



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA

LUCAS RAMALHO DA SILVA

Teofanias e intervenções dos deuses na *Iliada*

Cajazeiras – PB

2022

LUCAS RAMALHO DA SILVA

Teofanias e intervenções dos deuses na *Iliada*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Área de Concentração: Estudos Literários

Cajazeiras – PB

2022

S586t	<p>Silva, Lucas Ramalho da. Teofanias e intervenções dos deuses na Iliada / Lucas Ramalho da Silva. - Cajazeiras, 2022. 59f. Bibliografia.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa. Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2022.</p> <p>1. Literatura grega. 2. Análise literária. 3. Iliada. 4. Epopeia. 5. Homero. 6. Deuses. 7. Mito. 8. Teofania. I. Sousa, Elri Bandeira de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.</p>
UFCG/CFP/BS	CDU - 82.0

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 18/08/2022

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira, de Sousa

(Orientador)

Abdoral Inácio da Silva

Prof. Esp. Abdoral Inácio da Silva

(Examinador interno – UFCG)

Maria de Lourdes Dionizio Santos

Prof. Me. Maria de Lourdes Dionizio Santos

(Examinador interno – UFCG)

Prof. Dr^a. Maria Nazareth de Lima Arrais

(Suplente – UFCG)

*A todos aqueles que buscam entender o lugar
de Homero no mundo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a UFCG, especificamente o Centro de Formação de Professores, por ser esta minha *Alma Mater*, proporcionar os caminhos que me levaram até a conclusão deste trabalho. Dessa forma, agradeço a todos os membros da comunidade e a toda a UAL.

Agradeço também a minha namorada, Josielly, por todo o apoio e companheirismo durante o trajeto da pesquisa, principalmente nos momentos onde achei que não conseguiria ou estava travado na escrita e você permitiu que eu enxergasse todo meu potencial. Agradeço a todos os meus amigos e familiares que durante o percurso apoiaram e auxiliaram com o que estava a seu alcance.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer a pessoa responsável por esse trabalho ser possível, meu orientador e minha maior influência na vida acadêmica, Professor Elri Bandeira de Sousa. Quando cheguei à universidade haviam muitas dúvidas em minha cabeça sobre o que seguir dentre tantas possibilidades. Contudo, foi necessário apenas a disciplina de Teoria da Literatura II (única ministrada pelo prof. Elri na minha grade curricular para mudar totalmente o que eu entendia por Literatura. Daquele ponto em diante, decidi que pesquisaria Homero e a *Ilíada*, e que seria Elri o meu orientador.

Logo, agradeço por todo o apoio, correções e principalmente paciência dando espaço para que eu pudesse trancar o TCC duas vezes e fazer a pesquisa ao meu tempo, com todas as limitações e dificuldades que encontrei. Espero seguir pesquisando e um dia ser um profissional como o senhor. Muito obrigado!

RESUMO

Dentre as obras do período clássico da literatura grega, poucas chegaram completas aos tempos modernos, sendo em sua maioria fragmentos. Contudo, uma das poucas obras da qual acredita-se ter chegado em sua versão integral é o poema épico *Iliada*, atribuído ao poeta grego Homero, cuja existência é até hoje tema de grande debate. Esta pesquisa tem como objetivo analisar um aspecto específico desse poema – as intervenções divinas – com apoio no conceito de teofania, palavra que se origina do grego *theophaneia*, que significa “aparição de uma divindade”. Este conceito, amplamente comum a todas as religiões, pode ser aplicado com êxito à análise de diversas obras da literatura mundial. Na *Iliada*, essas aparições possuem papel determinante para a trama da narrativa e podem ser encontradas em praticamente todos os momentos-chave da história. Esta pesquisa analisa, a partir de uma investigação bibliográfica em autores como Kirk (1965), Brandão (1999), Wolf (1795), Dourado-Lopes (2013), como essas aparições são representadas, qual seu papel na narrativa e os contextos religiosos, históricos e mitológicos por trás das principais teofanias da narrativa homérica. Ao final, foi possível observar que as relações entre o humano e o divino na Grécia arcaica possuem papel irredutível na representação das teofanias na *Iliada*, sendo essa responsável por delimitar os lugares dos deuses e dos homens no mundo homérico.

Palavras-Chave: Epopeia. Homero. Deuses. Mito. Teofania.

ABSTRACT

Among the works of the classical period of Greek literature, few have reached modern times in their entirety, being mostly fragments. However, one of the few works that is believed to have reached its complete version is the epic poem *Iliad*, attributed to the Greek poet Homer, whose existence is still today the subject of great debate. This research aims to analyze a specific aspect of this poem - the divine interventions - based on the concept of theophany, a word that comes from the Greek *theophaneia*, meaning "appearance of a deity". This concept, widely common to all religions, can be successfully applied to the analysis of several works of world literature. In the *Iliad*, these apparitions have a determining role for the plot of the narrative and can be found in practically every key moment of the story. This research analyzes, from a bibliographical investigation in authors such as Kirk (1965), Brandão (1999), Wolf (1795), Dourado-Lopes (2013), how these apparitions are represented, what is their role in the narrative and the religious, historical and mythological contexts behind the main theophanies in the Homeric narrative. In the end, it was possible to observe that the relations between the human and the divine in archaic Greece have an irreducible role in the representation of the theophanies in the *Iliad*, which is responsible for delimiting the places of gods and men in the Homeric world.

Key-words: Epic. Homer. Gods. Myth. Theophany.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. HOMERO E A POESIA ÉPICA.....	10
2.1 A QUESTÃO HOMÉRICA	10
2.2 AS MUSAS E HOMERO	13
2.3 ORALIDADE E ESCRITA.....	17
3. A <i>ILÍADA</i>: SÍNTESE DO ENREDO	22
3.1 <i>ILÍADA</i> : A HISTÓRIA POR TRÁS DO MITO	22
3.2 <i>ILÍADA</i> : O MITO LITERÁRIO	25
4. AS TEOFANIAS E INTERVENÇÕES DOS DEUSES NA <i>ILÍADA</i>.....	28
4.1 CARACTERIZAÇÃO DOS DEUSES NA <i>ILÍADA</i> : ASPECTOS HUMANOS.....	28
4.2 ESTRUTURA DA EPOPEIA HOMÉRICA: AS RELAÇÕES ENTRE HOMENS E DEUSES	36
4.3 TEOFANIAS E INTERVENÇÕES DOS DEUSES NA <i>ILÍADA</i> : O DESTINO.....	40
4.3.1 <i>A peste de Apolo</i>	42
4.3.2 <i>Atena impede Aquiles de matar Agamemnon</i>	44
4.3.3 <i>O pedido de Tétis</i>	46
4.3.4 <i>O Salvamento de Páris</i>	49
4.3.5 <i>A morte de Heitor</i>	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS	55

1. INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, diversos autores debruçaram-se em estudos sobre o poema épico *Iliada*. Datado, em sua forma escrita, de aproximadamente 500 anos antes de Cristo, este poema, atribuído ao poeta grego Homero, cuja existência é até hoje tema de diversas discussões, se caracteriza pela diversidade narrativa, estilística e estrutural, além dos diversos elementos sociais, literários e religiosos internalizados na trama, ao mesmo tempo que possibilita questionamentos que percorrem as mais diversas áreas do conhecimento humano.

Apesar das diversas dúvidas acerca de sua composição e de sua autoria, a *Iliada* ainda hoje se configura como uma das obras mais importantes da literatura ocidental, sendo estudada e analisada continuamente por diversas perspectivas. Tido como o mais antigo e extenso documento literário grego e ocidental, a *Iliada* é composta por 24 cantos e 15.693 versos em hexâmetro datílico, a forma tradicional da poesia épica grega.

Na *Iliada*, são narrados os acontecimentos dos últimos 51 dias do decênio da guerra de Tróia, destacando-se diversas batalhas decisivas para o desfecho da guerra. No início do poema, o poeta invoca a Musa e nos apresenta seu tema central, qual seja, a cólera do herói Aquiles e o cumprimento da vontade de Zeus. O trajeto narrativo para o avançar da história é repleto de reviravoltas e batalhas que refletem as crenças e a relação contínua, ora amistosa, ora não, dos homens com os deuses. Durante toda a sua extensão há uma grande diversidade de elementos como aparições de deuses e seres míticos, além de lugares, catálogos e informações geográficas. Essas últimas descrições, por mais fantasiosas que parecessem, possibilitaram estudos arqueológicos que até hoje buscam comprovar sua veracidade.

Esta pesquisa seleciona e analisa um desses elementos, justificando-se pela escassez de trabalhos situados nessa temática e com o objetivo de ampliar o campo de pesquisas relacionadas à narrativa homérica e pesquisas do campo religioso grego antigo. Analisaremos, a seguir, a partir de uma pesquisa bibliográfica em autores clássicos como Dodds (1999), Kirk (1965), Parry (1996), Brandão (1999) e Wolf (1795) assim como pesquisas recentes de Frade (2017) e Dourado e Lopes (2013), como se dão as intervenções dos deuses na narrativa homérica, atentando principalmente o que as motiva, como são retratadas e qual seu papel no decorrer da narrativa.

Esta pesquisa está dividida em três seções, tendo como ponto de partida as discussões a respeito de Homero e a poesia épica, destacando principalmente a questão homérica e o complexo processo de transição da oralidade para a escrita da epopeia homérica. Em um

segundo momento trataremos especificamente do *corpus* de nossa pesquisa, a *Iliada*. Nessa seção será realizada uma síntese do enredo da obra a partir de duas perspectivas: na primeira, a perspectiva mitológica, daremos destaque à origem do conflito descrito na *Iliada* a partir de outras obras da literatura grega e do estudo de mitos; na segunda, a perspectiva histórica, o foco recairá sobre as evidências acerca da veracidade de alguns relatos que integram o enredo da *Iliada*, a partir de estudos arqueológicos e pesquisas antropológicas.

Por fim, na última seção será realizada a análise das intervenções divinas na *Iliada*, atentando para as tradições gregas de culto aos deuses e para as relações entre homens e deuses na construção da narrativa. A partir disso, selecionamos algumas das principais intervenções e analisamos o papel daquele acontecimento para o desenrolar da trama, suas consequências e possíveis cenários especulativos.

2. HOMERO E A POESIA ÉPICA

Esta seção está destinada a discutir brevemente sobre Homero e a poesia épica de uma forma mais geral, abordando, de início, os debates acerca da existência de Homero, a chamada Questão Homérica. A seguir, discutiremos o papel da intervenção primária das musas na poesia épica homérica e por fim a intrínseca relação entre a oralidade e escrita na *Iliada*.

2.1 A Questão Homérica

Por questão Homérica entende-se os diversos debates em relação à origem de Homero, a sua real existência e a autoria da *Iliada* e *Odisséia*, obras a ele atribuídas (CARPEAUX, 1959).

De início, o fato de uma única pessoa compor dois poemas tão complexos e extensos em uma época anterior à escrita já levantava vários questionamentos acerca da veracidade desse feito. Os gramáticos alexandrinos Zenão e Heláico, por exemplo, consideravam impossível que as duas obras fossem escritas por uma única pessoa. Entretanto, Aristarco compartilhava de uma teoria diferente, mesmo sendo contemporâneo de Zenão e Helânico, a qual não concordava na separação dos dois poemas entre escritores distintos, mas supunha que os poemas iniciais, considerados como a base para a *Iliada*, foram acrescidos de outros poemas independentes. (FRADE, 2017).

Ao longo de séculos, vários pesquisadores debruçaram-se acerca da questão Homérica. Entre eles Wolf, que em seu primeiro e mais importante trabalho sobre Homero, intitulado

Prolegomena ad Homerum (Introdução à Homero), o define como “personificação do espírito da poesia” (WOLF, 1795, p. 76), pois segundo o autor, na época de composição das duas obras, *Iliada* e *Odisseia*, existia um conceito de formação de cantores e não escritores, o que tornava a obra um conceito abstrato, fruto de várias vozes personificadas na figura de Homero.

A partir da obra de Wolf, diversos outros trabalhos levantam a Questão Homérica relacionando-a sempre às obras atribuídas a esse poeta, e tentando buscar as respostas para a existência ou não de Homero. Como exemplo, temos séculos de discussões sobre Homero resumidas por Dodds (1999); para esse autor, estaria cientificamente comprovado que os poemas atribuídos a Homero não eram trabalho de um só indivíduo nem de um coletivo de artistas, mas o resultado da atividade de poetas que se estendeu ao longo dos anos, de modo que seria possível identificar os diversos estratos.

Contudo, a pesquisa primordial de Wolf não serviu apenas para definir o que seria chamado de questão homérica em investigações subsequentes a ele, mas também para abrir espaço para novos questionamentos. Pesquisadores posteriores procuraram argumentos embasados cientificamente para tentar provar a existência de Homero. Esses estudiosos buscaram definir a princípio três linhas teóricas: a de que Homero existiu e foi autor das duas obras; a de que Homero não existiu e, portanto, não é autor das obras; e a de que Homero existiu, mas não é o único autor das obras.

Como um exemplo desses pesquisadores temos Kirk (1965), que se utilizou de teorias de datação para tentar definir a idade que os poemas tinham e assim encontrar respostas sobre a existência de Homero. Os critérios por ele utilizados, em seu texto originalmente publicado em 1965, são os fenômenos possíveis de datação (arqueológicos, linguísticos e estilísticos) e os efeitos externos a eles, também datável (possíveis referências à *Iliada* ou à *Odisseia* em outros poemas da antiguidade, cenas pintadas em vasos, cultos de heróis, informações de escritores da Antiguidade entre outros) (FRADE, 2017).

No seu método de tentativa de datação dos poemas, Kirk (1965) conclui a partir dos indícios que a época da composição dos poemas seria do século VIII ou VII a.C. Para ele:

Trata-se da produção de um poema longo, com um tema central bem definido e construído a partir da tradição de histórias ou mesmo de canções que já circulavam antes. Ele acredita que poetas diferentes teriam composto a *Iliada*, obra mais antiga, e a *Odisseia*, mais nova (KIRK, 1965, p. 262).

Seguindo uma linha de raciocínio parecida, Janko (1998) acredita que as obras foram compostas entre 775 a 750 a. C. apesar de discordarem da maioria dos teóricos de sua época, que usavam artes plásticas como modelo de datação. West (1988), por exemplo, acredita que

os poemas circulam desde 630 a. C. Já Nagy (1992), apoiando-se no conceito de transição oriundo da tradição oral, acredita que os mesmos circulam desde 550 a. C.

Diante disso, é visível a ampla diversidade de datas hipotéticas para a composição das obras, tornando ainda mais labiríntico encontrar as respostas certas sobre a existência de Homero. Assim, atualmente procedem da arqueologia as informações mais comumente usadas sobre Homero. Firmando-se na ideia de sua existência, arqueólogos, com base em estudos de datação como os de Kirk (1965), acreditam que Homero nasceu em algum lugar da Jônia, antigo distrito grego da costa ocidental da Anatólia, que hoje constitui a parte asiática da Turquia, por volta de 850 a. C., apesar das cidades Esmirna, Rhodes, Quio, Argos, Ítaca, Pilos e Atenas também reivindicam a honra de ter sido a pátria de Homero (FRAZÃO, 2019)

Na sociedade grega antiga, a figura de Homero, apesar de discutida, era sagrada. Sobre esse aspecto Carpeaux (1959, p. 5) ressalta que “para os antigos, os textos de Homero eram leitura obrigatória dos estudantes e objeto de discussão crítica entre os homens de letras. Na Antiguidade também, assim como nos tempos modernos, Homero era indiscutido: mas não como epopeia, e sim como Bíblia”.

É inegável que do ponto de vista literário, cultural e social, apesar dos extensos debates sobre sua existência, é consenso entre estudiosos e teóricos a tamanha importância das suas obras para a literatura ocidental. Nas escolas gregas, por exemplo, os textos homéricos eram usados como leituras obrigatórias, conforme Carpeaux (1959, p. 46), ao retratar a importância das obras homéricas na antiguidade, temos que:

A Ilíada e a Odisseia eram usadas, nas escolas gregas, como livros didáticos; não da maneira como nós outros fazemos ler aos meninos algumas grandes obras de poesia para educar lhes o gosto literário; mas sim da maneira como se aprende de cor um catecismo

Ademais, compreender a Questão Homérica como ponto primordial para a leitura das suas obras é fato de pouca relevância dadas as dimensões estilísticas e narrativas de suas obras. Desse ponto, apesar de importante levantar questões sobre a existência e autoria das obras, acreditamos que o mais importante está dito no que as obras carregam por si. Por fim, citamos novamente Carpeaux (1959, p. 47), compactuando com sua ideia sobre a questão homérica:

Por isso, a autenticidade das epopeias homéricas – a famosa “questão homérica” – teria tido a maior importância para os gregos antigos, a mesma que tinham nos séculos XVIII e XIX as discussões entre os teólogos sobre a autenticidade dos livros bíblicos. Para nós, a questão homérica, que tanto apaixona os filólogos e arqueólogos, é de importância bem menor. Antes, tratar-se-ia de saber se a *Ilíada* e a *Odisseia* são monumentos veneráveis ou forças vivas. Mas não pode haver dúvidas: embora imensamente remotos de nós, os dois poemas continuaram sinônimos de poesia.

Dessa forma, compreender o significado de Homero, seja como figura, seja como representação de uma época, de um povo, de uma cultura, é uma tarefa extremamente árdua e, apesar dos imensos esforços, talvez nunca sejamos capazes de saber a verdade por trás de sua existência e de suas obras.

2.2 As Musas e Homero

A esfera cultural grega da antiguidade é composta por alguns aspectos constantes que partem tanto dos mitos e narrativas mitológicas presentes nos poemas, tragédias e comédias, por exemplo, quanto na música, dança e arte em geral. Esses elementos assumem essencial importância na construção da identidade cultural grega desde períodos remotos. É, no entanto, no auge do período áureo, entre os séculos VI e IV a. C. que encontramos nas representações iconográficas os indícios que nos ajudam na compreensão do lugar social que ocupavam os poetas da era arcaica.

Na *Teogonia*, também conhecido como *Genealogia dos Deuses*, o poeta Hesíodo inicia sua narrativa de origem dos deuses e da criação, narrando o nascimento das musas, da relação entre Zeus e a deusa da memória Mnemosyne. Durante nove noites, como forma de comemorar a vitória dos deuses sobre os titãs na chamada Titanomaquia, Zeus deitou-se com Mnemosyne e dessa união nasceram as nove musas.

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
 Memória rainha nas colinas de Eleutera,
 para oblvio de males e pausa de aflições.
 Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
 longe dos imortais subindo ao sagrado leito.
 Quando girou o ano e retornaram as estações
 com as minguas das luas e muitos dias findaram,
 ela pariu nove moças concordes que dos cantares
 têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,
 perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo,
 Aí os seus coros luzentes e belo palácio.
 Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada
 nas festas, pelas bocas amável voz lançando
 Dançam e gloriaram a partilha e hábitos nobres
 De todos os imortais, voz bem amável lançando.¹

¹ HESÍODO. *Teogonia*, I- 54-68

Todas elas associadas a uma área como a música, arte, poesia entre outras e quase sempre associadas a figura de Apolo, as musas foram criadas para cantar as glórias em comemoração à vitória dos deuses, e inspirar o conhecimento das artes na humanidade, dessa forma, possuem um papel importante em todas as esferas da arte grega e na era arcaica a relação entre a mitologia e a arte é de todo associada à figura de Mnemosyne, deusa da memória, e mãe das nove musas da mitologia grega.

Nos poemas épicos atribuídos a Homero, *Iliada* e *Odisseia*, por exemplo, essas deusas são invocadas logo nos primeiros versos, uma vez que os versos cantados eram acreditados como provenientes da inspiração requisitada pelo poeta e concedida pela intervenção das musas. Na *Iliada*, Homero conta nove musas, mas sem dar detalhes específicos. É apenas na *Teogonia* de Hesíodo que encontramos uma descrição aproximada de como as musas são cultuadas. Conforme Gusmão (2016, p. 11):

Elas dançam no alto do monte Hélicon, em volta de uma fonte violácea, que é a própria deusa Mnemosyne. O poeta não as vê, pois, o alto do monte Hélicon é coberto de névoa. Ele apenas ouve suas vozes e o bater de seus pés na terra. Há um caráter vibratório no movimento dessas musas infatigáveis, que cantam e dançam em torno dessa nascente. É uma epifania musical, com dança, canto, ritmo, em volta do fluir ininterrupto da fonte da memória.

No poema de Hesíodo não encontramos uma definição concreta de suas atribuições, sendo assim, a descrição das nove musas nos é dada apenas posteriormente. Apesar de seus nomes entregarem pistas de suas atribuições, são elas: Tálea (da festa); Melpômene (do canto); Terpsícore (da dança); Eutérpe (da alegria); Érato (do amor); Polímnia (dos muitos hinos); Káliope (da bela voz); Kléos (do murmurinho) e Urânia (das coisas celestes). (GUSMÃO, 2016).

Para os gregos, o culto a Mnemosyne possuía forte analogia com o termo Mousike, que posteriormente poderia ser traduzido como “arte das musas”, conforme Carderaro (2021). Mas a associação de uma das nove musas com a ciência torna esse termo obsoleto e de uso impróprio, como postulado por Gusmão (2016, p. 12):

A presença de Urânia no panteão das musas evidencia uma fronteira difusa entre os planos do que chamamos hoje de ciência e arte. Urânia mais tarde será associada à astronomia. Por conta disso, não é possível aceitarmos a tradução usual do termo mousike como “arte das musas”. Em primeiro lugar, a tradução mais próxima para “arte”, tal como entendemos hoje, era techne, com o sentido de habilidade na produção de algo. A raiz indo-europeia |tek refere-se à ideia de produzir. A tradução mais correta seria apenas “aquilo que é das musas”.

A princípio, as dimensões do culto à deusa da memória podem ser explicadas partindo da ideia de que os gregos acreditavam na memória como um dos pontos imutáveis da vida. Contudo, defendiam que a mesma deveria existir apenas pela música e cantos, sendo assim apenas cantada e não escrita, uma vez que o ritmo, a métrica e as repetições ajudavam no processo de memorização (FREIXO, 2007).

Sendo assim, podemos afirmar que durante esse período da antiguidade, as musas representavam parte importante das esferas artísticas e científicas da sociedade grega, principalmente música, teatro, arte, poesia entre outras. A recitação de poemas era uma forma de transmitir o saber e o conhecimento grego, de manter a memória viva, através do canto, da poesia oral recitada pelos aedos, e composta pela arte dos poetas e pela inspiração divina (GUSMÃO, 2016).

Analisando mais profundamente a presença das musas nos poemas de Homero, é importante destacar a forma como o poeta recorre à musa, o que se observa em mais de uma passagem da *Iliada*, e não somente na invocação inicial, onde o poeta pede que a musa cante a ira de Aquiles.

A Iliada começa com o poeta requisitando a musa uma ação: “Canta, deusa, a ira de Aquiles”. Aqui, todos os endereçamentos são à segunda pessoa, esta abertura estabelece uma relação específica entre o falante e o destinatário. O poeta solicita à deusa para cantar e ela evidentemente atende a seu pedido, porque o que se segue é precisamente uma canção sobre a ira de Aquiles. Após a invocação de abertura, o poeta e a Musa cantam em uníssono: já não é possível distinguir a voz do poeta da voz da deusa. (GRAZIOZI, 2016, p.1).

Essa inspiração divina, oriunda da súplica (ou ordem) dada à musa, parte da ideia de que uma canção sobre aquele fato será cantada, e que se subentende a falta de conhecimento do Aedo sobre o tema, mas que ao invocar a musa, tal inspiração toma conta de seu ser, possibilitando assim o canto e criando uma voz única, na qual a intervenção divina compreende a voz do Aedo.

Similarmente, essa ação aparece em outros momentos da narrativa homérica, por exemplo, pouco antes da descrição do Catálogo das Naus, onde o poeta se vê em desespero por não se considerar capaz de cantar sobre todas as naus e membros de suas tripulações que na guerra estiveram. Assim, o poeta invoca mais uma vez a musa, pedindo que ela conte os navios ali presentes:

Dizei-me agora, vós Musas que tendes vossas casas no Olimpo, –
 Pois vós sois deusas, estais presentes, e sabeis todas as coisas,
 Mas nós ouvimos apenas o rumor, e nada sabemos –
 Quem eram os chefes e senhores dos Dânaos.

Eu não poderia descrever a multidão deles, nem os nomear,
 Nem se eu tivesse dez línguas e dez bocas,
 Nem se eu tivesse uma voz inquebrantável e um coração de bronze em mim,
 A não ser que as Musas do Olimpo, filhas
 De Zeus porta égide, lembrassem todos aqueles que vieram sob Ílion
 Agora eu direi os chefes dos navios, e as naus em sua totalidade.²

Nesse fragmento, pode-se perceber que Homero busca demonstrar uma espécie de hierarquia e capacidade superior para relembrar os acontecimentos, ao falar que “vós sois deusas” e “sabeis todas as coisas”, mas nós [o Aedo, e o seu público] ouvimos apenas o rumor e nada sabemos”. Sobre tal separação Brandão (1999, p. 5) destaca:

A quem se referem vós e nós? Vós são as Musas, que são deusas; nós, o Aedo e quaisquer outros eles (como, por exemplo, outros aedos ou todos os homens, por oposição às deusas), ou o Aedo e o público a que, num outro plano, se dirige (isto é: um nós que corresponderia a eu e ele (s), no nível do enunciado, mas a um eu e tu/vós, meu (s) recebedor (es), no nível da enunciação).

Dessa forma, o poeta busca mostrar que a musa que o inspira a cantar os fatos contidos nos versos está além da compreensão dele e daqueles que o escutam, entretanto, é importante destacar que seus papéis, dentro do processo de recitação, não são inseparáveis, uma vez que há uma colaboração da musa com o poeta. Essa colaboração parte desde a invocação e percorre todo o trajeto do poema: à musa cabe rememorar, trazer à mente do poeta os eventos a serem narrados. Estimular o pensamento, e ao poeta, cantar tal rememoração, concebida pela musa. Ainda nessa invocação, prestemos atenção ao uso de algumas palavras, por exemplo, quando o poeta diz “Nem se eu tivesse dez línguas e dez bocas, nem se eu tivesse uma voz inquebrantável e um coração de bronze em mim, A não ser que as Musas do Olimpo, filhas De Zeus porta égide, lembrassem todos aqueles que vieram sob Ílion [...]” (HOMERO, 2015, p. 26).

Aqui, o poeta mais uma vez explicita a diferença entre ele, simples poeta, e as deusas. Aqui, é demonstrado que o arsenal do poeta é limitado, faltam-lhe recursos para cantar, e cabe à musa intervir, dando a ele tais recursos. Contudo, há também uma espécie de sorte envolvida, deixando a entender que a súplica nem sempre é atendida, quando o poeta destaca: “A não ser que as Musas do Olimpo, filha De Zeus porta égide, lembrassem todos aqueles que vieram sob Ílion” (HOMERO, 2015, p. 26). Nesse trecho, subentende-se que as musas podem não guiar ao poeta essas lembranças e informações; então, no verso seguinte o poeta diz que irá contar apenas as naus e seus chefes em totalidade. Naquele momento o poeta dispõe apenas desse recurso, do qual se utilizará para contar ao seu público o que se espera.

² HOMERO. *Iliada II*. 490-500

Dessa forma, é o poeta que determina quais são os seus limites e seus recursos; mesmo que as musas sejam capazes de tudo saber e lembrar, não cabe a ele, como simples poeta, tudo isso ser capaz de fazer, novamente afirmando o seu papel como membro do processo de recitação, processo esse que funciona como uma tríade entre o poeta, o público e a musa.

Reforçando a função das musas na poesia homérica, Brandão (1999, p. 28) destaca:

[...] levar a admitir-se que o que se expõe é um processo complexo, envolvendo a colaboração entre a Musa, o poeta e os ouvintes, o qual intencionalmente pretende apresentar-se como complexo. Sem prejuízo de outras interpretações, do ponto de vista formal acredito ser necessário admitir que o papel da Musa seja justamente explicitar a função poética em seus vários níveis, isto é: fazer ver como se constrói o poema, através da dramatização das relações entre quem faz e quem ouve.

Dessa forma, toda a recitação do poema parte de um longo processo, o qual não se deve limitar apenas a uma inspiração das musas, mas sim a um diálogo construído e guiado pelo Aedo durante toda a execução de determinado canto. Logo, compreendemos que o papel das musas na poesia de Homero é essencial, não visto apenas como uma intervenção divina, mas como uma construção imaginária da Grécia arcaica na qual prevalecia a oralidade.

2.3 Oralidade e escrita

A relação de oralidade e escrita pode ser interpretada como estritamente complexa, uma vez que os dados e pesquisas que reforçam a ideia de uma passagem completa de um material da oralidade para a escrita encontram diversos problemas de pesquisa complicando o processo de compreensão de tal fenômeno.

Acreditamos que os poemas homéricos são fruto desse longo processo de passagem da tradição oral para a forma escrita, uma vez que a tradição grega foi inteiramente oral durante muitos séculos e também pelos diversos elementos que remetem ao período micênico presentes na obra homérica (WEST, 2001). Tal presença possibilitou ao longo dos anos estudos sobre como se deu o processo de transição desses poemas da tradição oral para a forma escrita.

Na sua obra *A Revolução da escrita na Grécia*, Havelock (1996) destaca dois pontos principais para entender o processo de transcrição dos poemas homéricos para a forma escrita. O primeiro deles diz respeito à formação da cultura pré-alfabética grega e o segundo à formação do próprio alfabeto grego.

No primeiro ponto temos a noção de que na Grécia arcaica a riqueza de aspectos culturais bem determinados perdurou, como supracitado, por muitos séculos de forma apenas

oral. Pela ausência de uma escrita concreta, cabia às pessoas lembrar e transmitir mitos, histórias, músicas, informações geográficas e muitos outros aspectos. Do ponto de vista social e histórico, o que define uma cultura é o fato desta armazenar, por meio escrito ou oral, informações para reutilização.

Dessa forma, numa cultura como a grega, com tamanho acervo de informação e conhecimento, um dos mecanismos necessários para manter vivas essas memórias e passá-las adiante era a utilização da métrica como mecanismo de documentação. Sendo assim, temos a primeira interpretação dos poemas homéricos como registro de uma cultura. Os poemas homéricos são, segundo Havelock (1996, p. 189) “uma invenção da antiguidade grega imemorial, destinada ao propósito funcional de prover um registro contínuo de culturais orais”.

Nesse ponto, o autor também destaca que limitar os poemas homéricos a uma obra estritamente poética é inconcebível, visto que a função primordial da preservação oral da memória era a composição musical. (HAVELOCK, 1996). Outro ponto que é importante destacar é a função didática dos poemas homéricos, o que abre espaço para a interpretação de que aqueles poemas eram mais do que apenas obras de entretenimento e arte, e sim, funcionavam como um registro rico em informações da cultura de uma época.

Séculos depois, quando surge o alfabeto grego, esses poemas ainda continuavam a ser cantados em festivais e em diversos lugares da Grécia, possibilitando inspiração para novos poetas escreverem suas obras, numa forma fixa e escrita. Ademais, como destacado por Havelock (1996, p. 188) “a invenção do alfabeto grego surge como algo novo e inesperado, que possibilitaria, dali em diante, a criação de duas gêmeas do conhecimento, a literatura pós-grega, e a ciência pós grega”. Nesse ponto, o que já havia de conhecimento dos gregos em relação aos poemas homéricos começou a ser escrito. O maior indício dessa escrita parte de alusões literárias e pictóricas do seu conteúdo, o que sugere que o poema estava ficando famoso dos dois lados do Egeu entre a terceira e quarta parte do século VII, contribuindo para seu estabelecimento cultural.

Contudo, antes de arriscar uma data para a escrita dos poemas homéricos, é necessário entender o alfabeto grego em sua origem. Havelock (1996) pontua que, inicialmente, o alfabeto foi usado para transcrever o que havia sido composto de forma oral. Esse ponto é reforçado por West (2001), pois no século V a. C., mesmo após dois séculos da invenção do alfabeto grego, a oralidade ainda era muito forte na Grécia e esse processo de adaptação demoraria um longo período de tempo, período esse onde os primeiros escritores começaram a compor suas obras já numa forma totalmente escrita e começaram a se afastar da tradição oral que por séculos perdurou.

Diante disso, surgem questionamentos acerca do momento exato em que a primeira versão escrita da *Iliada* chegou até nós. Se o alfabeto grego começou seu desenvolvimento a partir do século XV a.C. e a *Iliada* tem como data pressuposta de composição o século IX, quanto tempo demorou para que a obra ganhasse sua versão escrita completa?

Kirk (1960) nos dá uma possível resposta ao afirmar que a *Iliada* foi composta não no sétimo, mas no oitavo século, mas que ela passou por diversas modificações, sendo decorada e modificada por Aedos, resultando em sua versão final, apenas no sexto século; ou seja, perdurando cerca de 200 anos até sua versão escrita.

West (2001) discorda da visão de Kirk (1960), destacando que a data de composição definida foi “baseada em premissas que não foram adequadamente demonstradas [...] não há motivo para datar tão tardiamente a redação no sexto século, mesmo que o texto tenha sido submetido a diversas modificações naquele tempo” (WEST, 2001, p.14).

O ponto de West (2001) é de que há indícios de que havia um texto fixo da *Iliada* já no século VII a. C. o que contraria a ideia de Kirk, pois segundo o autor, há um intervalo de quase dois séculos de transição desse texto para a sua versão escrita. Este extenso intervalo de tempo proporciona a possibilidade de mudanças bruscas na obra original, o que parece não ser um consenso entre os pesquisadores de Homero.

Um dos maiores pesquisadores de Homero, Parry (1930) defende que a questão da utilização do alfabeto grego ou não na época de Homero não é relevante para entender os conceitos homéricos. Esse autor destaca que o quê se deve buscar é a resposta sobre o estilo poético de Homero; seria ele oral ou escrito?

Assim, esses questionamentos se baseiam em evidências relacionadas à composição e à métrica estudados pelo próprio Parry e que dão como certa a ideia de que as obras, devido a sua magnitude, são de tradição oral, sendo a maior marca delas o uso de epítetos³ após os nomes, como forma de memorizar informações relevantes para o armazenamento de informações.

Parry (1930) ainda trata de outro ponto que é extremamente relevante para compreender a passagem da tradição oral para a escrita. Para o autor, a obra homérica é uma obra “não escrita por um único homem ou grupo, mas por vários poetas ao longo de gerações e gerações” (PARRY, 1930, p. 32). Desse modo, encontramos um consenso ou quase consenso entre teóricos: Homero não compôs a *Iliada* sozinho. Seja na época de sua composição original, ou a partir das modificações ao longo dos séculos, a obra ser atribuída a Homero tem função social de interpretação de uma cultura representada por ele.

³ palavra ou expressão que se associa a um nome ou pronome para qualificá-lo.

Contudo, não devemos desmerecer o trabalho de Homero e de todos os poetas que provavelmente participaram do processo de composição da *Iliada*, uma vez que o trabalho do poeta da tradição oral envolve um processo complexo e que segue regras métricas e rítmicas que devem ser observadas durante a performance (OLIVEIRA, 2008).

Sobre esse aspecto, é relevante para nossa discussão trazer o trabalho de Lord (1960). Neste trabalho o autor desenvolve um ponto de vista amplamente aceito sobre a composição da poesia oral:

O poeta/cantor compõe por um processo no qual deve colocar seus pensamentos dentro de uma rígida norma rítmica e métrica, e deve fazer isso na composição em performance, rapidamente. Por isso as fórmulas são essenciais para esse tipo de composição. Durante seu treinamento, o poeta aprende um conjunto de fórmulas, provavelmente de outros cantores, os que ele mais observou, e as guarda. Esse não é, no entanto, um mero processo mnemônico. A partir dessas fórmulas, ele cria inúmeras outras expressões formulares para expressar o que deseja dizer. Ele aprende, portanto, não somente fórmulas, temas e poemas, mas uma arte poética e uma técnica de composição formular (LORD, 1960, p. 43).

Se levarmos em consideração esse processo, podemos abordar a composição oral e transcrição escrita dos poemas Homéricos como algo que demorou um intervalo de tempo muito grande, o que também nos traz o questionamento do quão diferente é a versão que recebemos, em relação à versão “original” composta ao longo dos séculos. Essa arte poética citada por Lord (1960) define que a linguagem poética era diferente daquela do dia a dia e aqueles que cantavam tinham amplo conhecimento sobre tal; no entanto, o que definiria a qualidade de um poeta para o outro não era então o que o mesmo compunha, mas a forma como se utilizava dessa linguagem.

Todavia, esse preceito se desfaz quase que por completo com chegada escrita. A diferença entre a linguagem oral e escrita não é tão estrita do ponto de vista literário, mas na perspectiva técnica é visível, e por esse motivo, teóricos como Kirk (1965) defendem que a era criativa acabou em Homero, ligando tudo que vem depois como mera preservação do que esse autor chama de “textos sagrados”.

Contudo, esse ponto de vista parece falho se levantadas as discussões da questão homérica e da diversidade de autores para a *Iliada*. Lord (1960), por exemplo, defende que o processo de escrita da *Iliada* partiu da ideia de Homero como poeta analfabeto que ditava para que outros registrassem. Parry (1966) já discorda e acredita que a possibilidade de Homero não ser letrado era baixa, defendendo que mesmo que não fosse ele responsável por registrar, possuía tal potencial.

Em seus trabalhos com Aedos da Iugoslávia Parry (1966) destaca que o poeta da tradição oral, que soubesse ler afetaria seu estilo de composição, não pela escrita em si, mas pelo conteúdo a que teria acesso. Contudo, destaca que na Grécia não funcionava da mesma forma.

Um poeta que aprendesse a ler na Grécia antiga não estaria sujeito a influência de tais conteúdos e não haveria razão para que sua dicção fosse afetada, portanto, Parry admite um poeta “escritor” como alternativa ao “poeta que dita” proposto por Lord, e supõe que qualquer um dos dois métodos de registro poderia ter produzido efeito semelhante, uma vez que há registros de poemas orais registrados de ambas as formas. (PARRY 1966, p.22)

As perspectivas até agora abordadas tratam de um Homero não letrado (LORD, 1960), de um poeta letrado (PARRY, 1966), de uma transição oral de vários poetas (KIRK, 1965), mas um ponto essencial que cabe discutir é o ponto de vista histórico dos primeiros registros da *Iliada*.

Do ponto de vista histórico trazer uma definição exata da data de composição da *Iliada*, de seu período de recitação, e da sua compilação escrita é, como já observamos, algo extremamente complexo. Apesar de diversos autores terem se debruçado arduamente sobre o tema, as fontes que temos são raros registros históricos e, é claro, o próprio poema.

A informação mais confiável que temos para a primeira compilação vem de Cícero (2002), poeta e tradutor latino, que destaca que é do tirano Pisístrato a obra que compilou os fragmentos da *Iliada* em sua primeira versão escrita conhecida. Entretanto, existem algumas divergências acerca da veracidade dessa versão. Essa versão defendida por Cícero (2002) é questionada devido a sua distância temporal em relação à Grécia antiga. Neto (2013, p. 13) destaca sobre esse ponto que:

O relato de Cícero implica estabelecer ordem naquilo que estava confuso, abrindo a possibilidade para um trabalho de “edição” ou mesmo criação do épico sob encomenda de Pisístrato, como querem autores como Jensen (1980). A meu ver, no entanto, Cícero é uma fonte secundária diante de Heródoto e do autor do texto Hiparco, que são gregos e mais próximos aos acontecimentos.

As informações presentes em Heródoto destacam relatos contundentes sobre Homero por se localizarem de forma mais próxima geograficamente e na linha do tempo. Contudo, é historicamente impossível apontar com exatidão a data e as variações da *Iliada*, tanto quanto a extensão e variações da versão da época clássica e a versão que chegou à modernidade. (WEST, 1988).

Como observamos, o processo de composição de uma obra oral na época arcaica e todo o trajeto até chegar à sua versão escrita se baseiam em suposições e fontes de informação

escassas. O consenso possível seria a versão escrita da *Iliada* ter chegado entre os séculos VIII e VII a.C.

Apesar de passar por diversas mudanças e questionamentos por parte dos pesquisadores, a relevância da datação para a narrativa da *Iliada* na perspectiva da composição pressupõe analisar a obra de Homero como uma obra oriunda da tradição oral, que respeitando todas as regras, funciona como uma imagem de uma época e de uma cultura registrada no tempo.

3. A *ILÍADA*: SÍNTESE DO ENREDO

Esta seção destina-se a discutir o enredo da *Iliada* a partir de duas perspectivas: 1 - a perspectiva histórica e o mito tradicional que permeiam a guerra de Tróia; 2 - a perspectiva literária, com uma síntese da epopeia homérica a partir do mito literário que lhe deu origem.

3.1 *Iliada*: a história por trás do mito

A real existência da cidade de Tróia (ou Ílion para os gregos) e, conseqüentemente, da guerra de Tróia ainda gera diversas discussões nos campos da história e da arqueologia. Apesar de evidências terem sido encontradas ao longo dos anos, elas não são suficientes para determinar se Tróia e os eventos narrados nas epopeias homéricas têm comprovação real, mesmo que desconsideremos os eventos de natureza maravilhosa.

A princípio, devemos entender os acontecimentos narrados na *Iliada* como provenientes de duas perspectivas. A primeira, a perspectiva histórica, leva em consideração os conflitos políticos e motivações que levaram a guerra de Tróia a acontecer e as discussões acerca da existência da Tróia. A segunda perspectiva é a mitológica, que diz respeito aos acontecimentos míticos que originaram tal conflito.

Nas duas perspectivas, considera-se que a guerra de Tróia é causada inicialmente pelo rapto de Helena, mulher de Menelau, pelas mãos de Páris, filho de Príamo e príncipe troiano. Esse acontecimento envolveu todos os exércitos gregos, que se uniram para enfrentar Troia e resgatar a rainha.

Durante séculos, acreditou-se que a Guerra de Tróia foi de fato um evento histórico e ocorreu por volta do século XII a.C. Os antigos gregos acreditavam que a cidade de Tróia estava localizada perto do estreito de Dardanelos, no noroeste da Turquia, que faz parte da fronteira

entre a Ásia e a Europa. Contudo, sem poder afirmar a real existência da mitológica cidade, tornava-se impossível determinar se a guerra de fato aconteceu.

Os primeiros relatos não literários registrados da Guerra de Tróia datam do século V a.C, na *História*, de Heródoto, que rendeu a esse autor o epíteto de “pai da história”. Heródoto descreve o acontecido a partir de diálogos com cidadãos gregos.

Perguntei, em seguida, aos sacerdotes, se o que os Gregos contavam da guerra de Tróia devia ser posto no rol das fábulas. Responderam-me terem-se informado a respeito com o próprio Menelau, e eis o que souberam: depois do rapto de Helena, poderoso exército grego transpôs a Tróade para vingar o ultraje feito àquele rei. [...] Os Gregos, todavia, supondo que os Troianos ocultavam a verdade e zombavam deles, sitiaram Tróia e continuaram o cerco até se tornarem senhores da cidade [...] (HERÓDOTO, 1950, p. 186).

Ainda na linha da narrativa histórica, temos o relato de Tucídides (460 a.C. a 400 a.C.), historiador grego autor de *A história da guerra do Peloponeso*, na qual, em certa passagem, faz uma breve análise da guerra de Tróia e de seu desfecho:

Em consequência, devido ao fato de eles estarem dispersos, os Troianos puderam fazer-lhes frente durante aqueles dez anos, pois suas forças se equilibravam com as que, assim reduzidas periodicamente, permaneciam no local da guerra. Se os helenos houvessem trazido um suprimento abundante de víveres e, todos juntos, sem ter de cuidar do abastecimento e da agricultura, houvessem guerreado continuamente, teriam facilmente levado a melhor nas batalhas e tomado a cidade antes (TUCÍDIDES, 1987, p. 8).

Cronologicamente distante dos relatos de Heródoto e Tucídides, temos ainda o relato de outro historiador grego, Plutarco (46 d.C. a 120 d.C.), conhecido por escrever sobre a trajetória de Alexandre, o Grande. Plutarco descreve em um dos seus mais célebres relatos a travessia do Helesponto realizada por Alexandre e destaca, de forma dramática, a afeição de Alexandre por Aquiles pelos monumentos históricos da guerra de Tróia:

Visitou Ilion, fez ali um sacrifício a Minerva e algumas libações aos heróis; banhou com azeite a coluna funerária de Aquiles, andou em volta do túmulo, completamente nu, segundo o costume, com seus companheiros, depôs ali uma coroa, e felicitou o herói que teve, vivo, um amigo fiel, morto, um grande poeta para glorificar suas façanhas. Percorreu depois a cidade, para observar suas curiosidades; e como alguém lhe perguntasse se queria ver a lira de Alexandre, respondeu: pouco me preocupo com ela; gostaria de ver a lira com que Aquiles cantou a glória e os grandes feitos de bravura (PLUTARCO, 2001, p. 18).

Apesar dos diversos relatos históricos encontrados ao longo dos séculos, é apenas no século XVI, com os primeiros passos dados pela arqueologia, que as tentativas de encontrar

evidências físicas de que a cidade e a Guerra de Tróia, independentes dos relatos orais ou registros escritos, pudessem ser comprovadas, começaram a surgir na Europa.

Ademais, o trabalho mais conhecido e importante viria apenas em meados da década de 1860 quando escavações lideradas pelo arqueólogo alemão Heinrich Schliemann trouxeram a evidência mais confiável de que Tróia de fato existiu, na área hoje conhecida como Hissarlik, na Turquia. Vieira (2011, p. 8) comenta a descoberta de Schilemann, destacando que:

Foi na colina Hissarlik, que em turco significa fortaleza, e localizada no extremo noroeste da Turquia, que o destemido arqueólogo alemão localizou em 1870 as ruínas de Tróia. Suas escavações foram de grande envergadura: “[...] empregando geralmente para cima de 100 trabalhadores, por vezes mais de 150, e muitas vezes prolongando as estações por quatro meses ou mais. As horas de trabalho iam do nascer ao pôr do sol.”

As escavações realizadas por Schliemann se estenderam até o ano de sua morte, 1890, e foi nesse ano que a maior descoberta foi feita, o chamado “Tesouro de Príamo”, sendo este composto por diversas peças de joias e armas em prata, bronze e também ouro, e localizadas em uma vala nos arredores de onde seria o centro da cidade (VIEIRA, 2011).

Após sua morte, em 1890, as escavações em busca de Tróia só retornaram no ano de 1932, por um grupo de arqueólogos liderados pelo professor da Universidade de Cincinnati (EUA), W.T Semple. Todos os trabalhos e descobertas foram documentadas no livro denominado *Tróia e os Troianos*. Entre as principais descobertas realizadas pelo grupo de Semple, está a descoberta das chamadas Dez Troias, um experimento teórico-experimental que tenta datar a existência de dez cidades de Tróia em diferentes períodos de tempo (VIERA, 2011).

Para os pesquisadores de Homero, a única realmente relevante das possíveis dez cidades de Tróia que foram encontradas é a Tróia VII, por muitos considerada como a Tróia homérica. Viera (2011, p.11) pontua:

A Tróia VII é considerada pela maioria dos arqueólogos como a Tróia de Homero. Os principais vestígios que levaram a essa dedução foram: pontas de flechas encravadas nas muralhas e nas paredes das casas, grandes potes para o uso o armazenamento de mantimentos; dando a impressão de que a população vivia desesperadamente ameaçada pela possibilidade de um sítio; e a destruição final da cidade pelo fogo.

Entretanto, apesar de ser considerada por muitos arqueólogos como a Tróia homérica, o VII sítio arqueológico não possuía ainda algo que afirmasse de forma concreta que os eventos narrados na epopeia eram de fato verídicos. Dessa forma, arqueólogos posteriores definiram hipóteses sobre a guerra que ao mesmo tempo defendiam sua veracidade, mas mantinham numa

zona tênue de que talvez apenas Tróia fosse real, mas os acontecimentos narrados na epopeia homérica fossem puramente ficcionais.

Da mesma forma como é estudada a veracidade de fatos narrados na *Bíblia*, os eventos narrados na *Iliada* e sua relação com localizações reais e artefatos encontrados estão agrupados em uma área especulativa onde os fatos, para se confirmarem como verídicos, necessitam de elementos que talvez nunca sejam encontrados, mantendo-se, desse texto, a concepção de obra que mistura literatura e história e narra fatos que envolvem um povo, uma época e personagens, sejam eles reais ou não.

3.2 *Iliada*: o mito literário

Antes de falarmos sobre o mito literário da *Iliada*, consideramos de suma importância trazer uma pequena reflexão sobre o sentido do mito. No senso comum hoje em voga, o mito trata de algo irreal, algo que não passa a sensação de veracidade através da narrativa. Contudo, pesquisadores como Brandão (1986, p. 35-36) destacam que:

É necessário deixar bem claro, nesta tentativa de conceituar o mito, que o mesmo não tem aqui a conotação usual de fábula, lenda, invenção, ficção, mas a acepção que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, as impropriamente denominadas culturas primitivas, onde mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais.

Esse tratamento analítico sobre os mitos começa a ganhar força com o surgimento de novas ciências, especialmente a partir do século XIX, como a Etnologia, a Mitologia e a Antropologia.

Como vimos nos capítulos anteriores, as sociedades arcaicas, por não disporem ainda da escrita, preservavam sua cultura por meio da memória e da transmissão oral. Sobre esse aspecto, compactuamos com Freitas (2019, p. 5) quando esta afirma que “a tradição oral das sociedades arcaicas possibilita a criação de uma consciência mítica, que se torna predominante nas sociedades e nos estudos acerca delas”. Em outras palavras, o mito, como proveniente da tradição oral, é uma narrativa dos fatos verídicos situados no tempo não histórico, mas que apresenta uma lógica própria. É essa lógica própria que torna o mito uma verdade para os povos chamados arcaicos.

O conceito de mito como algo misterioso, enigmático sobressai ao conceito de algo intuitivo, sendo o mito uma narrativa de criação, que busca nos dizer como algo que não era, passou a ser, como algo que não existia, passou a existir (BRANDÃO, 1986).

Esse pensamento traz à tona a ideia de consciência mítica supracitada, uma vez que, para os membros daquela sociedade, aquele acontecimento mítico, por exemplo, criacionista, passa a ser a sua definição de verdade, a sua consciência de algo real. Como por exemplo, o livro de *Gênesis* para a sociedade cristã.

Contudo, deve-se deixar claro que o conceito de mito aqui trabalhado não pode ser destinado a explicações humanas, visto que as narrativas míticas se distinguem completamente das narrativas humanas. Sobre esse aspecto Rocha (2017, p. 3) pontua que: “O mito não seria uma narrativa ou uma fala qualquer. Se assim o fosse ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. [...] O mito é, então, uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas.”

Dessa forma, devemos entender o mito como narrativa de um povo, de uma sociedade e essa, por sua vez, é composta principalmente por fatos que narram a origem dessa população ou de um lugar. Apesar de que, para alguns, mitos sejam apenas um amontoado de histórias, devemos entender que em qualquer lugar onde se vá os mitos estarão presentes e exercendo sua principal função: narrar histórias fundamentais para a sociedade que lhe dá origem.

Logo, os questionamentos que se fazem acerca de mitos podem ser vistos como irrelevantes no sentido de buscar entender os sentidos dos mitos para aqueles que os produziram. Para Eliade (1989, p. 13), mitos são histórias sagradas e, portanto, verdadeiras para a sociedade que os detêm. Sendo assim, tornam-se incontestáveis justamente por assumir esse papel sagrado dentro da sociedade.

Apesar dos diversos esforços para se chegar a um conceito amplo e aceito por todos os estudiosos, um só conceito de mito é inviável, pois, como vimos acima, diversas são as perspectivas e ciências que o pesquisam.

Nos estudos dos textos homéricos, duas perspectivas são colocadas em primeiro plano, como dito anteriormente: a perspectiva histórica, na qual busca-se encontrar em vestígios reais elementos que comprovem a veracidade dos fatos narrados, e a perspectiva mitológica, que estuda os mitos por trás daquele texto e suas respectivas origens.

Nos estudos das obras atribuídas a Hesíodo e Homero, encontramos um caráter que se adequa aos conceitos destacados. Na *Teogonia*, por exemplo, Hesíodo conta a origem do mundo e de tudo que existe, tais como lugares, deuses e heróis. Porém, na epopeia homérica temos

uma abordagem mais política a partir dos conflitos relatados, apesar da presença e intervenção de seres míticos.

No mito da Guerra de Tróia, temos como ponto de partida o casamento de Peleu e Tétis, futuros pais de Aquiles, personagem central da trama. Nesse casamento, a deusa da discórdia, Éris, por não ter sido convidada para o casamento, lançou um pomo de ouro com as seguintes palavras escritas: “para a mais bela”. Imediatamente, as três deusas mais poderosas, Hera, Afrodite e Atena colocaram-se na disputa. Zeus, vendo que seria impossível para ele escolher qual das imortais era a mais bela, deixou tal tarefa para Páris; assim, pediu a Hermes que levasse as deusas para o monte Ida onde Páris se encontrava (STEPHANIDES, 2004).

A ideia de que a Guerra de Tróia já estava predestinada a acontecer remonta a outro mito que consideramos importante destacar. O nascimento de Páris. Segundo Graves (1990, p. 159):

Pouco antes do nascimento de Páris, Hécabe havia sonhado que dava à luz um feixe de lenha do qual saíam, retorcendo-se, inumeráveis serpentes de fogo. Despertou gritando que a cidade de Tróia e os bosques do monte Ida estavam pegando fogo. Priamo consultou seu filho Ésaco, o adivinho, que anunciou: “A criança que está prestes a nascer será a ruína do nosso país! Peça-lhe que se desfaça dele”.

Ainda sobre o mito do nascimento de Páris, Graves (1990, p. 160) complementa:

Poucos dias depois, Ésaco fez outra profecia: “A Troiana da casa real que hoje der à luz uma criança deve ser aniquilada, assim como toda a sua descendência!” Assim, Priamo matou sua irmã Cila e o filho dela, Munipo, nascido naquela mesma manhã como fruto de sua união secreta com Tímete, e os enterrou no recinto sagrado de Tros. Mas Hécabe deu à luz seu filho antes do anoitecer, e Priamo perdeu a vida de ambos. ...Priamo foi persuadido a chamar Agelau, o chefe de seus pastores, e confiar-lhe a tarefa. Agelau, compassivo demais para utilizar a corda ou a espada, abandonou o recém-nascido no monte Ida, onde foi amamentado por uma urso. Ao retornar lá cinco dias depois, Agelau ficou impressionado com aquele prodígio e levou a criança abandonada para sua casa dentro de uma mochila — daí o nome “Páris”.

Dessa forma, as visões profetizadas da Guerra de Tróia já garantiam qual seria o resultado da escolha de Páris. Sua escolha traria como principal consequência a citada guerra, e Zeus, sabendo do que viria a acontecer, permitiu que o fluxo do destino fosse seguido.

Cada uma das deusas prometeu algo a Páris. Atena prometeu o dom da sabedoria; Hera, riqueza tão grande que jamais o mesmo seria capaz de armazenar; e Afrodite lhe prometeu a mais bela das mortais, Helena. Após examinar as três deusas e pensar sobre suas propostas, Páris escolheu Afrodite, o que gerou um ódio extremo em Hera e Atena contra Paris e os troianos (GRAVES, 1990).

Mesmo sabendo que Helena era casada, Páris confiou em Afrodite, que tramou as melhores maneiras para cumprir sua promessa. Graves (1990, p. 161) nos dá o seguinte relato:

Helena tem uma pele formosa e delicada, pois nasceu de um ovo de cisne. Ela pode reclamar Zeus como pai, adora caçar e lutar, provocou uma guerra quando era ainda uma criança e, ao chegar à idade adulta, todos os príncipes da Grécia foram seus pretendentes. Agora ela está casada com Menelau, irmão do rei supremo Agamemnon, mas isso não é um empecilho, pois você pode consegui-la se quiser. — Como é possível, se já é casada? — Retrucou Páris. — Céus! Como você é inocente! Nunca ouviu dizer que é o meu dever divino acertar esse tipo de coisas? Sugiro que percorra a Grécia com meu filho Eros como guia. Quando chegarem a Esparta, ele e eu faremos com que Helena se apaixone loucamente por você.
— Promete? — Perguntou Páris, ansioso. Afrodite jurou solenemente, e Páris, sem pensar duas vezes, concedeu a ela o pomo da discórdia.

Afrodite então cumpriu sua palavra, garantindo a ida de Páris a Esparta e facilitando o rapto de Helena. Graves (1990, p. 162) relata:

A frota zarpu, Afrodite enviou um vento favorável e Páris logo chegou a Esparta, onde Menelau o hospedou durante nove dias. No banquete, Páris entregou a Helena as prendas que ele havia trazido de Tróia, e seus olhares despudorados, seus langorosos suspiros e atrevidos sinais causaram nela um considerável embaraço. Pegando o cálice de Helena, ele punha os lábios na parte da borda de onde ela havia bebido; e, certa vez, ela encontrou as palavras “Te amo, Helena!” Escritas com vinho em cima da mesa.

Ajudados por Afrodite, Páris e Helena fugiram em direção a Tróia. Desse ponto em diante, quando dada conta do rapto de Helena, Menelau convoca assembleia para reunir os exércitos gregos e, com a ajuda do irmão Agamemnon, parte em direção a Tróia, dando início a uma guerra de dez anos que resultou na destruição dessa cidade, assim como a profecia previa.

4. AS TEOFANIAS E INTERVENÇÕES DOS DEUSES NA *ILÍADA*

Esta seção destina-se a discutir e analisar as características humanas dos deuses participantes na *Iliada*, assim como suas tomadas de decisões relacionadas ao papel do destino na narrativa homérica, abordando os momentos-chave da narrativa onde essas intervenções exercem um papel fundamental para o desenvolvimento da história.

4.1 Caracterização dos deuses na *Iliada*: aspectos humanos

O antropomorfismo, forma de pensamento que atribui aos deuses características humanas (NAUERT, 2010), está presente em um grande número de mitologias das mais diversas culturas do mundo. Na mitologia nórdica, por exemplo, a representação de Odin, Thor e outros deuses descritos com características físicas semelhantes com os vikings que os cultuavam caracteriza uma esfera desse conceito. No cristianismo, a representação das figuras do mundo divino é quase sempre humana, como todos os anjos, arcanjos e querubins, como por exemplo a presença dos anjos anunciando a destruição de Sodoma e Gomorra e o anjo que anuncia o nascimento de Jesus.

Contudo, é na mitologia grega que o conceito se situa com maior estudo e destaque. Acredita-se que o antropomorfismo é uma característica essencial dos deuses gregos, documentável, mesmo que de forma fragmentada, desde o período micênico (DOURADO-LOPES, 2009). Esse conceito tem nos poemas homéricos um de seus testemunhos mais vigorosos considerando que a liberdade poética que diversos autores exercem não torna infiel a representação dos deuses, mas obedece à expectativa típica da sociedade grega de atribuir à poesia uma função ativa na experiência do culto a suas divindades. (DOURADO-LOPES, 2009).

A noção do antropomorfismo grego arcaico se sustenta em sua base na narrativa homérica, sendo essa sua representação mais fiel. Contudo, ao longo dos anos diversos autores procuraram desprender-se da ideia de que o antropomorfismo teve seu início com os textos homéricos tentando racionalizar a representação dos deuses conectando-a ao culto praticado por esses povos como anterior à representação de Homero e Hesíodo. (DOURADO-LOPES, 2009)

Posterior a Homero, Heródoto relata a noção de antropomorfismo grego como uma característica importante da sua religião, como citado por Frontisi-Ducroux (1986, p. 193):

Eu sei que os persas observam os seguintes costumes: não têm por hábito erigir estátuas de deuses, nem templos, nem altares; ao contrário, acusam de loucura aqueles que o fazem; parece-me, então, que eles não pensaram, como os gregos, que os deuses são constituídos como os homens.

Essa característica possui força não só na Grécia, mas em diversas religiões. Chantraine (1952) defende a ideia de antropomorfismo como algo natural do homem, primeiro porque os deuses foram imaginados na forma humana e, segundo, pela ideia reconfortante de criar superiores o mais próximos possível de sua imagem, portanto, a imagem de Deus está vinculada à mente humana.

Para nossa pesquisa, compactua-se a ideia de antropomorfismo a partir da realização do culto grego no período arcaico, uma vez que temos como *corpus* de pesquisa a narrativa homérica e ao fazermos dela um recorte anacrônico observamos que a noção da representação do divino grego homérico não era estritamente poética e possuía características que variavam desde a educação a partir do culto, representação da moral e ética e da atribuição mística do desconhecido nos eventos relacionados às tradições e crenças da época de sua composição.

A princípio, uma das mais marcantes características humanas dos deuses homéricos diz respeito aos seus sentimentos. A atribuição de sentimentos tipicamente humanos às divindades, as colocam em um nível de igualdade na perspectiva de essência, mas ao mesmo tempo as colocam como superiores, uma vez que os seus sentimentos e a forma como agem a partir deles detém nos humanos um efeito amplo pois suas decisões majoritariamente pessoais, caracterizam sua tomada de posição e a motivação de suas intervenções na vida humana.

Essa presença de sentimentos tipicamente humanos nos deuses pode ser encontrada, por exemplo, quando a deusa Tétis, mãe de Aquiles, chora ao ouvir o relato do filho sobre sua rixa com Agamemnon:

Tétis então a chorar lhe responde as seguintes palavras:
 “Ai caro filho por que te criei se te dei vida infausta?
 Já que nasceste fadado a tão curta existência prouvera
 que junto às naves vivesses sem dor conheceres nem lágrimas.”⁴

Em outro momento, Ares, ao ser ferido em batalha por Diomedes, que havia por Atena sido fortalecido, vai ao olimpo sangrando e reclama com Zeus o acontecido.

Rapidamente à morada dos deuses chegou no alto Olimpo
 indo sentar-se de par com Zeus grande agastado no espírito
 a quem o sangue imortal que manava da chaga revela.
 Rompe depois em queixumes dizendo as palavras aladas:
 “Indignação não te causa Zeus pai assistir a tanto abuso?
 Por comprazer os mortais os eternos estamos sujeitos
 a indescritíveis tormentos que a mútua discórdia nos causa.
 De tudo a culpa tens tu pois geraste uma filha funesta
 e destituída de senso a quem ímpias acções só comprazem.”⁵

Outro sentimento humano manifestado pelos deuses é a raiva. No Canto XIII, Teucro, tentando atingir Heitor, acaba por matar Anfimaco, neto de Posídon, que se enfurece ao ver o ocorrido.

⁴ HOMERO, *Iliada*, I. 410-420

⁵ HOMERO, *Iliada*, V. 860-880

O filho de Oileu pela morte de Anfimaco
 ainda irritado do tenro pescoço a cabeça lhe corta.
 Como uma bola depois a jogou pelo meio da turba
 até que na poeira a rolar junto aos pés do alto Héctor se deteve.
 Imensamente enraivado Posídon nessa hora se mostra
 ao ver que o neto na pugna terrível a vida perdera.⁶

O sentimento de pena e piedade também é verificado logo no primeiro canto, quando após nove dias de batalhas, Hera ao ver que os gregos sofreram diversas perdas, sente pena deles.

Por nove dias as setas do deus dizimaram o exército;
 mas no seguinte chamou todo o povo para a ágora Aquileu.
 Hera de braços brilhantes lhe havia inspirado esse alvitre
 pois tinha pena dos Dánaos ao vê-los morrer desse modo.⁷

Outra das principais representações de características humanas aos deuses se encontra na comum atribuição dos elementos como vento, fogo, rios, estações, e sentimentos como amor e justiça a figuras divinas. Contudo, à atribuição desses elementos, comuns à vida humana, costumavam serem atenuados nos cultos aos deuses de forma a cumprir a necessidade de criar um canal de contato direto com os deuses (VLASTOS, 1952)

Tal ideia de um canal de comunicação encontra-se centrada principalmente no ato do sacrifício religioso, a hecatombe. Esse ritual, muitas vezes realizado na *Iliada*, aproxima os seres humanos dos deuses e dos animais, mas também serve como um parâmetro para mostrar as diferenças entre eles (VERNANT, 2006).

Essa separação de forças diz respeito principalmente às noções de grandeza entre os dois grupos, por exemplo, a fome do homem pode ser saciada com a carne de um animal morto, apenas temporariamente, mas a dos deuses necessita de mais, o que no caso do sacrifício viria a ser a vida do ser sacrificado, demonstrando assim a visível diferença entre eles (VERNANT, 2006).

Reforçando essa diferenciação apresentada nos poemas homéricos no que diz respeito a não necessidade da alimentação dos deuses, Pucci (2002, p. 22) destaca que “os homens são frequentemente o que comem, o que os difere dos animais e dos deuses”. Essa afirmação se reforça na passagem da *Iliada*, onde Afrodite é ferida por Diomedes.

⁶ HOMERO, *Iliada*. XIII. 200-220

⁷ HOMERO, *Iliada*, I. 40-60

Fluía imortal sangue do deus,
tal como flui aos venturosos deuses;
pois não comem alimento, não bebem vinho de rosto inflamado,
razão pela qual são exangues e chamam-se imortais.⁸

Logo, os deuses uma vez que não necessitam da alimentação, o sacrifício provindo da morte dos animais mantém o simbolismo apenas pela fumaça que chega aos céus, mas que em nenhum momento é mencionada como aspirada pelos deuses como forma de recebimento do sacrifício, ficando assim tal aceitação subentendida (LOPES, 2010).

Um exemplo desses sacrifícios pode ser encontrado no Canto I, versos 300 a 320, quando Agamemnon envia a bordo uma hecatombe ao deus Apolo:

A hecatombe⁹
de Febo Apolo mandou para bordo assim como a Criseide
de faces belas. O mando ao sagaz Odisseu ele entrega.
Esses depois de embarcados as húmidas vias cortaram
enquanto o Atrida dava ordens a todos que banhos tomassem.
Purificaram-se todos jogando no mar as escórias
e a Febo Apolo ofertaram de cabras e touros selectos
uma hecatombe completa na praia do mar incansável.
Nas espirais da fumaça até ao Céu o perfume subia.¹⁰

Em alguns momentos, o poeta chega a afirmar a posição dos deuses quanto aos sacrifícios, sendo esses acatados ou não. No Canto III, Agamemnon faz um pedido a partir de uma hecatombe a Zeus, mas não é atendido.

Zeus gloriosíssimo e forte e vós outros ó deuses eternos!
que se derramem tal como este vinho no chão os miolos
de quantos quebrem as juras solenes firmadas nesta hora
e os de seus filhos ficando as mulheres escravas de estranho
Isso diziam; mas Zeus não lhes quis atender o pedido.¹¹

Já em termos de moralidade, outra característica humana, o respeito dos homens aos deuses no ato do sacrifício sugere que cada um se reconheça como um humano mortal e não pretenda jamais se igualar a um deus, o que seria o sentido mais básico do preceito délfico “conhece-te a ti mesmo” (VERNANT, 1972, p. 48).

⁸ HOMERO, *Iliada*, V. 339-342

⁹ na Antiguidade, o sacrifício de cem bois.

¹⁰ HOMERO, *Iliada*, I. 300-320

¹¹ HOMERO, *Iliada*, III. 300-320

Partindo desse pressuposto, Detienne (1992) afirma que o sacrifício de sangue é central na religião grega destacando que:

Todo empreendimento político (campanha militar, combate, estabelecimento de tratados, trabalhos comissionados, abertura de assembleia, tomada de posse em cargos) começa com um sacrifício (seguido da avaliação divinatória das entranhas, conforme os relatos do Período Clássico) e um banquete (DETIENNE, 1992, p. 2-3).

A importância desses rituais está centrada na necessidade de contato com os deuses, seja para o alcance de bênçãos e conquistas como pela esperança e desejo de sorte nos plantios, vendas e demais atos da vida cotidiana. O pesquisador Bataille (1993), na sua obra *A teoria da religião*, destaca o processo e a importância desses rituais para a sociedade grega:

O contato entre humanos e deuses se dá por um processo que retira a vítima de sua mera utilidade material e a transforma em uma espécie de canal para o contato com o divino. A morte do animal sacrificado é a restituição de um contato ancestral pelo abandono e pela doação para transcender a subordinação às necessidades de consumo e produção. Além disso, na festa religiosa, que reúne poesia, música, dança e artes em geral em torno do sacrifício, esse contato se torna um tipo de intimidade de eficácia garantida. (BATAILLE, 1993, p. 28)

É possível observar que o antropomorfismo grego está estritamente enraizado no religioso e não na configuração única do literário homérico, como se acreditava anteriormente. A representação de Homero baseia-se nas crenças da época de sua composição e que possuem em seu cerne a imagem dos deuses como figuras fisicamente humanas, porém com poderes e capacidades superiores.

Essa noção de força e superioridade vai além dos critérios por nós discutidos acima, relacionando-os com um conceito mais filosófico. Nilsson (1967, p. 68) nos ajudar a situar esse contexto:

Pode-se dizer, ao menos teoricamente, que o homem evita a força e tenta eliminá-la, quando isso lhe parece necessário, e tenta atraí-la e dirigi-la, quando isso é desejável; todavia, essa dupla atitude não pode ser mantida tal e qual quando aqueles que possuem uma força são considerados pessoas, ainda menos, quando não se trata mais de inumeráveis demônios, mas de personalidades maiores e mais marcadas, de deuses.

Dessa forma, toda grandeza e superioridade dos deuses é atribuída a eles pelos próprios homens como uma forma de defender o seu lugar como mortal, inferior na existência. Agregando a diferença ontológica entre eles, a partir da ideia de antropomorfismo, o homem se exime do direito de ser tudo e de tudo saber: os homens e os deuses são iguais em aparência,

reflexos de uma mesma existência, mas diferentes pois os deuses estão acima, eles tudo veem, tudo podem, tudo sabem.

Na perspectiva física, Homero apresenta os seus deuses com pouca descrição corpórea, mas suficiente para encaixá-los na noção que posteriormente seria dita como religião homérica, um conceito que, segundo Erbse (1986, p. 6) “destaca a singularidade ao mesmo tempo similar da representação de deuses já conhecidos”, uma vez que seus deuses, assim como os de Hesíodo, apresentam a essência do antropomorfismo. Na obra, em diversos momentos há apenas uma descrição de força, velocidade e esplendor, características essas incomuns nos humanos, mas responsáveis por diferenciar os deuses dos homens, evidenciando assim a diferença de natureza e poder entre eles.

Outro elemento presente em muitas aparições dos deuses na *Iliada* e que possui grande destaque é o brilho. Nessas aparições o brilho destaca um elemento exclusivo dos deuses que na sociedade da época caracterizava o exagero de outros elementos corporais. Essas características estão comumente associadas ao avanço das artes visuais como as esculturas, e responsável por expressar uma forma de beleza única dos deuses e que os diferencia dos humanos do ponto de vista corpóreo (CHANTRAINE, 1952).

No Canto I, versos 180-200, Atena desce do Olimpo e se apresenta a Aquiles. Nesse momento o poeta descreve a cena destacando o brilho da apresentação da deusa ao mortal.

Por trás de Aquileu postando-se os louros cabelos lhe agarra
a ele visível somente; nenhum dos presentes a via.
Cheio de espanto o Pelida virou-se; porém pelo brilho
que se lhe expande dos olhos conhece que é Palas Atena.¹²

Outro elemento na narrativa homérica que aborda noções do antropomorfismo encontra-se nas aparições dos deuses para os humanos. Em grande parte das aparições os deuses se apresentam com formas de pássaros (KULMANN, 1956) ou como heróis ausentes que só apareçam para um ou dois personagens da narrativa (DOURADO-LOPES, 2013) essa necessidade de disfarce contempla a omissão dos detalhes físicos dos deuses já citados como as fileiras

Sob a forma do arauto ao seu lado
a de olhos glaucos Atena ordenava silêncio às fileiras
para que todos os homens acaios de perto e de longe
suas palavras ouvissem e após orientar-se soubessem.¹³

¹² HOMERO, *Iliada*, I. 180-200

¹³ HOMERO, *Iliada*, II. 260-280

A maior parte das aparições, contudo, é exclusiva a um privilegiado personagem e destaca a capacidade de transformação repentina dos deuses. Essa transformação jamais é descrita na *Iliada*. Kulmann (1956, p. 98) destaca a respeito dessas transformações:

Diz-se somente 'o deus igualou-se a alguém', 'fez-se igual a alguém', ou escassos nos poemas homéricos. Um exemplo de uma aparição na forma de um herói pode ser encontrado no Canto II, versos 260-280 quando Atena assume a forma de um herói no campo de batalha para organizar ainda somente 'era igual a alguém', de modo que não se trata, rigorosamente falando, de nenhuma transformação substancial, mas apenas de uma adaptação exterior em vista de uma ilusão dos sentidos. Além do mais, o fato de que o homem sozinho reconhece a divindade apesar do seu disfarce mostra que a adaptação é apenas exterior.

Um exemplo dessas representações encontra-se no Canto II, versos 20-40, O deus Sono assumindo a forma de Nestor vai até a tenda de Agamemnon a mandado de Zeus enviar um sonho falso.

Sob a figura do velho Neleio Nestor lhe aparece
 dos conselheiros aquele que o Atrida entre todos prezava.
 Disse-lhe o Sonho divino depois de tomar essa forma:
 “Dormes Atrida prudente e viril domador de cavalos?
 Não fica bem para um príncipe em quem todo o povo confia
 e de quem tudo depende dormir sem parar toda a noite.¹⁴

Assim, evidencia-se o caráter místico e superior dos deuses no poema homérico a partir da possibilidade de transformação externa dos deuses em diversas formas, destacando, contudo, um ponto importante da narrativa que diz respeito à ideia do poema de disfarçar a ação dos deuses em suas aparições, ocultando assim a sua real forma. Para reforçar esse ponto, levemos em conta o fato de que apenas alguns podem vê-los (majoritariamente os protegidos dos deuses) e que o texto deixa a entender que o acesso ao conhecimento extraordinário de conhecer os deuses em sua essência é ato de grande valor para aqueles que as divindades consideram dignos. Dessa forma, é possível observar que a maior parte dessas aparições é representada com certa naturalidade para aqueles que são com tal honra contemplados (DOURADO-LOPES, 2013).

Adiante, analisaremos a tomada de posição dos deuses na narrativa homérica, e como a proteção destes para com os heróis têm função importante no conjunto das ações narradas. Entre essas ações, destacaremos as intervenções físicas, mentais e espirituais.

¹⁴ HOMERO, *Iliada*, II. 20-40

4.2 Estrutura da epopeia homérica: as relações entre homens e deuses

Na *Iliada* observamos uma trama movimentada pelas constantes relações entre deuses e homens, onde a maior parte da ação no núcleo terrestre se baseia em intervenções dos deuses que garantem a determinação da vontade de Zeus, que, por sua vez, segue as determinações do destino.

Dentro da estrutura da narrativa é possível analisar o papel dos homens e deuses de duas formas, sendo a primeira a partir da delimitação de dois planos caracterizados pela organização dos personagens e dos espaços descritos, como proposto por Dourado-Lopes (2013) e da noção de unidade destacada por Hernandes (2011) e Pfister (1903).

No primeiro, definiremos os planos divino e humano, sendo o plano divino formado pelos deuses do panteão grego: Zeus, Atena, Hades, Posídon, Hera, Tétis, Apolo, Afrodite, Ares entre os principais, além de outros deuses que aparecem poucas vezes na trama, como Hélio e Deméter. Os seus papéis na narrativa destacam sua superioridade em relação aos homens e é a partir de suas intervenções que a trama da guerra se movimenta (DOURADO-LOPES, 2013).

Já no plano humano, formado pelos guerreiros e heróis da guerra de Tróia que durante toda a narrativa participam ativamente dos confrontos, temos como personagens principais Agamemnon, Odisseu, Ajax, Diomedes, Heitor, Enéias, Páris e Aquiles, que apesar de ser o personagem de maior importância para a trama, aparece em cena pouquíssimas vezes antes dos últimos cantos, sendo apenas mencionado durante a extensão da narrativa após o primeiro canto, no qual sua ira é o tema principal (DOURADO-LOPES, 2013).

No início do poema, o poeta pede a deusa que cante a ira de Aquiles, que estrutura a trama da epopeia a partir daquele momento. Contudo, nos é dito que tudo há de acontecer para se cumprir a vontade de Zeus, o que se inicia com o sonho enviado para que Agamemnon inicie o ataque à Tróia. Nessa relação de causa e efeito entre os deuses e homens, observamos que a conjuntura do plano divino é estritamente relacionada aos desejos dos deuses e não ao livre arbítrio dos homens, apesar da ira de Aquiles ser o foco do início dos acontecimentos na trama, a vontade de Zeus prevalece e nesse foco há a ideia de superioridade já debatida no capítulo anterior.

É possível observar que apesar do constante contato entre esses seres por meio das teofanias, ambos os planos possuem cenas distintas localizadas em seus respectivos espaços, como por exemplo diversas passagens que mostram os deuses dialogando no Olimpo, em contrapartida às cenas de batalha no plano humano. As intervenções dos deuses acontecem de ambos os planos, tanto do Olimpo a partir do envio de ataques, mensagens e fenômenos

naturais, quanto dentro do campo de batalha quando os deuses dão apoio aos heróis ou às vezes combatendo durante as batalhas.

Ao utilizar esses recursos narrativos o poeta parece nos contar a mesma história dentre duas perspectivas diferentes, abordando a visão dos deuses sobre os acontecimentos na guerra, enquanto dentro do campo de batalha exalta os feitos dos heróis, sejam eles sob efeito de intervenções ou não.

A maior parte dessas intervenções baseiam-se no posicionamento pessoal de cada divindade para com os rivais da guerra. Tais tomadas de posições têm efeito significativo para o plano divino da narrativa, uma vez que geram conflitos entre os deuses no decorrer da trama. Por exemplo, no canto XV, Posídon é obrigado por Zeus a cessar os ataques contra os troianos, o que gera uma revolta.

Céus que arrogância! Conquanto potente ele seja é excessivo
querer assim violentar-me pois temos igual dignidade
que três irmãos somos nós filhos todos de Reia e de Cronos:
Zeus depois eu e Hades forte o terceiro que os mortos comanda.¹⁵

Esses posicionamentos são evidenciados desde os primeiros cantos onde é mencionado que do lado dos gregos estão Atena, Hera e Posídon, enquanto do lado dos troianos estão Afrodite, Ares e Apolo. É importante ressaltar que dentre eles duas deusas têm seus filhos envolvidos na trama. Afrodite é a mãe de Enéias, enquanto Tétis é a mãe de Aquiles, principal herói da narrativa. Além desses deuses, outros deuses também tomam partido na guerra em momentos diversos, como Hermes e Hefesto (que apoiam os gregos, sendo o segundo responsável pela confecção de uma nova armadura para Aquiles) e Artémis (que apoia os troianos). Zeus, durante toda a narrativa, se mantém neutro posicionando-se poucas vezes em favor de ambos os lados.

Ao longo da narrativa é possível observar que a proximidade dos dois planos vai além das teofanias, sendo reforçada pelas súplicas e hecatombes realizadas pelos homens a fim de alcançarem certas graças durante a batalha. Algumas dessas graças estão centradas na aquisição de energia, disposição ou a cura de ferimentos. Do ponto de vista dos deuses oferecer a seus protegidos tais benefícios no campo de batalha é uma tentativa de aumentar sua honra, uma vez que são as oferendas dos homens ao honrar seus pedidos, que aumentam a honra dos deuses (GABRECHT, 2009).

¹⁵ HOMERO, *Iliada*, XV. 180-200

Dessa forma, grande parte das intervenções dos deuses são pessoais e realizadas visando benefício próprio, uma vez que já conhecem o destino e as consequências de determinadas ações, o favorecimento ou não de um herói tende a levar aos mesmos resultados (GARBRECHT, 2009)

No universo descrito ou construído por Homero, observa-se uma grande noção de unidade pela presença constante dos deuses na vida dos homens, essas representações possibilitam uma noção de existência compartilhada que tende por não delimitar a existência de dois planos concretos, mas sim de um plano único, dada a frequência desses encontros na trama da narrativa (PFISTER, 1903). Dessa forma, o poeta nos traz elementos que garantem uma ligação entre o humano e o divino e que tornam uma separação de núcleos inviável, visto que o plano dos homens na guerra pode ser visto como apenas um subterfúgio para a atuação dos deuses (HERNANDES, 2011).

Durante toda a extensão do poema o poeta deixa transparecer a ideia da presença divina em todos os momentos do dia, todo sentimento dos heróis e todo ato por eles realizados, assim, a relação entre deuses e homens na narrativa homérica acontece de forma natural. Como já mencionamos anteriormente, os deuses homéricos têm sentimentos humanos, podem assumir formas humanas e interagir com os homens, mas são imortais, assim como superpoderosos, enquanto os homens são mortais e sujeitos à natureza humana, ao sofrimento, à dor e a morte.

Contudo, diversas passagens da obra reforçam a relação entre as contrapartes através do epíteto “semelhante a um deus” que é atribuído a diversos heróis. Devemos ter atenção para o fato de que essa atribuição por parte do poeta serve unicamente para exaltar naquele herói uma qualidade atribuída por um deus e não o fato do mesmo possuir algum poder ou qualidade divina.

Por exemplo, ao exaltar a beleza de Páris, “esses cabelos a cítara dos dons de Afrodite a beleza não te valerá de nada ao te vires lançado na poeira.” (HOMERO, *Iliada*, II, 40-80), ou a força de Ajax “Ajax, visto que o deus te deu força e grandeza / e sensatez, e com a lança és o melhor dos Aqueus” (HOMERO, *Iliada*, VII, 280-320) o poeta utiliza sempre a menção de um deus deixando em evidência que esses atributos foram dados pelos deuses aos homens não sendo assim poderes divinos, mas sim um aprimoramento de qualidades humanas já existentes.

Outro ponto que reforça a noção de unidade dos dois planos na narrativa homérica é a participação dos deuses em momentos nos quais seria impossível a realização de feitos sem sua intervenção, como por exemplo no encontro entre Aquiles e Príamo, no Canto XX, versos 460 a 480, quando o rei troiano vai em busca do corpo de Heitor.

Logo do carro saltando falou para o rei venerando:
 Velho um dos deuses de eterna existência te fez companhia:
 Hermes; meu pai me enviou para me ajudar a prestar-te na estrada.
 Mas devo agora voltar; não convém que me veja o Pelida;
 pois em verdade seria motivo de cólera justa
 que a um dos mortais tão às claras um deus afeição demonstrasse.¹⁶

Na concepção homérica dos deuses, a maior parte das relações entre deuses e homens parte da noção de afastamento sempre evidenciando as diferenças entre eles e a superioridade divina subjugando os homens às suas leis. Encontramos tal posicionamento na fala de Glauco no Canto VI ao falar da finitude da vida humana.

“As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores,
 que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras, brotam
 na primavera, de novo, por toda a floresta viçosa.
 Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira.”¹⁷

Outro momento onde é possível observar essa noção de separação encontra-se no canto XXI, versos 440 a 460 quando Apolo questiona a Posídon sobre o porquê de lutar pelos homens:

“Abalador julgar-me-ias por certo privado de senso
 se contendesse contigo por causa dos homens apenas
 que semelhantes às folhas das árvores ora se expandem
 cheios de viço e louçãos pelos frutos da terra nutridos
 ora da vida privados sem brilho nenhum emurchecem.”¹⁸

Contudo, Hernandes (2011, p. 48) destaca que as relações entre deuses e homens compreendem também a proximidade.

A relação entre mortais e imortais antes de ser apenas exclusão (afastamento) é de união, visto que na mitologia grega muitas vezes os seres divinos se unem aos homens e às mulheres, gerando filhos. Esses, por sua vez, se tornam símbolos dessa proximidade – os heróis, que dentre os mortais apresentam uma conexão direta com a divindade e lhe têm semelhanças.

Essas relações se reforçam na tomada de decisão de alguns deuses para proteger seus filhos, como Afrodite ao salvar Páris (III, 360-380) e Tétis ao ajudar Aquiles (I, 500-580) recorrendo a Zeus para ajudar com sua cólera. Dentre os deuses com parentescos há uma única exceção, Zeus, que tem a possibilidade de salvar seu filho Saperdon, mas segue os direcionamentos do destino e permite que o mesmo seja morto em batalha (XVI, 640-680).

¹⁶ HOMERO, *Iliada*, XX, 460-480

¹⁷ HOMERO, *Iliada*, VI, 150-160

¹⁸ HOMERO, *Iliada*, XXI, 440-460

No mundo homérico observamos que as relações entre homens e deuses se baseiam na vivência através da busca por feitos e conquistas. Os deuses precisam das oferendas dos homens, pois apesar do seu grau de superioridade e divindade, possuem sentimentos humanos destacados pelo antropomorfismo, sendo assim, podem sentir raiva, ódio e desgosto pela ação ou falta de ação dos homens. Logo, ao mesmo tempo que os homens atribuem às suas conquistas aos deuses, atribuem também suas desgraças, e dessa forma as relações se reforçam na ideia de troca, onde, os deuses conquistam sua *Timé* (Honra) através das oferendas e em troca dão aos homens as coisas banais que do seu ponto de vista podem ser realizadas com um simples ato.

4.3 Teofanias e intervenções dos deuses na *Iliada*: o destino

O conceito de teofania (do grego *theophaneia*) é definido como “aparição de uma divindade”. Embora comumente associada à aparição de deuses na Grécia antiga, o termo passou a ser usado para se referir a qualquer aparição de uma divindade no contexto de diversas religiões como o catolicismo (BUTCHEWELL, 2002, p. 929).

Na *Iliada*, a participação dos deuses é fator essencial para o desenrolar da trama, como debatemos anteriormente. Em diversos momentos da narrativa, as ações dos deuses motivam as reações de outros deuses no decorrer da guerra, uma vez que os mesmos vão diretamente ao campo de batalha. Contudo, antes de analisarmos esses momentos isoladamente, devemos retornar a discussão iniciada no tópico anterior.

Como observamos no capítulo anterior, a relação entre homens e deuses se comprova como um fator imprescindível ao tratar as teofanias, uma vez que deuses aparecem apenas a seus protegidos e aqueles cujas atitudes elevam sua honra. Logo, em todas as teofanias selecionadas como objeto de análise será possível evidenciar um grau de relação e proximidade que ressalta a relação entre homens e deuses, seja ela amistosa ou não, de forma a ampliar o papel do destino nas atitudes dos deuses.

No pensamento arcaico grego é onde são encontradas as primeiras referências sobre o Destino ou Moira¹⁹. Para entendermos a importância das intervenções dos deuses na narrativa,

¹⁹ Moiras são tecelãs do destino, tendo sido criadas por Nix, a deusa primordial da noite. Nesse sentido, integram o universo da mitologia grega a respeito da criação do Universo. Ademais, recebem o nome individual de Cloto, Láquesis e Átropo.

devemos retornar a essa forma de pensamento mítico a fim de compreender o papel do destino em Homero.

Nos tempos arcaicos a definição de destino era dita por meio do que se acreditava serem as Moiras responsáveis: o ato de tecer os fios da vida desde o nascimento significava para os homens uma noção de consciência do seu destino e suas conquistas. Para os gregos, a Moira seria a ordem do mundo e a lei que determina os limites de cada ser. É distribuidora de justiça, no sentido de punir toda desmedida (CORRESIO, 1998).

Essa ordem gerada pela noção de destino inclui também um controle, quase que total, da onipotência dos deuses. Com exceção de Zeus, que em alguns momentos parece tecer a vida dos homens, os demais deuses não conseguem subordinar o Destino e suas ações demasiadamente pessoais. Estes últimos tendem a se submeter ao que tecido pela Moiras (HASTINGS, 1920). Sobre a superioridade do destino afirma Comford (1937, p. 361):

Desde Homero, Zeus e os outros Olímpicos são confrontados com um poder que eles não podem subordinar, chamado Destino ou Fortuna. Como o Demiurgo de Platão, os deuses homéricos não são onipotentes; e parece impossível deduzir de Homero qualquer suposição coerente sobre a relação entre as vontades dos deuses e a oblíqua oposição do destino.

Dessa forma, a relação entre os deuses e o destino em Homero encontra em Zeus o seu maior ponto de discussão. Vale destacar a posição de outros autores como Weckler (1951), que afirma que o “destino e o desejo de Zeus são o mesmo”, e Sitzler (1923), que considera que a “relação entre Zeus e o destino não é claramente expressa, mas que em parte nenhuma existe uma oposição entre o desejo de Zeus e o destino”. Compactuamos com a ideia de Comford, uma vez que não somente na *Iliada* como também na *Odisséia* é possível observar que Zeus e os demais deuses são subordinados à vontade do destino. A fim de reafirmar esse posicionamento, destacamos em todas as intervenções selecionadas a posição dos deuses em relação ao cumprimento do destino.

Contudo, é importante afirmar que a ação do destino na *Iliada* não limita a liberdade individual; logo, há um certo espaço para o livre arbítrio dos homens, uma vez que é inconsciente a noção do destino para eles definido, da mesma forma que para os deuses, a ação de intervir nos acontecimentos da narrativa a fim de garantir o cumprimento do destino se consolida como uma forma de se isentar das falhas humanas. Logo, se um deus interferir nas ações, resultando uma falha, não foi por culpa deles, mas do destino que tudo já havia definido desde o nascimento (SCHÜTZER, 1956).

A ideia de destino apresentada em Homero não aparece como um poder sobrenatural, mas se configura como uma atitude motivada por uma noção de superioridade (SCHÜTZER, 1956). O maior exemplo disso é o fato de Zeus, o maior dos deuses, não conseguir salvar seu próprio filho do destino para ele definido. Logo, o destino age na *Iliada* de forma indireta, encontrando-se como pano de fundo das ações dos deuses que, obedientes, não medem esforços para interferir nos rumos da guerra a fim de cumprir o que já foi tecido.

Veremos, a seguir, cinco das principais teofanias na *Iliada*, analisando o seu papel no decorrer da narrativa e a sua relação com o conceito de destino abordado. Daremos destaque principalmente às intervenções presentes nos primeiros cantos do poema, pois a partir desses eventos será possível observar suas consequências na extensão do poema.

4.3.1 A peste de Apolo

No canto I do poema, logo após sermos apresentados ao tema do poema e a invocação da Musa, temos o primeiro vislumbre da trama que percorrerá toda a narrativa: a rixa entre Agamemnon e Aquiles. O poeta pergunta, então, qual dos deuses foi responsável por incitar a causa da briga, tendo em seguida a resposta:

Qual dentre os deuses eternos foi causa de que eles brigassem?
O que de Zeus e de Leto nasceu que com o rei agastado
peste lançou destruidora no exército. O povo morria
por ter o Atrida Agamemnon a Crises primeiro ultrajado
o sacerdote.²⁰

Antes dos eventos narrados na *Iliada*, Agamemnon havia sequestrado Criseida, filha de Crises, o sacerdote de Apolo, na ilha de Crise. Numa tentativa desesperada de resgatar sua filha, Crises vai até as naves dos gregos negociar o resgate de sua filha, contudo é tratado com desdém por Agamemnon, que se recusa a devolvê-la ao pai:

Este viera até às céleres naus dos Aquivos
súplice a filha reaver. Infinito resgate trazia
tendo nas mãos as insígnias de Apolo frecheiro infalível
no ceptro de ouro enroladas. Implora aos Aquivos presentes
sem exceção, mas mormente aos Atridas que povos conduzem:
“Filhos de Atreu e vós outros Aquivos de grevas bem feitas
dêem-vos os deuses do Olimpo poderdes destruir as muralhas
da alta cidade de Príamo e após retornardes a casa.

²⁰ HOMERO, *Iliada*, I, 1-20

A minha filha cedei-me aceitando resgate condigno
e a Febo Apolo nascido de Zeus reverentes mostrai-vos.²¹

Mesmo tendo a aprovação dos demais aqueus presentes, Agamemnon discorda e decide não entregar a filha de Crises. Essa ação, tomada a partir de uma decisão pessoal e não inspirada pelos deuses, faz Crises clamar por vingança a Apolo, que o atende.

“Ouve-me ó deus do arco argênteo que Crisa cuidadoso proteges
e a santa Cila e que tens o comando supremo de Ténédos!
Ajudador! Já te tenho construído magníficos templos
bem como coxas queimado de pingues ovelhas e touros
Ouve-me agora e realiza este voto ardoroso que faço:
possas vingar dos Aqueus com teus dardos o pranto que verto.”
Isso disse ele na súplica; ouvido por Febo foi logo.²²

Após atender a prece de Crises, Apolo envia ataques aos gregos por longos nove dias, causando mortes incontáveis, que só cessam através da intervenção de Hera, que ao sentir pena dos gregos, incita em Aquiles a ideia de uma assembleia.

Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso.
Primeiramente investiu contra os mulos e os cães velocíssimos;
mas logo após contra os homens dirige seus dardos pontudos
exterminando-os. Sem pausa as fogueiras os corpos destruíam.
Por nove dias as setas do deus dizimaram o exército;
mas no seguinte chamou todo o povo para a ágora Aquileu.
Hera de braços brilhantes lhe havia inspirado esse alvitre
pois tinha pena dos Dánaos ao vê-los morrer desse modo.²³

Inicialmente, é possível observar que a intervenção de Apolo detém um papel importante na trama visto que, caso o mesmo não houvesse atendido ao apelo de Crises, a ocasional briga entre Aquiles e Agamemnon não poderia acontecer. Contudo, é importante destacar que tal atitude só se concretizou devido à relação estrita dos deuses com seu sacerdote. Como discutimos anteriormente, na Grécia arcaica o culto aos deuses era parte inseparável da vida dos homens (HERNANDES, 2011).

Logo, o ato de atender àquele a quem lhe serve é coerente com a ideia de que os deuses atendem não a todos de uma forma geral, mais precisamente destinando suas ações para aqueles que elevam a sua honra através da súplica e do sacrifício. Outro ponto de destaque na intervenção analisada é a reação direta de uma outra divindade (Hera), ocasionando uma nova intervenção, que tem como objetivo anular a primeira.

²¹ HOMERO, *Iliada*, I, 20-40

²² HOMERO, *Iliada*, I, 30-60

²³ HOMERO, *Iliada*, I, 50-60

4.3.2 Atena impede Aquiles de matar Agamemnon

Ainda no primeiro canto, durante a assembleia convocada por Aquiles, Agamemnon e Aquiles discutem as consequências da peste enviada por Apolo. Depois de tentar resistir, Agamemnon decide enfim devolver a filha de Crises. Contudo, incita a ira de Aquiles ao mencionar que tomaria posse de Briseida, sua escrava, como compensação.

Volta nas naves recurvas com todos os teus; nos Mirmídones
o mando exerce em tua casa que disso me importo bem pouco.
Mossa também não me faz teu rancor; mas observo o seguinte:
Visto me haver Febo Apolo da filha de Crises privado
acompanhada pretendo enviá-la em navio ligeiro
mas em pessoa hei-de o prémio ir buscar à tua tenda a Briseida
de belas faces que alfim possas ver por esse acto de força
quanto te sou superior e também para que outros se corram
de se igualarem comigo e quererem de frente ameaçar-me.

Ao ouvir essas palavras, Aquiles se enfurece e decide atacar Agamemnon, quando é interrompido por Atena em uma nova intervenção.

Enfurecido com essas palavras ficou o Pelida
o coração a flutuar indeciso no peito veloso
sobre se a espada cortante ali mesmo do flanco arrancasse
e dispersando os presentes o Atrida desta arte punisse
ou se o furor procurasse conter dominando a alma nobre.
Enquanto no coração e no espírito assim reflectia
e a grande espada de bronze arrancava do Céu baixou prestes
Palas Atena mandada por Hera de braços muito alvos
que a ambos prezava e cuidava dos dois por maneira indistinta.
Por trás de Aquileu postando-se os louros cabelos lhe agarra
a ele visível somente; nenhum dos presentes a via.²⁴

Surpreso pela presença da deusa, Aquiles então vira-se e decide com a mesma falar a fim de entender o motivo de sua presença e a ela expor sua intenção para com o filho de Atreu.

Cheio de espanto o Pelida virou-se; porém pelo brilho
que se lhe expande dos olhos conhece que é Palas Atena.
Volta-se então para a deusa e lhe diz as palavras aladas:
“Filha de Zeus tempestuoso que causa te trouxe até Tróia?
Ver os ultrajes que o Atrida Agamemnon me faz neste instante?
Ora te digo com toda a clareza o que vai realizar-se:
vai a existência custar-lhe essa grande arrogância de agora.”²⁵

²⁴ HOMERO, *Iliada*, I, 180-200

²⁵ HOMERO, *Iliada*, I, 200-220

Contudo, Atena não permite que o mesmo acabe seu ataque e, ao acalmá-lo, salva a vida de Agamemnon, mas mantém acessa a ira de Aquiles, o que posteriormente o levaria a se retirar da batalha.

“Para acalmar-te o furor tão-somente ora vim do alto Olimpo;
 caso me atendas enviada por Hera de braços muito alvos
 que por igual a ambos preza e dos dois cuidadosa se ocupa.
 Vamos refreia tua cólera deixa em repouso essa espada.
 Mas quanto o queiras com termos violentos o cobre de injúrias.
 Ora te digo com toda a clareza o que vai realizar-se:
 Prêmios três vezes mais belos virás a alcançar muito em breve
 por esse insulto de agora. Contém-te, portanto e obedece.”²⁶

A intervenção dupla de Hera e Atena ao evitar o ataque de Aquiles tem importantes consequências na continuidade de toda a narrativa, uma vez que, se Aquiles tivesse cedido a sua ira e matado Agamemnon, todos os demais acontecimentos da guerra e conseqüentemente seu desfecho seriam alterados.

Assunção (2001, p. 4), em sua análise dos cantos I e II da *Iliada*, destaca a importância desse evento para a integridade da narrativa.

Não é difícil perceber que a intervenção de Atena é exatamente o que abre e possibilita a narrativa tal como tematizada no próêmio: a estória da cólera de Aquiles. Sua ação vem anular a via divergente – e cuja sequencia mal poderíamos imaginar, para qual Aquiles já estava decidindo: o assassinato de Agamemnon.

Mantida a linha do destino, os acontecimentos subsequentes tendem a favorecer a Aquiles de certa forma. Na intrínseca relação dos deuses com seus protegidos, aqueles buscam sempre a escolha que lhes é mais favorável (PUCCI, 1985). Contudo, o caso específico dessa intervenção merece um pouco mais de atenção.

Em um primeiro momento, ter a integridade de Briseida mantida, favorecendo sua ira e conseqüentemente matando Agamemnon, traria a Aquiles um possível futuro sem glórias, o que de fato para um herói não seria a opção mais vantajosa. Contudo, ao perder sua escrava, sair do combate, e posteriormente ter as desculpas de Agamemnon apenas após a morte de seu amigo, e conseqüentemente a sua morte, não se configura como algo que lhe seria favorável. A esse fenômeno, Pucci (1985) denomina de Paradoxo ilíadico de Aquiles, uma vez que a o fato de matar ou não Agamemnon, não traria a ele opção mais vantajosa.

Contudo, uma possível solução para esse paradoxo encontra-se no mito de Aquiles. Brandão (1999, p. 109) assim se refere ao destino do herói:

²⁶ HOMERO, *Iliada*, I, 200-220

Zeus, no fundo, sabedor de que a vitória final seria dos Aqueus, soube retardá-la, para dar-lhe um brilho maior. Concluída a digressão, é mister voltar aos preparativos para a sangrenta seara de Ares. Não foi fácil convocar alguns dos chefes e heróis indispensáveis para a vitória dos Aqueus. É o caso, entre outros, Aquiles, sem cuja presença, consoante a profecia de Calcas, Tróia não poderia ser conquistada. É que o herói fora escondido pela própria mãe, Tendo ciência de que o fim de Tróia coincidiria com a morte do filho, Tétis vestiu-o com hábitos femininos e o conduziu para a corte do rei Licomedes, na ilha de Ciro, onde o herói passou a viver disfarçado no meio das filhas do rei, com o nome de Pirra, isto é, ruiva, porque o herói tinha os cabelos louro-avermelhados.

A atitude de Tétis não seria suficiente aos desígnios do destino, uma vez que Ulisses e Diomedes, a mando dos Atridas, foram ao encontro de Aquiles e o recrutaram para o exército grego (Brandão, 1999). O herói ainda teria uma escolha, e é aqui onde encontramos uma possível solução ao paradoxo proposto por Pucci (1985). Retomemos então a passagem de Brandão (1999, p. 110) ainda sobre o mito de Aquiles.

Tendo conhecimento do esconderijo do filho de Tétis, Calcas o revelou aos Atridas, que enviaram Ulisses e Diomedes para buscá-lo. Mesmo assim o maior dos heróis aqueus teve uma oportunidade de escolha, pois Tétis preveniu o filho do destino que o aguardava: se fosse a Tróia, teria uma fama retumbante, mas sua vida seria breve; se, ao contrário, ficasse, viveria por longo tempo, mas sem glória. Aquiles escolheu a vida breve e gloriosa.

Logo, se analisarmos as decisões de Aquiles na *Iliada*, compreendemos que a atitude conjunta das deusas não projeta unicamente proteger Aquiles e Agamemnon, mas sim garantir o cumprimento do destino, uma vez que Tróia só seria vencida com a presença do herói. Logo, ao impedir o assassinato, as deusas favorecem a Aquiles com a garantia do cumprimento de seu desejo, uma vida breve e gloriosa.

4.3.3 O pedido de Tétis.

Logo após a assembleia, Aquiles se retira do campo de batalha, vai até a beira do mar e, nos braços de sua mãe, lamenta o ocorrido.

“Mãe já que vida de tão curto prazo me deste seria justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso que no alto troa! Ele entanto de todo de mim não se importa

pois consentiu que o potente senhor de Atreu filho Agamemnon
me desonrasse; meu prémio tomou de que ufano se goza.”²⁷

Após recapitular os acontecimentos para sua mãe, Aquiles então pede a ela que por ele faça algo, pedindo diretamente a Zeus que cause nos gregos grande perda na batalha. Tétis, comovida pelo pedido do filho, decide ir até Zeus.

“Ai caro filho por que te criei se te dei vida infausta?
Já que nasceste fadado a tão curta existência prouvera
que junto às naves vivesses sem dor conheceres nem lágrimas.
Mas em vez disso tua vida fugaz é a mais rica de dores.
Para um destino infeliz te dei vida no nosso palácio.
Hei-de subir até ao Olimpo cercado de neve e a Zeus grande
tudo sem falha contar para ver se consigo dobrá-lo
Perto das naves velozes entanto conserva-te e a cólera
contra os Aqueus alimenta; de vez dos combates te afasta
pois Zeus de facto foi ontem seguido de todos os deuses
para o banquete dos puros Etíopes que moram no oceano
Somente após doze dias de novo estará no alto Olimpo
Dirigir-me-ei nesse tempo à morada de Zeus esplendente
para os joelhos cingir-lhe esperando poder comovê-lo.”²⁸

A ação de Tétis ao ouvir o apelo de Aquiles, caracteriza-se como uma intervenção dupla, uma vez que a mesma interage com seu filho atendendo-lhe o pedido, ao mesmo tempo em que pede a Zeus que realize seu desejo. Ao encontrar Zeus no Olimpo, a deusa não tem seu pedido atendido a princípio; contudo, insiste e convence Zeus.

“Se já algum dia Zeus pai te fui grata entre os deuses eternos
seja por meio de acções ou palavras atende-me agora:
honra concede a meu filho fadado a tão curta existência
a quem o Atrida Agamemnon rei poderoso de ultraje
inominável cobriu: de seu prémio ora ufano se goza.
Compensação lhe concede por isso Zeus sábio e potente;
presta aos Troianos o máximo apoio até quando os Acaios
a distingui-lo retornem e de honras condignas o cerquem.”²⁹

Zeus decide acatar o pedido e prometer honrar Aquiles e favorecer aos troianos, seguindo assim o desejo de Tétis.

Trata de ir logo daqui; não suceda que sejas por ela
reconhecida que tomo ao meu cargo fazer o que pedes.
Para que tenhas confiança far-te-ei o sinal com a cabeça
que é o mais seguro penhor com que aos deuses eternos me obrigo.

²⁷ HOMERO, *Iliada*, I, 340-360

²⁸ HOMERO, *Iliada*, I, 400-420

²⁹ HOMERO, *Iliada*, I, 500-520

Pois fatalmente se cumpre jamais pode ser duvidoso
nem revogável quanto eu prometer sacudindo a cabeça.”³⁰

Contudo, no início do Canto II, Zeus está indeciso sobre o que fazer para honrar Aquiles, e decide então enviar a Agamemnon um sonho falso, incitando um ataque a Tróia, ataque esse que traria resultados negativos aos gregos, uma vez que favorecia a ofensiva troiana.

“Vai Sonho falso até às naves velozes dos homens acaios
e quando a tenda alcançares do filho de Atreu Agamemnon
exactamente o recado lhe dá que ora passo a dizer-te:
Manda que apreste os guerreiros aquivos de soltos cabelos
sem perder tempo; é o momento talvez de expugnar a cidade
ampla dos homens troianos que os deuses do Olimpo cindidos
não mais se encontram pois Hera afinal conseguiu convencê-los
com suas súplicas. Sobre os Troianos as dores impendem.”³¹

A intervenção de Zeus ao favorecer os troianos gera consequências que percorrem os próximos sete cantos da *Ilíada*, sendo esses apenas cessados com o retorno de Aquiles. Contudo, as inúmeras perdas dos gregos incluem a perda de seu amigo Pátroclo, o que ocasiona também o seu retorno ao campo de batalha. Mais uma vez observamos que as atitudes dos deuses se configuram como pessoais, ao mesmo tempo que seguem a determinação do destino. O destino de Aquiles é morrer na guerra de Tróia; logo todos os acontecimentos tendem a levá-lo a esse caminho já traçado. Zeus, em toda a sua onisciência, sabe que atender o pedido de Tétis possibilita um retorno glorioso de Aquiles e o cumprimento do destino, mesmo que a perda de seu próprio filho estivesse traçada para guiar o caminho do Pelida.

Pátroclo o amigo dilecto que a lança de Héctor valoroso
vai junto de Ílion prostrar após ter ele a inimigos inúmeros
a morte dado entre os quais o meu filho o divino Sarpédon.
O divo Aquileu a Héctor matará ante o feito indignado.³²

Todas as escolhas de Zeus passam pela determinação do destino. A morte de seu filho, por exemplo, é impossível de ser evitada, pois por mais poderoso que seja o deus, o destino já está determinado. Logo, no caminho da glória e morte de Aquiles, há a morte de seu filho.

Algumas determinações do destino, contudo, podem parecer passíveis de mudanças, uma vez que há a possibilidade de se percorrer caminhos contrários. Por exemplo, quando um homem decide ir além do que lhe é projetado, acaba ultrapassando o seu destino, mas como consequência, tem seu fim antecipado (HERNANDES, 2011). Em outras palavras, é possível

³⁰ HOMERO, *Ilíada*, I, 520-540

³¹ HOMERO, *Ilíada*, II, 1-20

³² HOMERO, *Ilíada*, XV, 60-80

ultrapassar o trajeto restritivo do destino sem que o mesmo venha a ficar sem realização. Em *Hernandes (2011, p. 62)* reforçamos esse argumento:

Quando lemos que alguém está destinado a alcançar algo, por exemplo, o lado negativo da Moira é revelado, pois o fado é restritivo – 'nada acontece até que'. Assim, é concebível um acontecimento 'por cima do destino', o que não significa que o destino venha a ficar sem consumação. A determinação do destino é um 'não' e o que passa por cima dela apenas o agrava, lembrando que quando há a possibilidade de realização de uma queda não fadada - ou pelo menos que ainda não está -, os deuses intervêm para evitar a desmesura como em *Il.XX, 302*, passagem na qual Poseidon intervém a fim de evitar a morte de Eneias, fadado a sobreviver à batalha.

Logo, todas as vezes que os deuses percebem que algum dos heróis protegidos por eles está se desviando do seu destino, intervêm a fim de garantir a consumação do futuro, mesmo que isso afete outros protegidos e, como no caso de Zeus, até mesmo seus filhos.

4.3.4 O Salvamento de Páris

No canto III, Páris e Menelau preparam-se para uma batalha mortal cujo prêmio é Helena, aquela que a princípio ocasionou os nove anos anteriores de guerra. Páris, sendo filho de Afrodite, é por ela observado durante todo o combate e a deusa intervém duas vezes no fluxo dos eventos, evitando a morte de seu filho.

Páris entanto encurvou-se escapando da lívida Morte.
O nobre filho de Atreu sacou logo da espada e elevando-se
na crista do elmo tremenda pancada atirou; mas a espada
veio ali mesmo fazer-se pedaços das mãos lhe escapando.

Na primeira delas, destrói a espada de Menelau quando este estava prestes a matá-lo. Posteriormente, Menelau tenta enforcar Páris com o dispositivo que prendia o seu elmo; nesse momento, Afrodite interfere novamente.

O delicado pescoço apertado ficou pela tira
que por debaixo da barba servia de freio para o elmo.
E porventura o arrastara colhendo com isso alta glória
se o não tivesse Afrodite a donzela de Zeus percebido
que fez romper-se a correia tirada dum boi morto à força.

Por fim, quando a morte parecia certa a Páris, Afrodite mais uma vez salva seu filho, dessa vez o levando até Helena e o tirando do campo de Batalha.

Dá Menelau novo salto disposto a matar o inimigo
com a lança brônzea; porém Afrodite dali –era deusa–
mui facilmente o afastou. Em espessa neblina envolvendo-o
foi colocá-lo no tálamoodoro e de enfeites ornado.
Passa a chamar logo a Helena. Encontrou-a realmente num quarto
da torre excelsa rodeada por muitas mulheres troianas.

A intervenção de Afrodite mais uma vez garante a ordem do destino, uma vez que para Páris está destinada a ação de matar Aquiles. Em seu compilado de mitologia grega, Brandão (1999, p.111) destaca o papel decisivo de Páris no destino de Aquiles, sendo assim gerada uma repercussão direta da ação supracitada.

Aquiles, cujo destino estava traçado, foi morto ingloriamente por uma flecha disparada por Páris, que, escondido atrás da estátua de Apoio, alvejou. A flecha, guiada pelo deus, atingiu o herói na única parte vulnerável do corpo, o calcanhar direito.

É preciso ressaltar que a morte de Aquiles não faz parte dessa narrativa homérica, estando presente na obra *Biblioteca Mitológica de Apolodoro*. Voltando à cena do combate entre Menelau e Páris, cabe assinalar que o resultado dessa ação gera uma grande revolta nos gregos, uma vez que os troianos quebram o juramento feito antes da batalha. Contudo, Menelau foi declarado vitorioso da batalha por Agamemnon, o que motivou ainda mais os gregos e consequentemente aumentou a intensidade da batalha.

4.3.5 A morte de Heitor

Por fim, saltamos diretamente para o fim da narrativa. Aqui, destacamos uma intervenção conjunta dos deuses na morte de Heitor. No canto XXII da *Ilíada* acontece o confronto final de Aquiles e Heitor. Nesse combate singular – no qual os exércitos se afastam e só dois guerreiros lutam – por diversas vezes Heitor é ajudado por Apolo, que lhe garante força e resistência para enfrentar Aquiles. Contudo, o plano de Zeus e do destino se concretiza. Vejamos o fragmento narrativo a seguir.

Com a cabeça o divino Pelida aos Acaios acena
para que setas amargas ninguém disparasse no Teucro

pois não queria perder a alta glória de ser o primeiro.
 Mas quando após quatro voltas as fontes de novo alcançaram
 da áurea balança tomando Zeus pai que bulcões acumula
 pôs sobre as conchas as Queres que a morte fatal determinam
 a do divino Pelida e a de Héctor domador de cavalos
 e pelo meio a librou: baixa o dia funesto de Héctor
 para o negro Hades; Apolo nessa hora ao Troiano abandona.³³

Assim como em diversos momentos da narrativa, Zeus utiliza-se da balança para descobrir a ação certa a ser tomada. Sendo esse também refém do ciclo do destino, apesar da imortalidade, cabe ao pai dos deuses tomar as decisões que garantam seu cumprimento final. Na passagem a seguir veremos um trecho da batalha no qual Atena, assumindo a forma de Deífobo, incita Heitor a lutar de frente para Aquiles. O troiano, como um simples homem, não tem noção dos planos do destino; logo, confiante, entrega-se ao combate:

Dele afastando-se Atena de Héctor varonil se aproxima
 tendo as feições de Deífobo e a voz poderosa tomado.
 Pôs-se-lhe ao lado e lhe disse as seguintes palavras aladas:
 “Mano em terrível aperto te pôs o Pelida veloz
 a perseguir-te com rápidos pés ao redor das muralhas.
 Vamos parar porque juntos possamos de frente esperá-lo.”³⁴

Atena, então, segue incitando-o para a batalha, introduzindo no medo do herói uma falsa coragem que o leva a atentar contra Aquiles.

Vamos! Lutemos de frente; não debes deixar por mais tempo
 a hasta de bronze inactiva. Que logo se veja se Aquileu
 após da existência privar-nos conduz para as naus nossas armas
 ensanguentadas ou se de contrário aos teus golpes sucumbe.”
 Isso dizia e astuciosa se pôs logo a deusa a guiá-lo.³⁵

Heitor então decide ir na direção de Aquiles e lutar. Contudo, seus esforços não são páreo perante a determinação do destino. Vejamos o fragmento a seguir.

Tendo isso dito atirou-lhe a hasta longa de sombra comprida.
 Vendo-a o impecável Héctor abaixando-se ao golpe se esquivava;
 passa-lhe a lança de bronze por sobre a cabeça indo ao longe
 no duro solo encravar-se. Mas Palas Atena tomando-a
 às escondidas do herói foi de novo entregá-la ao Pelida.³⁶

³³ HOMERO, *Iliada*, XXII, 200-220

³⁴ HOMERO, *Iliada*, XXII, 220-240

³⁵ HOMERO, *Iliada*, XXII, 240-260

³⁶ HOMERO, *Iliada*, XXII, 260-280

Heitor então procura novamente a sua lança, mas ao não encontrá-la, compreende que o seu fim está próximo e seu destino já está traçado.

No coração tudo Héctor compreendeu e a si próprio então disse:
 “Pobre de mim! É bem certo que os deuses à morte me votam.
 Tive a impressão de que o forte Deífobo estava ao meu lado
 mas na cidade se encontra; foi tudo por arte de Atena.
 Inevitável a morte funesta de mim se aproxima.
 Há muito tempo decerto Zeus grande e seu filho frecheiro
 determinaram que as coisas assim se passassem pois eles
 sempre benévolos soíam salvar-me; ora o Fado me alcança.
 Que pelo menos obscuro não venha a morrer inactivo;
 hei-de fazer algo digno que chegue ao porvir exaltado.”³⁷

Decidido a tentar fazer algum dano a Aquiles, Heitor continua a lutar com sua espada, mas o seu fim se encontra no ataque seguinte de Aquiles:

do mesmo modo fulgura a hasta longa de ponta aguçada
 na mão de Aquileu que a Héctor infligir fatal dano procura
 investigando no corpo donoso um lugar descoberto.
 Todos os membros porém envolvidos se achavam na bela
 e refulgente armadura espoliada de Pátroclo exímio.
 Via-se apenas a parte em que do ombro separa a clavícula
 o tenro colo a garganta onde o ataque é funesto para a alma.
 Quando contra ele avançava o Pelida aí lhe enterra a hasta longa
 atravessando-lhe a ponta de bronze o pescoço macio.
 Deixa-lhe intacta a faringe contudo a arma longa de freixo
 para que a Héctor ainda fosse possível falar ao imigo.³⁸

Em suas últimas palavras, Heitor aceita a ordem do destino para o seu fim, e expõe a Aquiles que seu fim virá pelo ataque conjunto de Páris e Apolo

“Por conhecer-te sabia que tudo seria assim mesmo.
 O coração tens de ferro; impossível me fora dobrá-lo
 Que isso porém contra ti não provoque a vingança dos deuses
 quando tiveres de a vida perder muito embora esforçado
 das portas Ceias em frente aos ataques de Páris e Apolo”³⁹.

Indiferente às demais intervenções ao longo da narrativa, a ação conjunta dos deuses ao possibilitar a morte de Heitor reafirma a tese já discutida a respeito do destino. Apolo abandona Heitor ao saber que sua morte seria naquele exato dia; Atena utiliza-se de suas metamorfoses para enganar o herói e levá-lo à morte. Consequentemente, Aquiles alcança a sua glória, mesmo sabendo que seu fim iminente está próximo. A morte de Hector faz parte de um decreto feito

³⁷ HOMERO, *Iliada*, XXII, 280-300

³⁸ HOMERO, *Iliada*, XXII, 320-340

³⁹ HOMERO, *Iliada*, XXII, 340-360

cedo por Zeus - toda a parte da retribuição de Aquiles e a força de sua fúria, consumando assim o desfecho catastrófico para o herói troiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa surgiu a partir de inquietações relativas ao papel exercido pelos deuses na *Iliada* em uma leitura prévia da obra. Nessa leitura, foi observado que os deuses participavam ativamente da narrativa, exercendo papel chave para o desenrolar dos eventos a partir de intervenções, o que gerou uma pergunta inicial: “o que caracteriza e motiva essas intervenções?”

Ao realizar uma pesquisa durante 6 meses sobre o tema em periódicos, livros e revistas, os resultados encontrados foram insatisfatórios para responder a estas inquietações. Logo, houve a necessidade de se ampliar o panorama de pesquisa e, diante disso, optamos por apoiar nossa análise na religião arcaica dos gregos, em busca de respostas para o papel atribuído por Homero aos deuses na *Iliada*.

Durante o andamento da pesquisa, percebemos que as intervenções dos deuses se concentravam em duas características proeminentes e passíveis de análise. A primeira, sendo a relação dos deuses e dos homens, comum à época de sua composição e centrada no culto aos deuses descrito na *Iliada*, praticados no período arcaico. Essas relações se davam majoritariamente em razão de os deuses aparecem a apenas alguns personagens – particularmente seus filhos ou parentes próximos, além de seus heróis favoritos de quem recebem sacrifícios e honrarias nos cultos. Já a segunda característica é marcada pela observância do destino por parte dos deuses, o que significa dizer que estes não interferiam nos eventos para não contrariar o que estava decidido antecipadamente.

Tendo em vistas essas características observadas, tomamos como novo e definitivo objetivo analisar as intervenções dos deuses apoiado no conceito de teofania, do grego *Theophaneia*, que significa aparição de uma divindade, e observando a verossimilhança entre essas aparições e as relações entre homens e deuses, sem perder de vista o fim último – a confirmação do que é determinado pelo destino.

Ao longo da pesquisa foram identificadas cerca de 32 teofanias, sendo que algumas delas eram acompanhadas de intervenções diretas na narrativa e, outras, apenas aparições para mensagens ou diálogo. Contudo, devido às dimensões que a análise de todas essas teofanias

tomaria, tornando a pesquisa muito extensa, optamos por trabalhar com um corpus de 5, justamente as que julgamos serem mais importantes para o desenvolver da narrativa.

Ao final da pesquisa foi possível evidenciar, a partir do referencial crítico e teórico pesquisado e dos estudos da *Iliada*, que a participação dos deuses na obra homérica pode ser analisada com apoio em um conceito estabelecido por alguns pesquisadores acerca da representação das tradições religiosas na Grécia no período da sua composição.

Logo, diversos elementos que reforçam o papel dos deuses na narrativa homérica, podem se caracterizar como um reflexo das noções de honra, glória e destino provenientes de pressupostos relacionados à tradição, mito e religiosidade na Grécia arcaica e que são desempenhadas pelos deuses sendo introduzidos nas ações narradas na epopeia.

Também foi possível observar que, apesar das diversas menções no decorrer da narrativa e de exercer papel primordial na trama, o Destino não apresenta nenhuma teofania, sendo responsável apenas por intervir na forma como os deuses realizam suas ações, sempre os guiando para o cumprimento do que por ele está determinado.

Ademais, esta pesquisa configura-se como um exercício de análise que retoma discussões feitas ao longo de muitos séculos acerca de Homero, buscando contribuir para a já ampla base de pesquisas relacionadas ao poeta e em especial a *Iliada*.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Ação divina e construção da trama nos cantos I e II da *Iliada*. **Letras Clássicas**, n. 5, p. 63-77, 2001.

BATAILLE, G. **Teoria da religião**. Tradução de Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A musa e Homero. **Organon**, v. 13, n. 27, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

BURTCHAELL, J. T. (2002). «Theophany». *New Catholic Encyclopedia*. Vol. 13: Seq-The second ed. Detroit, Michigan: **The Catholic University of America** by Thomson/Gale. p. 929.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

CHANTRAINE, P. Le divin et les dieux chez Homère. In: RÉVERDIN, O. (Org.). *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*. Entretiens sur l'Antiquité Classique, 1. Vandœuvres (Genebra): **Fondation Hardt pour les Études Classiques**, 1952, p. 47-94.

CICERÓN. **Sobre el Orador**. Traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002

CORNFORD, Francis MacDonald. **Plato's cosmology: the Timaeus of Plato**. Routledge, 2014.

DE LEMOS FREIXO, André. **Entre Musas e Paradigmas**: memória, historiografia e a produção de conhecimento sobre o passado. 2007.

DETIENNE, Marcel. **A Invenção da Mitologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. v. 1.

DODDS, Eric Robertson. Introduction: Homer. In: DE JONG, J. F.(ed.) *Homer: Critical Assessments*: vol. I – The Creation of the Poems. London: **Routledge**, 1999, p. 3-16.

DOURADO-LOPES, A. O. O. Zeus na religião grega. Antropomorfismo, hegemonia e atividade celeste nos testemunhos de Homero e de Hesíodo. *Nuntius Antiquus*. **Revista do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM) da Faculdade de Letras da UFMG**, vol. III, pp. 50-69, julho de 2009.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. A imagem dos deuses nos poemas homéricos. **Artefilosofia**, v. 8, n. 14, p. 96-104, 2013.

DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. A imagem dos deuses nos poemas homéricos. **Artefilosofia**, v. 8, n. 14, p. 96-104, 2013.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

ERBSE, H. **Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos**. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1986.

FRADE, Gustavo. Homero e a Questão Homérica. **Em Tese**, v. 23, n. 3, 2017, p. 209-236.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Homero. *In: Biografia de Homero*. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/homero/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

FREITAS, L. B. Uma leitura filosófica da educação homérica. 2019. 23 p. **Monografia (Especialização em Filosofia da Educação)** - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019

FRONTISI-DUCROUX, F. **Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos. Le Temps de la Réflexion**, 7. Volume temático: "Le corps des dieux", 1986, p. 193-211.

GORRESIO, Zilda M. Piacenti. O destino e a constituição do ser. **Revista Hypnos**, n. 4, 1998.

GRAVES, Robert. Os Mitos Gregos, Lisboa. **Publicações D. Quixote**, 1990.

GRAZIOSI, Barbara. Inspiração divina e técnica narrativa na *Iliada*. **Clássica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 29, n. 1, p. 103-123, 2016.

GUSMÃO, Cynthia. Musas e música nos planos epistêmicos da memória na Antiga Grécia. **Revista Música**, v. 16, n. 1, p. 9-24, 2016.

HASTINGS, James; SELBIE, John Alexander; GRAY, Louis Herbert (Ed.). **Encyclopedia of religion and ethics**. Scribner, 1912.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita e suas consequências culturais**. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

HERÓDOTO, **História**, Edição Digitalização do livro em papel Clássicos. Jackson Volumes. 1950

HESÍODO; TORRANO, Jaa. **Teogonia: a origem dos deuses**. Iluminuras, 1991.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JANKO, Richard. The Homeric Poems as Oral Dictated Texts. **Classical Quarterly**, v. 48, n. 1, 1998, p. 135-167.

JENSEN, M. S. **The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1980

KIRK, G. S. **Homer and the epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

KIRK, G. S. **The songs of Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

KIRK, Geoffrey Stephen. Homer and modern oral poetry: some confusions. **The Classical Quarterly**, v. 10, n. 3-4, p. 271-281, 1960.

KIRK, Geoffrey Stephen. **Homer and the Epic: A Shortened Version of The Songs of Homer'**. Cambridge University Press, 1965.

KULLMANN, W. Das Wirken der Götter. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des homerischen "Götterapparats". **Berlin: Akademie**, 1956. 161 p.

LOPES, Antonio Orlando Dourado. Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 51, p. 377-397, 2010.

LORD, Albert Bates. **The singer of tales**. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1960.

NAGY, Gregory. **Homeric Questions**. Transactions of the American Philological Association, v. 122, 1992, p. 17-60.

NAUERT, Rick. **Why Do We Anthropomorphize?** (em inglês). Disponível em: < <http://psychcentral.com/news/2010/03/01/why-do-we-anthropomorphize/11766.html> >. Acesso: 20/05/22.

NETO, Félix Jácome. A arte de Homero e o historiador: observações introdutórias. **Romanitas-Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 2, p. 197-218, 2013.

NILSSON, M. P. **Geschichte der griechischen Religion**. Munique: C. H. Beck, 1967. 892 p.

OLIVEIRA, Gustavo. Homero: oralidade, tradição e história. **Nau Literária**, v. 4, n. 1, 2008.

PARRY, Milman. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I. Homer and Homeric Style. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 41, p. 73-147, 1930.

PARRY, A, **have we Homer's iliad**. Yale classical studies 20. 1966

PLUTARCO. **Alexandre e César: vidas comparadas**. São Paulo: Editora Escala, 2006, 125 p.

PUCCI, P. **Theology and poetics in the Iliad**. Arethusa, 35, n. 1, 2002, p. 17-34.

PUCCI, Pietro. Epifanie testuali nell'"Iliade". **Studi italiani di Filologia classica**, v. 3, n. 2, p. 170-183, 1985.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. Brasiliense, 2017.

SCATOLIN, Adriano. Cícero, Do orador, 2.51 -- 64: a historiografia. **Letras Clássicas**, n. 15, p. 91-96, 2011.

SCHÜTZER, Linneu Camargo. A noção de destino em Homero. **Revista de História**, v. 13, n. 27, p. 25-48, 1956.

SITZLER, Jakob. **Ein ästhetischer kommentar zu Homers Odyssee**. Schöningh, 1917.

TUCÍDIDES, **História da guerra do Peloponeso**, Tradução Mário da Gama Kury, Brasília: Editora da UnB, 2001, 584 p.

VERNANT, J.-P. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Difusão Européia do Livro, 1972.

VIEIRA, Jadir. A Guerra de Tróia: Do mito à realidade. *In*: VIERA, Jadir. **A Guerra de Tróia: Do mito à realidade**. [S. l.], 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/14331677/The_Trojan_War_from_myth_to_reality. Acesso em: 10 fev. 2022.

VLASTOS, Gregory. Theology and philosophy in early Greek thought. **The Philosophical Quarterly (1950-)**, v. 2, n. 7, p. 97-123, 1952.

WELCKER, Friedrich Gottlieb. **Griechische Götterlehre**, III, Göttingen, Dieterich, 1862, p.187

WEST, M. L. (2001). **Homero: a transição da oralidade à escrita**. *Letras Clássicas*, (5), 11-28. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p11-28>

WEST, Martin L. **The Rise of Greek Epic**. *Journal of Hellenic Studies*, v. 108, 1988, p. 151-172.

WOLF, Friedrich August. **Prolegomena ad Homerum sive De operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi**. Scripsit Frid. Aug. Wolfius. e libraria Orphanotropei, 1795. XXIII e XXIV. Versão para o português de J. Brito Broca . Rio de Janeiro: Perseus Digital Library - Tufts University-www.perseus.tufts.edu, 2006.