

## Os Três Movimentos da *Ilíada*\*

BRUCE HEIDEN

*The Ohio State University*

Tradução: Leonardo Teixeira de Oliveira, 2006

Para nós, a *Ilíada* é um texto para ser lido; para o seu compositor, seu público, e diversas gerações de públicos depois dele, ela era uma apresentação oral, para ser apreciada ao vivo. Pesquisadores da épica grega e gêneros relacionados têm se tornado cada vez mais sensíveis às perdas que ocorrem, tanto de efeito quanto de significado, quando tal tipo de apresentação sobrevive apenas na forma de seu “libretto”<sup>1</sup>. Mas, para os estudantes de Homero, o desejo de recapturar a força da apresentação da *Ilíada* se confronta com o silêncio dos registros históricos: os primeiros traços das apresentações homéricas datam da metade do século VI a.C., talvez mais de um século depois da composição do épico<sup>2</sup>. Denys Page

---

\* HEIDEN, Bruce. ‘The three movements of the Iliad’, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, No. 37, 1, (Spring, 1996), 5-22.

<sup>1</sup> Para uma recente discussão teórica dessas perdas e esforços por se recuperá-las, ver J. M. Foley, *The Singer of Tales in Performance* (Bloomington 1995) 1-59.

<sup>2</sup> A visão de que a nossa *Ilíada* é o resultado de uma revisão maior que ocorreu na Atenas do século sexto tem ganhado aderentes durante as últimas duas décadas: M. S. Jensen, *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory* (Copenhagen 1980); K. Stanley, *The Shield of Homer* (Princeton 1993: daqui em diante ‘Stanley’) 279-93; R. Seaford, *Reciprocity and Ritual* (Oxford 1994) 144-90; G. Nagy, “Homeric Questions”, *TAPA* 122 (1992) 52, descreve a “textualização” do épico homérico como um processo ao longo de séculos que entrou em um estágio “definitivo” na Atenas do meio do século sexto. Para recentes argumentos contra uma recensão ateniense do final do século sexto, ver R. Janko, *The Iliad: A Commentary IV* (Cambridge 1992) 29-32; M. L. West, “The Date of the *Iliad*”, *MusHelv* 52 (1995) 203-19, propõe 688 como *terminus post quem* para a composição; E. F. Cook, *The Odyssey in Athens* (Ithaca 1995) 128-70, argumenta que a *Odisseia* “adquiriu sua forma atual na região do Golfo Sarônico durante os séculos sétimo e sexto a.C.”. O argumento apresentado neste artigo não depende da data da *Ilíada*, mas assume que o compositor estabeleceu um texto relativamente fixado para apresentação. A. Parry (*YCS* 20 [1966] 175-216) explicou convincentemente por que a questão “Nós temos a *Ilíada* de Homero?” deve ser respondida por “sim”.

provavelmente se expressou pela maioria ao declinar qualquer especulação sobre como as questões a respeito da apresentação homérica poderiam ser respondidas<sup>3</sup>. Outros têm sido menos cautelosos. As questões que envolvem a busca por uma “estrutura” da recitação da *Ilíada* têm se provado um terreno de especulações especialmente fértil: a evidente coerência da estrutura do poema indica que seu compositor o projetou como um todo, intentando gerar, com sua totalidade, uma profunda impressão em sua audiência. No entanto, a imensa extensão da *Ilíada* parece tornar uma recitação contínua fisicamente impossível. Por isso, pesquisadores têm tentado imaginar uma estrutura de apresentação que poderia acomodar as pausas necessárias da recitação, mas ao mesmo tempo preservar a unidade de impacto do poema. Este artigo pretende resenhar as propostas que têm abordado esta questão, avaliar a sua plausibilidade e oferecer uma nova contribuição para o debate.

## I

Três teorias da estrutura de apresentação homérica devem ser tratadas brevemente; elas carecem de plausibilidade porque subestimam ou a importância estética da coerência do épico ou a exigência de que suas características proeminentes sejam acessíveis na apresentação. De acordo com A. B. Lord, Homero poderia, tal como um tocador de gusla do sul da Eslávia, simplesmente parar de recitar toda vez que ficasse cansado<sup>4</sup>; esta aproximação de Homero com os cantores do sul da Eslávia foi criticada por A. Parry (*supra* n. 2: 212), entre outros. Lord, mais tarde, sugeriu que a *Ilíada* pode ter acumulado sua monumentalidade pela influência do próprio escriba que a compilou diretamente da apresentação do compositor, e que este, por sua vez, nunca teria intencionado ter seu poema recitado como um todo, ao menos não depois da apresentação em que ele foi ditado<sup>5</sup>. Como poemas ainda do final do século V na Grécia Antiga eram ouvidos, e não

---

<sup>3</sup> D. Page, *The Homeric Odyssey* (Oxford 1955) 75 n. 8.

<sup>4</sup> A. B. Lord, “Homer and Huso I: The Singer’s Rests in Greek and South-slavic Heroic Song”, *TAPA* 67 (1936) 106-13.

<sup>5</sup> A. B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge 1960) 149-57. O cenário de Lord foi recentemente adotado por B. B. Powell, *Homer and the Origins of the Greek Alphabet* (Cambridge 1991) 228ff.

lidos, a teoria de Lord significaria que Homero, ou ainda, o escriba de Homero, teria conscientemente criado um poema cujos efeitos mais extraordinários ele poderia apreciar sozinho: algo improvável, especialmente à medida que Lord não chega a sugerir que um escriba do século VIII poderia ter tido qualquer gosto poético independente de seus mestres orais. Notopoulos argumenta que os épicos de Homero foram compostos para apresentação em pequenos segmentos, provavelmente correspondentes aos “Cantos” transmitidos nos manuscritos, por um período de semanas em banquetes privados servidos por aristocratas<sup>6</sup>. Uma apresentação tão segmentada não poderia ter gerado um impacto coerente sobre os seus públicos. É bem possível que tais apresentações, ou mesmo apresentações menos coerentes, tenham tomado lugar nesses ambientes; mas é improvável que o compositor da *Ilíada* nunca tenha intencionado que seu épico fosse apresentado em um formato mais coerente.

Mais plausível é a visão de que o compositor da *Ilíada* teve a intenção de que seu poema fosse recitado em uma maratona de sessões, por um breve período de dias, provavelmente em um festival religioso panelênico. Somente em tal apresentação o épico poderia ser apreciado como um todo<sup>7</sup>. A sugestão de uma divisão de três dias de Wade-Gery foi inspirada pela analogia com a competição de tragédias nas Dionísias Urbanas, em Atenas, que se sabe ter durado três dias, bem como pela divisão em três “movimentos” da *Ilíada* previamente proposta por Sheppard, embora sem referências à apresentação<sup>8</sup>. A base óbvia para o esquema de Sheppard é o flanquear do terceiro dia de batalha (Cantos 11-18) pelos muitos dias narrados que precedem e sucedem esse acontecimento. Esse esquema em três

---

<sup>6</sup> J. A. Notopoulos, “Studies in Early Greek Poetry”, *HSCP* 68 (1964) 1-18.

<sup>7</sup> Cf. G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary I: Books 1-4* (Cambridge 1985: daqui em diante ‘Kirk’) 12f.

<sup>8</sup> H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad* (Cambridge 1952: daqui em diante ‘Wade-Gery’) 13-16; J. T. Sheppard, *The Pattern of the Iliad* (London 1922); G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*<sup>4</sup> (Oxford 1934) 187-92, havia sugerido antes um festival panelênico como a ocasião para a qual a *Ilíada* poderia ter sido composta; M. Bréal, *Pour mieux connaître Homère* (Paris n.d.) 43ff, ligou composição e apresentação ao estabelecimento de competições atléticas sagradas; antes de Sheppard e aparentemente sem qualquer referência a apresentação, E. Drerup, *Das fünfte Buch der Ilias* (Paderborn 1913) 364 com n. 2 428, sugeriu uma divisão tripartite do épico completo.

partes foi adotado com ligeiras modificações por Wade-Gery e continua a ser influente na recente proposta de Taplin<sup>9</sup>.

A idéia de uma apresentação em três partes não significa necessariamente que as divisões na apresentação fossem determinadas pelo poeta. Os pontos em que um dia de apresentação acabava e o próximo dia começava, a princípio, podem ter sido variáveis. Mas isso não parece provável. Começos, pausas e recomeços da apresentação podem ser momentos de grande ênfase, e dificilmente se pode imaginar que um condutor tão habilidoso das emoções de seu público como Homero poderia ter deixado as divisões na apresentação de seu épico ao acaso, ou que tenha falhado em explorar seu potencial. Assim, os seguidores da estrutura da apresentação em três partes têm mantido a idéia de que a *Iliada* foi composta para ser executada com duas pausas internas específicas e maiores, e que a localização dessas pausas pode ser precisamente identificada no texto<sup>10</sup>.

Cinco diferentes esquemas para dividir a *Iliada* em três movimentos de apresentação foram propostos. Eles são sumarizados na seguinte tabela:

---

<sup>9</sup> O. Taplin, *Homeric Soundings* (Oxford 1992: daqui em diante ‘Taplin’) 11-31.

<sup>10</sup> Wade-Gery 13-16; J. A. Davison, “Thucydides, Homer, and the ‘Achaean Wall’”, *GRBS* 6 (1965) 23ff; W. Schadewaldt, *Der Aufbau der Ilias* (Frankfurt a.M. 1975) 24; Taplin 11-31; e Stanley 261-68. A proposta de Davison recebe aceitação e argumentação adicional de A. Thornton, *Homer’s Iliad: Its Composition and the Motif of Supplication (=Hypomnemata 81 [Göttingen 1984])* 46-64. Não incluo nesta discussão as divisões tripartites propostas por C. M. Bowra, in A. J. B. Wace e F. H. Stubbings, *edd., A Companion to Homer* (London 1962) 43; Drerup (*supra* n.8); Sheppard (*supra* n. 8); B. Andreae e H. Flashar, “Strukturaequivalenzen zwischen den homerischen Epen und der frühgriechischen Vasenkunst”, *Poetica* 9 (1977) 217-64; e M. Silk, *Homer: The Iliad* (Cambridge 1987) 37, porque esses pesquisadores não afirmam que seus esquemas de divisão formaram *apresentações*. Sheppard dividiu a *Iliada* em três “movimentos” consistindo dos Cantos 1-10, 11-18 e 19-24; Andreae e Flashar a dividiram em três seções consistindo dos Cantos 1-7, 8-18 e 19-24; Silk prefere 1-9, 10-17 e 18-24. C. H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge 1958) 329 n. 46, sugere que o esquema de Sheppard era plausível para apresentação. Kirk (45f) endossa uma divisão grosseira em três movimentos, sem pausas específicas e ligação com a apresentação. A divisão de Bowra, consistindo dos Cantos 2-8 (precedida pelo Canto 1 como prólogo), 9-15 e 16-22 (seguida pelos Cantos 23 e 24 como epólogo) é o mais próximo do que eu devo sugerir na segunda parte deste artigo. Para discussão de propostas para dividir a *Iliada* em três movimentos para apresentação, ver N. J. Richardson, *The Iliad: A Commentary VI: Books 21-24* (Cambridge 1993) 2ff. Stanley (265) sugere que o seu longo movimento central poderia ter sido dividido em dois para criar uma apresentação de quatro dias.

	I	II	III
Wade-Gery	1-9	10-18.353	18.354-24
Davison	1-8	9-16	17-24
Schadewaldt	1-9	11-18	19-24
Taplin	1-9	11-18.353	18.354-24
Stanley	1-7	8-17	18-24

Esses diferentes esquemas são baseados em diversos critérios estéticos. O critério de Davison é a extensão: ele sugere a divisão do poema em seis segmentos de unidades de aproximadamente igual duração, que poderia ter sido conveniente para a recitação por um time de rapsodos<sup>11</sup>. Para Stanley, o critério é formal: suas unidades de recitação derivam e são idênticas às unidades que ele argumenta serem constituídas por padrões de repetição verbal, narrativa e temática no texto. Schadewaldt e Taplin baseiam suas divisões de apresentação nas divisões narrativas do texto. Como Taplin explica (18f, 26), . . .

Uma vez que a condução do tempo-narrativo seja estabelecida . . .  
. uma característica se sobressai de forma consideravelmente mais notável: o pesado dia central dura toda a extensão do Canto 11 até o Canto 18 . . . Sua unidade narrativa é mantida pela promessa de Zeus quanto ao sucesso de Heitor até o sol se pôr . . .  
. À apreciação da massiva unidade estrutural do dia central, segue-se a observação de que o poema como um todo é construído em três partes, ou três movimentos . . . Minha teoria é, simplesmente, que a estrutura de três partes surge e se emparelha a partir da própria recitação de Homero; e que os dois blocos antecipadores no tempo-narrativo do enredo para o dia de ‘amanhã’ também servem como antecipadores no *tempo da apresentação*.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Kirk (44-47) ceticamente discute divisões em quatro cantos mas sem referência a apresentação.

<sup>12</sup> Para Schadewaldt (*supra* n. 10: 24) a noite na narrativa significa o fim de um dia de apresentação: “Duas vezes o poema encerra com um anoitecer... uma parte da ação.... Então, a Ilíada provavelmente foi apresentada em três dias de festivais....

Para Wade-Gery, o primeiro a propor uma apresentação de três movimentos, o critério explícito foi temático, mas suas palavras indicam que ele também estava pensando em divisões narrativas:

A primeira apresentação termina com a infrutífera embaixada; a segunda, quando a morte de Pátroclo alcança sua reverberação completa; a terceira, com o resgate de Heitor. No poema, assim articulado, o tema principal claramente aparece como *Aquiles*: no fim de cada dia de apresentação, alcançamos (e exploramos completamente) um estágio vital de sua experiência.

A consideração comum pela idéia de que as divisões mais proeminentes da narrativa determinavam também as divisões da recitação do poema pode explicar por que os esquemas de Wade-Gery, Schadewaldt, e Taplin, embora não idênticos, sejam similares uns aos outros.

Nenhum desses esquemas de divisão performática tem conquistado a aceitação consensual dos especialistas – sem dúvida em maior parte devido ao ceticismo mencionado anteriormente a respeito de quaisquer propostas de divisões fixas para a apresentação. Mas, à parte daqueles que de fato acreditam que a investigação plausível de divisões para a apresentação é digna de credibilidade, a persistente falta de consenso parece indicar um receio pelas implicações estéticas e temáticas das divisões propostas. Talvez o problema se relacione com os critérios usados pelos autores dessas propostas para derivá-las e defendê-las, visto que nenhum desses especialistas baseou seus esquemas em princípios estéticos próprios das situações de uma recitação. A narrativa e as divisões formais identificadas por Taplin, Shadewaldt, Wade-Gery e Stanley – se pelos argumentos em si nós as assegurarmos como válidas – podem ser encontradas no texto independentemente de como o texto é apresentado ou mesmo se ele é apresentado ou não. As divisões de Davison de fato são baseadas em considerações da apresentação, mas apenas de suas mecânicas (atribuição de segmentos a rapsodos, um tema sobre o qual, na verdade, não temos nenhum

---

Quando um dia de recitação chegava ao fim, o poema chegava à noite; quando chegava a manhã, havia a aurora de dedos cor de rosa no poema novamente.”

tipo de evidência). Apenas Taplin observou que a situação da apresentação cria demandas estéticas especiais. Ele o faz quando argumenta que as divisões que ele propôs teriam estimulado o público a retornar para ouvir o segundo e o terceiro dias de recitação. “Qualquer um que tenha ouvido a *Iliada* a partir do Canto 9 ou do Canto 18 estaria muito relutante em interromper com um encerramento aqueles momentos críticos”<sup>13</sup>. Entretanto, Taplin não empreendeu uma análise sistemática de inícios e fins das apresentações, e assume que as divisões na apresentação coincidem com aquelas na narrativa<sup>14</sup>.

Uma vez que voltemos total atenção para a relação entre as divisões da narrativa e as divisões da recitação nas apresentações com as quais estamos familiarizados, torna-se imediatamente evidente que, embora esses dois tipos de divisões possam coincidir, elas não precisam fazê-lo, e que elas são freqüentemente encontradas em tensão umas com as outras. Os exemplos de seriados e novelas nos vêm prontamente à lembrança. Nesses formatos dramáticos uma regra virtualmente inquebrável dita que as exhibições devem terminar em um ponto que interrompa o movimento da narrativa em direção a um clímax, e comece novamente conforme a crise antecipada se aproxime. Para um paradigma mais próximo de Homero, podemos nos voltar para a tragédia ateniense, onde interlúdios corais freqüentemente interrompiam a ação em pontos de suspense, como Soph. *O T* 1086, quando Jocasta se atira no palácio e a chegada do pastor é esperada, e Eur. *Med.* 1250, quando Medéia se dirige ao palácio para matar seus filhos. Fenômeno similar pode

---

<sup>13</sup> Taplin 26; Stanley (263) também considera brevemente como esta proposta fluiria como uma apresentação.

<sup>14</sup> Na discussão que segue, os termos “performance” (“apresentação”, “recitação”) e “narrative” (“narrativa”) correspondem grosseiramente aos termos “récit” e “histoire” nos estudos narratológicos fundamentais de G. Genette. Narratologistas em campos que não os estudos clássicos geralmente traduzem esses termos para o inglês diferentemente; eu mantive o uso de “performance” e “narrative” com os sentidos familiares aos classicistas a partir de tratamentos já existentes de Homero, especialmente aqueles de Taplin. Na narratologia, “histoire” (freqüentemente traduzida por “story”) denota os *eventos* reais ou fictícios a respeito dos quais uma estória se dá, “récit” (freqüentemente traduzida por “narrative” ou “discourse”), a *narrativa* que significa aqueles eventos. Ver Genette, *Narrative Discourse*, tr. J. E. Lewin (Ithaca 1980) 27, e S. Richardson, *The Homeric Narrator* (Nashville 1990) 3, 209, n. 4

ser encontrado no texto da própria *Ilíada*. Os estudiosos antigos freqüentemente observaram a perícia de Homero em criar um efeito de suspense<sup>15</sup>; tais efeitos não precisavam coincidir com as divisões da recitação, mas podiam ao menos indicar que pausas na recitação também podiam ter sido suspensivas ao invés de finalizantes.

Não obstante, duas divisões da apresentação da *Ilíada* podem ser determinadas com clara certeza: o começo do primeiro dia de apresentação e o fim do último<sup>16</sup>. Homero não começa a *Ilíada* com o Casamento de Peleu e Thétis, o nascimento de Aquiles, o Julgamento de Páris, o rapto de Helena, ou o começo da Guerra de Tróia. Como todos sabem, Homero precipita-se *in medias res*, no décimo ano da guerra. Assim como ele também não começa com a aurora, ou oferece qualquer indicação do tempo do dia. Homero começa a narrativa da *Ilíada* em um momento de crise, a querela entre Aquiles e Agamêmnon (1.6f), da qual ele remonta para um momento igualmente crítico, a rejeição de Agamêmnon ao sacerdote Crises, de Apolo (1.11f), e então finalmente à sua estendida narração da súplica de Crises a Agamêmnon<sup>17</sup>. A abruptividade desse início torna-se mais evidente quando nós comparamos a maneira com que Aquiles começa seu relato a Thétis sobre a querela com Agamêmnon (1.366-9):<sup>18</sup>

ὠχόμεθ' ἐς Θήβην, ἱερὴν πόλιν Ἡερίωνος,  
τὴν δὲ διεπράθομέν τε καὶ ἤγομεν ἐνθάδε πάντα.

---

<sup>15</sup> Para exemplos e discussão, ver N. J. Richardson, “Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad*”, *CQ* n.s. 30 (1980) 269f.

<sup>16</sup> Apresentações de Homero algumas vezes começavam com hinos aos deuses, e podem ter sido seguidas por recitações do ciclo épico. Tais extensões da apresentação, se eram na verdade contemporâneas à composição da *Ilíada*, não precisam ter obscurecido os pontos nos quais a apresentação da *Ilíada* em si começava ou terminava.

<sup>17</sup> Sobre “regressão épica”, ver T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik* (=Zetemata 56 [München 1971]) 136-40.

<sup>18</sup> J. Griffin e M. Hammond, “Critical Appreciations VI: Homer, *Iliad* 1.1-52”, *GaR* 29 (1982) 128f, e I. J. F. de Jong, “*Iliad* 1.366-392: A Mirror Story”, *Arethusa* 18 (1985) 13-16, têm muitas observações esclarecedoras sobre as diferenças entre a narração de Aquiles e aquela do narrador homérico.

καὶ τὰ μὲν εὖ δάσσοντο μετὰ σφίσιν υἱὲς Ἀχαιῶν,  
ἐκ δ' ἔλον Ἀτρεΐδῃ Χρῦσηίδα καλλιπάρηον.<sup>19</sup>

Aquiles começa do começo, do saque a Tebas, porque de outra forma Thétis não poderia entender por que Crises suplicara a Agamêmnon em um primeiro momento. Mas Homero, mais interessado em prender a atenção de sua audiência, começa sua performance em um momento crítico bem remoto do ponto inicial da estória, e preenche a informação da narrativa omitida mais tarde.

Da mesma maneira, a *Ilíada* não conclui com a morte de Aquiles ou a queda de Tróia, embora sua narrativa enfaticamente aponte para esses eventos. Nem termina com o crepúsculo, ou qualquer ponto no tempo designado como término do movimento na narrativa. Pelo contrário, a *Ilíada* termina em algum lugar depois da aurora (24.784-89): Homero não conduz nem mesmo a cremação de Heitor para aparecer como um ponto de repouso na narrativa, embora seja o ponto em que sua apresentação se encerre. Ele nos lembra não apenas de que a batalha irá continuar, mas de que ela pode terminar a qualquer momento, a despeito da promessa de Aquiles a Príamo (24.654-70) de que o período de exéquias para Heitor e a continuação da batalha seria demarcado por uma firme divisão (24.799f):

ἐννῆμαρ μὲν τοί γε ἀγίνεον ἄσπετον ὕλην  
ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτῃ ἐφάνη φαεσίμβροτος ἠώς,  
καὶ τότε ἄρ' ἐξέφερον θρασὺν Ἔκτορα δάκρυ χέοντες,  
ἐν δὲ πυρῇ ὑπάτῃ νεκρὸν θέσαν, ἐν δ' ἔβαλον πῦρ.  
ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος ἠώς,  
τῆμος ἄρ' ἀμφὶ πυρὴν κλυτοῦ ἔκτορος ἄγρετο λαός.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> “Tebas cidade sagrada de Eécion foi por nós assaltada completamente destruída e espoliada das muitas riquezas. Com equidade foi tudo entre os homens aqueus dividido tendo tocado a Agamêmnon a jovem donosa Criseide.” (trad. Carlos Alberto Nunes)

<sup>20</sup> “Por nove dias é lenha infinita à cidade trazida; e quando ao décimo a Aurora surgiu com seus dedos de rosa por entre lágrimas levam o corpo de Héctor valoroso sobre a fogueira o colocam e a chama incansável acendem. Logo que a Aurora de dedos de rosa surgiu matutina

Homero não permite nem mesmo que a cremação de Heitor apareça como um ponto de repouso na narrativa, embora seja o ponto em que a apresentação cessa. Ele nos lembra não apenas que a batalha continuará, mas que pode continuar a qualquer momento, apesar da promessa de Aquiles a Príamo (24.654-70) de que o período de lamentação por Heitor e a continuação da batalha seriam demarcados um do outro por uma firme divisão (24.799f):

ρίμφα δὲ σῆμ' ἔχραν· περὶ δὲ σκοποὶ εἶατο πάντα,  
μὴ πρὶν ἐφορμηθεῖεν ἐκκνήμιδες Ἀχαιοί.<sup>21</sup>

A ansiedade dos troianos para que a luta não exceda o quadro temporal assinalado parece projetar, para dentro da narrativa, a própria prática de Homero de apressar a estória sobre o quadro da apresentação.

Os exemplos dos únicos pontos na *Iliada* onde as apresentações certamente começaram ou terminaram sugerem que, em sua obra, Homero pode ter preferido uma tensão entre as fronteiras da apresentação e as fronteiras da narrativa<sup>22</sup>. É claro que isso não prova que as divisões internas

---

em torno à pira de Héctor vai-se o povo de Tróia reunindo.” (trad. Carlos Alberto Nunes)

<sup>21</sup> “(...) [Os troianos] sobre este blocos de pedra ajustados colocam e o túmulo à pressa com muita terra postando-lhe ao pé sentinelas para surpresa evitarem dos Dánaos de grevas bem feitas.” (trad. Carlos Alberto Nunes)

<sup>22</sup> Um exame do início e do final da *Odisséia* revela uma tendência de algum modo diferente. A *Odisséia*, é claro, não começa com o saque de Troia, embora seja onde Odisseu inicie a sua própria narrativa sobre suas errâncias (Ἰλιόθεν, 9.39). A Musa de Homero inicia “em algum lugar na narrativa” (τῶν ἀνόθεν, 1.10). O momento escolhido é algum lugar *entre* a partida de Posídon para os etíopes e o seu retorno, a janela de oportunidade quando Atena e Zeus podem planejar o retorno de Odisseu sem interferência. Mas, porque desta vez as situações de Odisseu em Ogígia e de Penélope em Ítaca permaneceram essencialmente imutáveis por um longo período, o início da *Odisséia* é consideravelmente menos abrupto do que o da *Iliada*. Já o final da *Odisséia* tem um senso de encerramento mais forte do que o da *Iliada*, embora encerre antes do fim das errâncias de Odisseu e sua morte, pronunciadas por Tirésias (11.119-37). A conclusão em luta ao final da *Odisséia* ocorre apenas porque Atena intervém para mudar a direção da narrativa Odisseu e Telêmaco teriam assassinado todos os aliados dos pretendentes, se Atena não tivesse bradado e resistido toda a tropa (24.528ff). Assim, ao final da *Odisséia*,

da apresentação em três dias devam ter mostrado as mesmas tensões, mas contrapõe fortemente a suposição de Taplin e Schadewaldt de que as quebras entre os dias de apresentação deveriam ter coincidido com as quebras na narrativa. Afinal, pelo contrário, isso sugere que seria produtivo procurar quebras plausíveis na apresentação que interrompessem o fluxo da narrativa e produzissem um senso de abertura tanto de começo como de fim.

A teoria de Stanley de divisão da apresentação homérica, bem como a de Taplin e Schadewaldt, assume que as aberturas e os encerramentos nos dias de recitação coincidiriam com as aberturas e os encerramentos textuais, mas de um outro tipo específico: os padrões de repetição. É claro que qualquer validade na proposta de Stanley deve depender da validade dos padrões formais que ele argumenta ter encontrado – uma questão que a essa altura permanece controversa. Mas mesmo se o esquema formal de Stanley para a *Iliada* for correto, ele não consegue deixar subentendido que o esquema de apresentação de Homero teria preferivelmente se harmonizado com seu esquema formal ao invés de ter conflitado com ele. É certo que as ligações formais entre os Cantos 1 e 24 coincidem com o início e o fim de toda a apresentação do épico nesses pontos. Mas o forte sentido de encerramento aqui percebido neste critério poderia ter sido permissível ou desejável precisamente porque o Canto 24 termina no último dia de apresentação, quando o senso de continuidade poderia ter diminuído. Tal senso de encerramento não poderia ter sido tão desejável no final do primeiro dia de apresentação. O próprio Stanley argumentou (260f) que elementos de encerramento às vezes são adiados para além do fim do canto, onde uma padronização de repetição regular tomaria seus lugares. Pela mesma lógica, deveria ao menos ser possível que padrões de repetição maiores não coincidissem exatamente com movimentos da apresentação também maiores.

Há, além disso, razões adicionais para ser cético ao esquema de Stanley tanto quanto aos outros. Uma delas diz respeito à extensão das

---

uma coincidência entre narrativa e encerramento da apresentação é atingida ao posicionar dentro da narrativa uma deusa que violentamente interrompe o seu movimento de avanço, como se fosse uma *dea ex machina*.

apresentações resultantes das várias divisões dos esquemas. A tabela a seguir mostra o número de linhas em cada unidade de apresentação proposta<sup>23</sup>:

	I	II	III
Wade-Gery	5.691	5.984	4.018
Davison	4.978	5.583	5.132
Schadewaldt	5.691	5.669	3.754
Taplin	5.691	5.405	4.018
Stanley	4.413	6.909	4.371

Uma breve olhada na tabela revela que, em cada esquema, o terceiro dia de apresentação é muito mais curto que o segundo; o de Davison é o único esquema em que o terceiro dia de apresentação não é o mais curto. Nosso senso de estética homérica, contudo, deveria nos conduzir a esperar que o último dia de apresentação de Homero tivesse sido o mais longo, por Homero caracteristicamente criar ênfases em suas composições expandindo as dimensões de segmentos mais importantes. Assim, embora muito da morte de um guerreiro na *Ilíada* seja preparada, descrita e reagida em poucas linhas, a de Heitor é desenvolvida à escala de todo um canto<sup>24</sup>. À medida que a conclusão do épico é seu ponto mais enfático, aqui também Homero se acha em seu ponto mais expansivo; o Canto 24, um dos mais longos, com 804 linhas, é inteiramente devotado ao desenvolvimento de um único evento, o resgate do corpo de Heitor. Sete cantos apresentam cerca de 800 linhas, mas somente dois desses cantos seguem um ao outro em seqüência: Cantos 23 e 24<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Os totais das linhas são baseados na enumeração padrão (i.e. incluindo linhas entre colchetes), exceto Schadewaldt e Taplin, que omitem o Canto 10.

<sup>24</sup> Sobre ênfase por meio de expansão, ver M. W. Edwards, *Homer, Poet of the Iliad* (Baltimore 1987) 74; R. P. Martin, *The Language of Heroes* (Ithaca 1989) 206-19, analisa a expansão de expressões formulaicas no grande discurso de Aquiles para a Embaixada.

<sup>25</sup> Muitos estudiosos duvidam que os vinte e quatro “cantos” da *Ilíada* nos manuscritos correspondam a unidades da composição original. Eu mantenho a designação tradicional de “books” (“cantos”) para propósitos de clareza e conveniência. Poder-se-ia bem dizer igualmente que os episódios do funeral de Pátroclo e a redenção de Heitor estão entre os mais amplamente expandidos do

Nós também podemos notar que na poética e retórica clássicas é freqüente (embora de maneira nenhuma invariável) o caso de, em uma série de três membros, o último ser expandido a uma extensão maior que os dois primeiros, sendo assim enfatizado. Na versificação homérica, observa-se isto no importante tipo de verso que Kirk chama (20f) de “rising threefolder” (“projeção triplicante”). O uso de Homero de tal verso em posições de grande ênfase (os finais de falas, por exemplo) indica sua avaliação consciente do crescendo das três partes como uma cadência rítmica enfática. Um fenômeno similar em maiores unidades de composição pode ser observado na narração de Odisseu de suas aventuras em *Od.* 9, 10 e 12. Em cada um desses cantos Odisseu narra três aventuras, as duas primeiras de aproximadamente igual extensão, a terceira mais longa<sup>26</sup>. No Canto 9 ele relata seu encontro com os Cícones (22 linhas), em seguida com os Lotófagos (22 linhas), e finalmente a ilha dos Ciclopes (461 linhas). No Canto 10 ele narra seu encontro com Éolo (79 linhas), em seguida com os Lestrígones (52 linhas), e finalmente Circe (441 linhas). No Canto 12, depois que Circe o adverte sobre os desafios a seguir, ele encontra primeiramente as Sereias (36 linhas), em seguida Cila e Caríbdis (59 linhas), e finalmente ele chega a Trinácia, a ilha das Vacas do Sol (159 linhas). O padrão é variado por uma curta *coda* quando Odisseu, tendo perdido seu navio, é carregado por escombros de volta a Caríbdis (21 linhas). A tendência de Homero em criar ênfase através de um ritmo de três membros, em que o último é o mais longo, sugere assim que em uma apresentação de três movimentos o último movimento poderia ter sido mais longo que qualquer um dos dois primeiros. Devemos sentir certo desconforto com o curto movimento final implicado pelos esquemas de apresentação de Wade-Gery, Davison, Schadewaldt, Taplin e Stanley<sup>27</sup>.

---

poema. Para uma defesa recente da divisão tradicional em cantos, ver Stanley 249-61.

<sup>26</sup> C. Rothe, *Die Odyssee als Dichtung und ihr Verhältnis zur Ilias* (Paderborn 1914) 72; para uma recente discussão e bibliografia, ver G. W. Most, “The Structure and Function of Odysseus’ *Apologoi*”, *TAPA* 119 (1989) 21.

<sup>27</sup> Cf. Richardson (*supra* n. 10: 3): “Poder-se-ia objetar que a divisão nos cantos 1 a 9, 11 a 18, e 19 a 24 faria o último movimento notavelmente mais breve do que os outros dois, mas isso não é necessariamente um inconveniente.” A brevidade do movimento final claramente o deixa receoso. Eu concordaria, contudo, que não se trata *necessariamente* de um inconveniente.

Significância temática é um critério final que também gera certo desconforto com as divisões propostas. Quando lembramos que, em uma apresentação de três dias, cada dia de recitação teria sido suficientemente monumental, pareceria desejável que os pensamentos e sentimentos do público fossem orientados em direção aos temas mais importantes do épico em cada início e fim, para que ele não perdesse nada de vista entre a excitação da narrativa e a agitação agressiva do campo de batalha. Embora as divisões propostas às vezes iniciem ou (mais freqüentemente) encerrem um dia de apresentação em uma nota tematicamente significativa, não se vê surgir nenhum padrão coerente de ênfase com os esquemas em questão; ou seja: mesmo se nós concedermos que os finais de Wade-Gery em 9 e 18.353 enfoquem o tema de Aquiles, sou incapaz de perceber que isso, ou qualquer outro tema particular, seja enfatizado da mesma maneira pelos episódios que ele propõe iniciarem o segundo e o terceiro dias de recitação – a Dolonéia e o Escudo de Aquiles: em nenhum deles Aquiles aparece. Começando o segundo dia com o Canto 11 (a aristéia de Agamêmnon, o encontro de Pátroclo com Nestor), oferece-se pouca melhoria a esse respeito. Os finais de Stanley no Canto 7 (combate individual de Ájax e Heitor, construção da trincheira e do muro dos aqueus) e Canto 17 (luta pelo corpo de Pátroclo) provavelmente não oferecem para o público uma orientação temática coerente para a massiva criação poética que ele estava ouvindo. Os começos de Stanley nos Cantos 8 e 18 não são melhores nesse sentido. O esquema de Davison das divisões de oito cantos rende uma abertura enfática para o segundo dia no Canto 9, mas isso parece tematicamente descoordenado com o Canto 17, que abre seu terceiro dia. Claro que nenhuma lei de composição teria requerido que Homero enfatizasse temas importantes da maneira sugerida. No entanto, a incoerência temática dos inícios e finais propostos não pode inspirar confiança de que isso seja de Homero.

## II

Talvez o problema possa ser reformulado. Se nós adotarmos a hipótese de que a *Iliada* foi recitada em três dias, então cada dia de apresentação teve um início e um fim. Vamos chamar os três inícios de  $I_1$ ,  $I_2$

e I<sub>3</sub> e os três finais de F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub> e F<sub>3</sub>. Como cada I deve imediatamente seguir a precedência de F, as três apresentações hipotéticas da *Ilíada* podem ser esquematizadas como se segue:

I	I <sub>1</sub> -----	F <sub>1</sub>
II	I <sub>2</sub> (= F <sub>1</sub> + 1) -----	F <sub>2</sub>
III	I <sub>3</sub> (= F <sub>2</sub> + 1) -----	F <sub>3</sub>

Felizmente, dois desses elementos já são conhecidos, I<sub>1</sub> e F<sub>3</sub>, os pontos em que o épico inteiro começa e termina, Canto 1 e Canto 24. Talvez os desconhecidos I<sub>2</sub> e I<sub>3</sub> possam ser extraídos das características do conhecido I<sub>1</sub>, e os desconhecidos F<sub>1</sub> e F<sub>2</sub>, das características do conhecido F<sub>3</sub>. Claro que o compositor pode não ter sentido que queria começar a sua segunda apresentação de maneira similar àquela como começou sua primeira; ele pode ter preferido seguir um princípio de *poikilia* (“variação”). *Poikilia*, contudo, não é uma característica especialmente evidente da composição homérica, que tende a repetir um repertório limitado de situações narrativas típicas com variações razoavelmente sutis ocorrendo dentro dos formatos básicos<sup>28</sup>. Então é mais digno assumir experimentalmente que o compositor empregou um formato típico para começar cada apresentação e provavelmente um formato típico para cada final que realizou, e assim talvez as características distintivas de cada formato possam ser descobertas em um começo e um fim de que nós já estamos certos.

Os resultados desse procedimento podem ser considerados mais plausíveis que as propostas prévias somente se as seguintes condições forem encontradas: (1) As características usadas para identificar o Canto 1 e o Canto 24 como potencialmente típicas dos começos e finais iliádicos devem ser muito proeminentes, e devem distinguir esses cantos um do outro e de quase todos os outros cantos da *Ilíada* para além de qualquer dúvida

---

<sup>28</sup> Sobre motivos típicos na *Ilíada*, ver G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary* II: *Books 5-8* (Cambridge 1990) 15-27; M. W. Edwards, *The Iliad: A Commentary* V: *Books 17-20* (Cambridge 1991) 11-15, 19-23, 24-41. É claro, Homero emprega expressões típicas para inícios de discursos (e.g. τὸν δ’ ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων *vel sim.*) e seus finais (e.g. ὡς ἔφατ’/φάσαν, κτλ.), bem como para inícios e finais de cenas; sobre estas, ver a discussão de Stanley (249-61) das características formais das divisões tradicionais em cantos.

razoável<sup>29</sup>. Logo, tais características não devem ser elementos formais comumente repetidos na composição da épica grega arcaica, tais como cenas típicas e fórmulas, pois esses não seriam peculiares para tal ou tal episódio dado, e assim não poderiam caracterizá-los. Nem devem ser detalhes de significância debatível: plausivelmente, características definidoras devem ser pouco usuais, como aspectos dominantes na narrativa que seriam óbvios para qualquer um que estivesse seguindo a estória. (2) O número de cantos com que o Canto 1 compartilha suas características distintivas deve igualar exatamente o número de cantos com que o Canto 24 compartilha suas características distintivas. De outra maneira, o procedimento renderá um número inadequado de inícios e fins, o que é impossível. (3) Os começos extraídos do Canto 1 devem se encadear perfeitamente com os finais extraídos do Canto 24 – i.e.,  $I_2$  deve equalizar  $F_1 + 1$ , etc.

A única característica mais proeminente do Canto 1, penso eu, é a decisão de Aquiles de abandonar a batalha, seguida pela promessa de Zeus de trazer sofrimento para os gregos, ajustando assim a narrativa inteira ao seu curso. Todos os outros eventos no canto providenciam o abandono de Aquiles. Conforme o compositor começava o primeiro dia de apresentação com uma crise – aquela onde a decisão de Aquiles determinaria o movimento seguinte do enredo –, a hipótese é que o segundo e o terceiro dia de apresentação provavelmente começavam de maneira semelhante. Dos vinte e quatro cantos, Aquiles atua em um papel maior em apenas dez: 1, 9, 16, 18-24. A ausência de Aquiles dos Cantos 2-8 é determinada pelo seu abandono no Canto 1. Sua ausência virtualmente completa nos Cantos 10-15 é determinada por sua rejeição diante da embaixada no Canto 9. Seu freqüente, quase constante envolvimento nos Cantos 18-24 é determinado pela morte de

---

<sup>29</sup> De novo, uso o termo “books” (“cantos”) para propósitos de conveniência. É claro que o épico inicia e termina com episódios coerentes devotados respectivamente ao afastamento da ira de Aquiles da batalha e sua devolução do corpo de Heitor. As dimensões desses episódios são idênticas àquelas do Canto 1 e 24 nos manuscritos. Outros episódios coerentes, também idênticos aos “cantos” transmitidos, podem ser identificados no épico, e.g. a embaixada a Aquiles (=Canto 9) e os feitos de Pátroclo (=Canto 16). Para os objetivos desta discussão, é necessário assumir apenas que a apresentação de cada dia iniciava e terminava com um episódio coerente, por analogia aos episódios coerentes com que o épico como um todo inicia e termina.

Pátroclo no Canto 16, que resulta da decisão de Aquiles, narrada nesse canto, de primeiro enviar seu amigo para a batalha. O anúncio de Aquiles no Canto 18 de que retornará para a batalha para cobrar vingança de Heitor, e sua reconciliação com Agamêmnon no Canto 19, não são decisões da mesma magnitude de efeito como aquela tomada no Canto 16. De fato, elas não são de todo decisões; uma vez que Aquiles sabe que Pátroclo foi morto, ele se sente compelido a voltar à batalha. Assim, a *Ilíada* contém exatamente três cantos em que Aquiles toma uma decisão que determina o curso subsequente da narrativa, Cantos 1, 9 e 16<sup>30</sup>. Como o Canto 1 começava o primeiro dia de apresentação, o processo de analogia sugere que o Canto 9 começasse o segundo dia e o Canto 16 o terceiro dia<sup>31</sup>.

A característica mais proeminente do Canto 24, penso eu, é a decisão de Zeus em proclamar um decreto que confrontasse e superasse os desejos de Hera e, mais importante, os desejos de Aquiles; ao fazer isso, Zeus determina o fechamento da narrativa, ordenando que o corpo de Heitor deveria retornar para seu povo e receber suas exéquias, providenciando assim a troca do corpo pelo resgate. É verdade, claro, que o Canto 24 é ocasião para os momentos mais profundos de *pathos* humano e introspecção dentro do épico, com as falas de Príamo e Aquiles um para o outro e as lamentações de Andrômaca e Helena sobre o corpo de Heitor. No entanto, essa introspecção e as falas que a manifestam somente ocorrem porque Zeus criou as condições em que elas puderam ocorrer. Não há nenhuma resolução à vista com a selvageria de Aquiles quando os olímpicos debatem o destino do corpo de Heitor no começo do canto; é por isso que Zeus deve intervir enviando Thétis para fazer saber a vontade dele ao seu filho. Além disso, Príamo somente pode aparecer no alojamento de Aquiles para entregar o resgate e receber o corpo de Heitor porque Zeus enviou Íris para persuadi-lo a ir, mandou um agouro para assegurá-lo de que ele estaria seguro e providenciou que Hermes o servisse de escolta. Assim, na conclusão da *Ilíada*, Zeus aparece como a força suficientemente poderosa para neutralizar o desejo até mesmo do mais

---

<sup>30</sup> Cf. Janko (*supra* n. 2: 311): “A estrutura do poema é baseada em avanços e retardamentos: Cantos 1, 9, 16, 22 e 24 são os principais avanços...”.

<sup>31</sup> Cf. Bowra in Wace e Stubbings (*supra* n. 10: 43): Canto 9 marca a transição para a segunda seção do épico e o Canto 16 marca o início da terceira.

poderoso mortal, e que fornece aos mortais a oportunidade para suas mais profundas emoções e introspecções<sup>32</sup>.

Homero indica o poder de Zeus em quase todos os cantos da *Ilíada*. No entanto, dois pontos distantes excedem todos os outros na extensão desse poder: as duas falas em que Zeus prediz a Hera e à audiência de Homero os principais eventos que ele decretou para o curso futuro da Guerra de Tróia, e da narrativa inteira a seguir, i.e., o Διὸς βουλή. A força dessas falas é tremenda, porque a palavra de Zeus, uma vez falada, é irrevogável. Ao contar a Hera o que está para acontecer, o ato de Zeus gera o acontecimento de tais eventos, e a audiência de Homero ouve suas exatas palavras reavivadas pelo rapsodo. E Zeus pronuncia essas palavras sem hesitação, deliberação, ou a apreensão que ele expressa antes da morte de Sarpédone e Heitor, ὥς γὰρ θέσφατόν ἐστι. A provisão crítica de que Pátroclo deve morrer é indicada apenas em uma frase preposicional e meramente pelo particípio θανόντος, posicionado com sutil ênfase no final do hexâmetro (8.467). Tal é a eficácia da fala de Zeus.

Aquiles nunca toma conhecimento do plano de Zeus. No entanto, tão logo Zeus proclama a Hera que a causa grega não pode prevalecer até que Aquiles retorne para a batalha depois da morte de Pátroclo, o público instantaneamente reconhece que o plano de Zeus destruirá as mais sérias esperanças de Aquiles, mesmo que tal plano ainda cumpra com o solene acordo do Canto 1. Nas falas que proclamam o Plano de Zeus, Homero primeiramente revela a abertura entre aquilo que Aquiles propôs e aquilo que Zeus irá dispor. Assim, essas falas, bem como os eventos do Canto 24, mostram o poder de Zeus confrontando e oprimindo o poder de Aquiles.

A primeira dessas falas ocorre no Canto 8, a segunda no Canto 15<sup>33</sup>. Portanto, o processo de analogia com o Canto 24 sugere que o Canto 8

---

<sup>32</sup> Com respeito a isso, queremos lembrar que as apresentações em três dias sugeridas podem muito bem ter ocorrido em festivais sagrados aos olímpicos, e que Homero e seus públicos pensavam nas Musas, filhas de Zeus, como indispensáveis para a existência do poema. Sobre as Musas, ver A. Ford, *Homer: The Poetry of the Past* (Ithaca 1992) *passim*. Para discussão sobre as implicações da ocasião sagrada e da inspiração divina das apresentações de Homero, ver B. Heiden, “The Ordeals of Homeric Song”, *Arethusa*, no prelo.

<sup>33</sup> Esses ‘cantos’, como os Cantos 1, 9, 16 e 24, são episódios coerentes de narrativa. O ‘Canto 8’ inicia quando Zeus reúne os imortais no Olimpo e proíbe

concluiu o primeiro dia de apresentação e o Canto 15 o segundo dia<sup>34</sup>. Isso daria o seguinte esquema de divisões:

I	1	-----	8
II	9	-----	15
III	16	-----	24

É prontamente evidente, pela tabela, que o nosso processo de extrapolação rende somente dois inícios plausíveis e dois finais plausíveis, e que estes se encadeiam perfeitamente. A apresentação de cada dia teria, portanto, começado com uma dramática asserção do desejo de Aquiles e terminado com uma dramática contrasserção do desejo de Zeus. Assim a proposta satisfaz cada uma das três condições que estabelecemos para plausibilidade.

Essa divisão é extremamente coerente tematicamente; a progressão do épico como um todo, e a de cada um de seus três movimentos, recapitularia a do proêmio, onde a indicação da ira de Aquiles e suas conseqüências (1.1-5) é abruptamente concluída pela asserção de que o desejo de Zeus foi cumprido (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, 1.5). Tal divisão também fornece um conjunto de performances de proporções estéticas satisfatórias (como determinado por analogia com a prática homérica em outras passagens) e no mínimo quebras de apresentação suspensas com moderação. Essa proposta gera uma seqüência de apresentações da seguinte extensão:<sup>35</sup>

---

qualquer um de interferir em seu plano para a batalha. A resistência de Zeus à interferência de Hera permanece o tema até que um novo é introduzido com a aflição de Agamêmnon e a embaixada a que isto leva ('Canto 9'). 'Canto 15' inicia quando Zeus acorda do seu sono para reassegurar o seu controle sobre o campo de batalha. A sua supervisão permanece o tema até que um novo é introduzido quando Pátroclo chega aos alojamentos de Aquiles ('Canto 16'). Assim, o 'Canto 8' e o 'Canto 15' podem ser tratados como corpos coerentes de narrativa que correspondem ao episódio coerente do 'Canto 24'.

<sup>34</sup> Cf. Bowra (*supra* n. 31), que não diz qualquer coisa explícita sobre os finais de seções, mas cuja visão de que os Cantos 9 e 16 iniciavam as segunda e terceira seções respectivamente implica que os Cantos 8 e 15 encerravam a primeira e segunda seções.

<sup>35</sup> Os totais das linhas são baseados na enumeração padrão e assumem a autenticidade do Canto 10. A exclusão do Canto 10, contudo, não afetaria o meu

I	1 ----- 8	4.978 linhas
II	9 ----- 15	4.716 linhas
III	16 ----- 24	5.999 linhas

O terceiro dia de apresentação tem a maior extensão desejável para um clímax *de bravura*. A apresentação pararia no primeiro dia com os troianos inquietos, acampados na planície, a antecipar a vitória enquanto a batalha continua. A apresentação no segundo dia começaria imediatamente no meio da noite que segue o segundo dia de batalha, em uma junção crítica, bem como foi feito no primeiro. A conclusão da apresentação no segundo dia interromperia a narrativa do terceiro dia de batalha, bem como a junção crítica – com o incêndio dos navios aqueus – estaria prestes a se cumprir, com Pátroclo a deixá-los apressado, a meio-caminho entre o alojamento de Eurípilo e o de Aquiles (15.401-05). O terceiro dia de apresentação começaria imediatamente, como os dois primeiros, no momento de uma crise dramática, quando Pátroclo chega ao alojamento de Aquiles. Não somente os públicos retornariam para outro dia de apresentação depois dessas quebras, como estariam nos seus lugares já nas primeiras filas da recitação.

A hipótese de que as características dos pontos internos de pausa e recomeço poderiam ser extraídas de características de todos os inícios e fins do épico descobriu uma articulação surpreendentemente clara e consistente, de episódios em que Aquiles afirma sua vontade com aqueles em que Zeus afirma as suas. Não há nada de implausível em uma recitação da *Ilíada* com pausas maiores depois dos Cantos 8 e 15. Imaginar tal apresentação realça nosso sentido de estrutura, drama e significância do épico. Nós nunca deveremos saber por certo como o compositor da *Ilíada* imaginou a apresentação de sua obra-prima. Mas se encontramos uma maneira singular de estruturar uma apresentação da *Ilíada* que verdadeiramente satisfaz a sua coerência, podemos ao menos conjecturar que Homero pode ter tido essa idéia primeiro.<sup>36</sup>

---

argumento, que pretende apenas determinar pontos em que as apresentações poderiam plausivelmente ser supostas em seus inícios e finais.

<sup>36</sup> Meus agradecimentos aos professores Mark Edwards, David Konstan, Joseph Reed, Thomas G. Rosenmeyer e o anônimo referido pela GRBS por seus úteis comentários para versões anteriores deste artigo.