

## O escudo de Aquiles e a tensão entre guerra e *mousiké* no canto XVIII da *Iliada*

Achilles' shield and the tension between war and *mousiké* in *Iliad* 18

Christian Werner

Universidade de São Paulo, Brasil

crwerner@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-8948-6825>

### RESUMO:

O objetivo deste artigo é discutir como a tensão entre a destruição própria da guerra e a experiência propiciada por atividades musicais ou, mitopoeticamente, da esfera das Musas (*mousiké*), permeia o canto XVIII da *Iliada*, culminando na narração da forja do novo escudo de Aquiles por Hefesto. As principais passagens discutidas são a reunião das Nereidas como um *khóros* que participa do lamento de Tétis por Aquiles, a forma como Aquiles conceitualiza seu antigo conjunto de armas e alguns dos aspectos ressaltados no encontro propriamente dito de Tétis e Hefesto. Quanto ao Escudo, além de rastrear-se a tensão entre destruição e *mousiké* que o permeia, mostra-se como essa ajuda a esclarecer dois conjuntos de versos problemáticos, 535-38 e 604-5.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homero, *Iliada*, Escudo de Aquiles, Guerra, *Mousiké*.

### ABSTRACT:

The purpose of this paper is to discuss how the tension between the destruction of war and the experience provided by musical activities or, mythopoetically, to the sphere of the Muses (*mousiké*), permeates *Iliad* 18, culminating in the narration of the forging of Achilles' new shield by Hephaestus. The main passages discussed are the meeting of the Nereids as a *khóros* that participates in Thetis' lament for Achilles the way Achilles conceptualizes his former set of weapons and some of the aspects highlighted in the actual meeting of Thetis and Hephaestus. As for the Shield, in addition to tracking the tension between destruction and *mousiké* that pervades it, it is shown how this tension helps to clarify two sets of problematic verses, 535-38 and 604-5.

**KEYWORDS:** Homer, *Iliad*, Achilles' shield, War, *Mousiké*.

### INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

A cena de forja do escudo de Aquiles no âmbito da visita de Tétis a Hefesto em busca de novas armas para o filho (*Iliada* XVIII. 369-617) é uma das passagens mais influentes e comentadas de Homero na Antiguidade e Modernidade.<sup>2</sup> Isso obriga o comentador moderno que vai propor uma nova leitura a deixar bem claras as razões de fazê-lo.<sup>3</sup>

Para diversas abordagens teóricas e metodológicas recentes aplicadas à poesia grega arcaica, o Escudo revelou-se particularmente frutífero. Duas abordagens que se tocam e produziram inegáveis ganhos na interpretação dessa poesia são a cognitiva e a estética. No que diz respeito à primeira, a distinção entre narração e descrição, fundamental na discussão do Escudo e da poesia homérica em geral desde o *Laoconte* (1766) de G. E. Lessing, tem sido rediscutida a partir da teoria enativa de cognição, e sua aplicação recente ao exame da poesia homérica (Grethlein e Huitink, 2017) tem consequências importantes para a discussão do Escudo (Minchin, 2021). Quanto à “virada estética”, o Escudo articula a produção de objetos de arte a uma emoção que tem ganhado destaque na bibliografia crítica, o *thaúma* (Neer, 2010, pp. 57-103; Hunzinger, 2015; Lightfoot, 2021), muito embora, em Homero, ela não seja central como a *térpsis*<sup>4</sup> quando o contexto são experiências que de forma mais evidente o receptor pode aproximar da sua própria como ouvinte ou leitor do canto homérico. Por fim, o impulso extraordinário que ganhou a investigação da poesia lírica nas últimas décadas inevitavelmente teria consequências sobre a interpretação do Escudo (Steiner, 2021, pp.

Recepción: 22 Enero 2022 | Aceptación: 21 Febrero 2022 | Publicación: 01 Abril 2022

**Cita sugerida:** Werner, C. (2022). O escudo de Aquiles e a tensão entre guerra e *mousiké* no canto XVIII da *Iliada*. *Synthesis*, 29(1), e115. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe115>



25-75), pois em nenhuma outra passagem homérica há tão grande concentração de fenômenos que dizem respeito à *mousiké*.<sup>5</sup>

As interpretações do Escudo se diferenciam entre si pela forma como são enfatizados os níveis de representação da éfrase: o referente; o meio físico utilizado por Hefesto; o artífice e a arte; o efeito da obra ou a reação a ela (Becker, 1995, pp. 42-43). Assim, por exemplo, Steiner (2021, pp. 25-75) procura mostrar como a representação do artífice (e de suas criações mencionadas na cena) é reforçada pelo privilégio de certos referentes ligados à dança coral, concluindo que a passagem mostra “the intimate relations between craftsmanship, choreia and the action of the chorêgos” (p. 25). Ainda que, desta forma, a autora, na esteira de diversos trabalhos, clássicos ou recentes, com razão dê destaque para a penúltima vinheta, a do *khóros* (vv. 590-606), tal abordagem acaba, indiretamente, por relativizar o peso daquela que é a mais longa vinheta do escudo, a da cidade em guerra (vv. 509-40).

Sem querer cair no equívoco de Alden (2000, pp. 48-73), o de sobrevalorizar os referentes da vinheta das duas cidades (490-540) à medida que essa permitiria construir relações mais estreitas entre o Escudo e a narrativa principal do poema, discutirei como o Escudo propõe ao receptor da *Iliada* pensar a tensão entre a experiência da *mousiké* e o tema por excelência da poesia épica heroica, a guerra e a destruição.<sup>6</sup> Essa tensão será mostrada, num primeiro momento, no contexto maior do canto XVIII.

É importante explicitar que meu objetivo central não é apontar se e como o poeta da *Iliada* aproxima a sua própria poesia dos outros fenômenos da *mousiké* que perpassam o canto XVIII. Assim, ainda que se aceitasse que a representação de Aquiles cantando *kléa andrôn* acompanhado de uma lira (*Iliada* IX. 186-89), por si só, ou seja, não por outros elementos do canto IX,<sup>7</sup> aponta para o próprio poeta da *Iliada*, não há *a priori* elementos suficientes para uma analogia entre o que se fala da performance de Aquiles nessa passagem da forma como se concebem formas de *mousiké* no canto XVIII. Repare-se que o adjetivo *kalós*, que pode ser utilizado para se definir um conjunto de experiências na Grécia arcaica como estéticas (Peponi, 2012), pelo menos na *Iliada*, qualifica sobretudo formas físicas que são objeto da visão (LfgrE, s.v. *καλός*). Com efeito, não se usa nem este adjetivo nem outro equivalente para qualificar a tecelagem de Helena (*Iliada* III.125-28), outro trecho metapoético do poema. No caso da cena de Aquiles, a qualificação estética é apenas da lira que ele toca (*kalêi daidaléi*, IX.187: “bela e adornada”), dois adjetivos utilizados com frequência no canto XVIII para objetos da visão. Isso sugere que, se o poeta da *Iliada* concebe uma noção abstrata de beleza (estética), sua atribuição ao canto épico heroico que é a *Iliada* só se faz de forma mediada.

## TÉTIS LAMENTA AQUILES

A primeira representação musical (“coral”) do canto XVIII, ainda que sem música em sentido estrito, é a reunião das Nereidas em torno de Tétis quando esta percebe o sofrimento paroxístico do filho, que recebera a notícia da morte de Pátroclo (vv. 35-38). O contexto musical evocado pela representação da reunião entre as divindades potencialmente destoa do quadro maior que o emoldura, qual seja, o sofrimento de Aquiles e de sua mãe.<sup>8</sup>

A fórmula que introduz o discurso direto de Tétis dirigido às irmãs é *ἔξῃρχε γόοιο* (“regeu o lamento”, v. 51). Na poesia arcaica, o sentido de *ἔξῃρχω* é sobretudo o de iniciar, liderar determinadas formas musicais (LfgrE, s.v. *ἔξῃρχω*; Nagy, 2009, pp. 212-27). Essas podem ser um canto acompanhado de dança (*molpé*, *Iliada* XVIII.606), o peã e o ditirambo (respectivamente, Arquíloco 120 e 121 West). Mesmo que em XVIII.51 *ἔξῃρχε γόοιο* apenas evoque e não introduza uma representação coral em sentido estrito,<sup>9</sup> a passagem como um todo é musical também (ou talvez sobretudo) graças ao catálogo de Nereidas (vv. 38-49).<sup>10</sup>

As Nereidas reúnem-se em volta de Tétis (v. 37, *ἀμφαγέροντο*),<sup>11</sup> com o que se evoca o movimento circular possível de um coro.<sup>12</sup> Na chave neoanalítica (Kullmann 1960, pp. 36-37), a performance de Tétis e das Nereidas é associada à morte de Aquiles, em particular a seu funeral, cuja representação verbal mais antiga

encontra-se em *Odisseia* 24.43-94. Nesse poema, diz-se que as “imortais marítimas” (v. 47), “filhas do ancião do mar” (v. 58), em conjunto com as nove Musas (v. 60), participaram do funeral: aquelas *ὄλοφυρόμεναι* (“gemendo”, v. 59), estas, *ἀμειβόμεναι ὅπτι καλῆ/θρήνεον* (“alternando-se com bela voz,/ cantavam o treno”, vv. 60-1).

Ao comentar *Odisseia* 24.60-64, Danek (1998, pp. 472-73) defende que a presença das Musas no resumo de Proclo da *Etiópica* deve-se à influência da *Odisseia*: na matéria de uma *Memnonis*, o treno só seria cantado por Tétis e pelas Nereidas, ao que a passagem iliádica aludiria. Na *Odisseia*, as tarefas – as Nereidas lamentam-se, as Musas cantam o treno – seriam divididas. A canção das Musas seria a chave para o *kléos* incomum de Aquiles.<sup>13</sup> No lugar da imortalização em sentido estrito, a imortalização por meio de tal canto.<sup>14</sup>

Seja como for, o catálogo dos nomes falantes das Nereidas, na passagem iliádica, em vista de sua qualidade sonora e da posição em que se encontra, é a primeira “interrupção” do sofrimento e da violência que sempre de novo irrompem agudamente nesse canto. Na chave indiretamente criticada por Auerbach (2015) no capítulo “A cicatriz de Odisseu” (pp. 7-27),<sup>15</sup> esse catálogo funcionaria como uma interrupção, um deleite sem outra função que ele mesmo. É exatamente nesse sentido que o entenderam dois representantes da tradição contra a qual Auerbach se colocou implicitamente. Na formulação de Wilamowitz-Moellendorff (1916), “as Nereidas não têm nada para fazer, mas exatamente a enumeração de seus nomes, eufônica como o murmúrio do mar calmo, acalma nossa excitação, desvia nossa atenção da cena excitante, nos torna receptivos ao estilo da conversa entre mãe e filho, cujo tom é tão completamente diferente. Sobre esta, seriedade silenciosa...” (p. 165).<sup>16</sup> Ainda mais significativa é a leitura de Schadewaldt (1965), para quem várias características do catálogo (“nomes absolutamente falantes, eufônicos”) fazem com que “a impressão de horror da primeira imagem morra e desapareça”, qual seja, o sofrimento agudo de Aquiles: “assim, já mais afastado, ouvimos o lamento de Tétis” (p. 249). O olhar crítico que podemos dirigir a essas interpretações em seu vínculo à herança clássica de Weimar criticada por Auerbach torna ainda mais premente buscar razões para a beleza do catálogo nesse momento de representação do mais agudo sofrimento.

Um dos vetores da cena é a rima entre o sofrimento de Tétis e o do filho, uma imortal e um mortal. Imortais por certo sofrem na *Iliada*, mas não como os mortais.<sup>17</sup> Tome-se, por exemplo, *dusaristotókeia* (“desmãe do melhor”, v. 54), adjetivo usado por Tétis para si mesma – um *hapax* absoluto –, o qual é glosado na sequência (*-aristotokeia*) e ecoa o adjetivo que a deusa usa antes em referência a si própria (*du-*) (vv. 54-56a): *ὦ μοι ἐγὼ δειλῆ, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια, / ἦ τ' ἐπεὶ ἄρ τέκον υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε / ἔξοχον ἠρώων*.<sup>18</sup> Trata-se de um termo paradoxal, pois ao elemento negativo *du-* junta-se o positivo *arist-*, ainda que cada um diga respeito a uma afirmação isolada do fluxo discursivo.<sup>19</sup> Sonora e emocionalmente, seu caráter extraordinário é sublinhado pela repetição do grito *ὦ μοι*, o que não ocorre em nenhuma outra passagem de Homero; repetições homólogas, porém, são comuns na lírica (Rutherford, 2019, p. 105).

Na sequência, Tétis, em formulação que repetirá a Hefesto (vv. 437-43), aponta para a sua própria impotência em relação ao filho ao usar uma metáfora vegetal que acentua a precibilidade do mortal, a qual, como é possível mostrar em outras passagens do poema, está em oposição à imperecibilidade dos metais valiosos, justamente a matéria por excelência do escudo. A guerra marca o clímax da vida de Aquiles; na representação de Tétis, uma dissipação total da vida,<sup>20</sup> pois ela criou o broto para ser destruído antes do tempo (vv. 56b-60):

(...) ὃ δ' ἀνέδραμεν ἔρνεϊ Ἴσος,  
τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὡς γουνῶ ἀλωῆς  
νηυστὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἴσω Τρωσὶ  
μαχησόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς οἴκαδε  
νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἴσω.

(...) e cresceu feito broto./ Eu mesma o nutri tal árvore de pomar na encosta/ e o

*expedi a Ílion sobre as naus recurvas/ para pelear com troianos: de novo não o  
receberei,/ pois não retornará a casa, a morada de Peleu.*

Essa mesma coordenação, não diretamente problematizada, entre o mundo vegetal/agrícola e a guerra voltará, em ordem inversa, no escudo, no qual, após a cidade em guerra, seguem três vinhetas agrícolas (vv. 541-72). Orgulho pelo filho, isso Tétis também parece demonstrar (Coray, 2016, p. 39), mas mais importante é a evocação do que será representado de forma literal no escudo: no mundo dos homens, experimenta-se tanto a produção como destruição da vida. O paradoxo que é *dusaristotókeia*, portanto, reflete o paradoxo que é a *Iliada*: um poema sobre quem é ἀμύμονά τε κρατερόν τε/ ἔξοχον ἠρώων (vv. 55-56) mas cuja vida é definida pela morte e sofrimento (v. 62).

Após esse discurso, Tétis de pronto se desloca para o acampamento dos mirmidões e por fim ouvimos a primeira fala de Aquiles desde que recebeu a notícia da morte de Pátroclo. Em seu primeiro discurso, destacam-se as armas de Peleu agora vestidas por Heitor: a forma como se refere a elas reitera que sua vida é ambígua desde antes de seu nascimento (vv. 79-93), e que nela beleza e morte têm estado inextricavelmente ligadas.

As correspondências entre esta cena e o encontro entre Tétis e o filho no início do poema reforçam o caráter problemático do pedido de Aquiles atendido por Zeus e resumido por Tétis em sua fala de chegada.<sup>21</sup> Aquiles, porém, constrói um discurso ambíguo<sup>22</sup> e notável sob diversos aspectos, destacando-se sua impressionante concisão poética (vv. 79-93).<sup>23</sup> Não é possível examinar a densidade de cada um de seus versos; centro-me no valor das armas que Peleu recebeu dos deuses ao se casar com Tétis (vv. 82b-85):

*(...) τὸν (sc. Πάτροκλο) ἀπάλεσα, τεύχεα δ' Ἐκτωρ  
δηώσας ἀπέδυσσε πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι  
καλά· τὰ μὲν Πηληϊΐθεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα  
ἤματι τῷ ὅτε σε βροτοῦ ἀνέροζ ἔμβαλον εὐνή.*

*Perdi-o, e Heitor as armas/ despiu de quem matou, portentosas, assombro à  
visão,/ belas: essas os deuses deram a Peleu, dons radiantes,/ no dia em que te  
lançaram na cama de um varão mortal.*

Que as armas sejam *thaûma idésthai* (83, “assombro à visão”)<sup>24</sup>, isso talvez realce seu caráter divino (Hunzinger, 2018). Mas é mais difícil avaliar o que o *enjambement* notável de *kalá* (v. 84; Coray, 2016, p. 48) produz em relação aos demais elementos que visam a dar conta do valor dessas armas e, por extensão, do casamento entre Peleu e Tétis e, por fim, da própria vida de Aquiles. *Pelória* (v. 83), a seu turno, ecoa em *dôra* (v. 84):<sup>25</sup> tal adjetivo, embora qualifique guerreiros e deuses, quando diz respeito a coisas, na *Iliada* se refere somente a objetos divinos. Mais precisamente, para de Jong (1987), “the adjective seems to denote not objective measuring of size but rather the subjective impressions and emotions of someone who is scared by the enormity of what he perceives” (p. 130). O adjetivo, portanto, talvez prepare o receptor para certa violência subjacente às bodas de Tétis e Peleu tal como resumidas por Aquiles (v. 85; cf. Coray, 2016, pp. 48-49). Nesse sentido, a existência de Aquiles faz parte de uma sequência na qual atos de violência estão ligados a formas de compensação, sejam armas (como serão as novas armas de Hefesto), seja outro ato de violência (a morte de Heitor). Essa sequência só será interrompida no canto 24, quando outro tipo de *thaûma* se faz presente na cena em que Aquiles e Príamo se contemplan mutuamente (XXIV.628-33).

## O PEDIDO DE TÉTIS E A RESPOSTA DE HEFESTO

Desde o início do episódio protagonizado por Tétis e Hefesto, destaca-se a imperecibilidade, o brilho, a riqueza do ambiente dominado por Hefesto; sua morada, construída por ele próprio, é ἀφθιτον ἀστερόεντα,

μεταπρεπέ' ἀθανάτοισι (XVIII.369-71).<sup>26</sup> A obra seguinte do deus a ser referida, 20 trípodes em fase final de produção, são *thaúma idésthai* (vv. 373-77). Assim como na *Teogonia* trechos narrativos como que linguisticamente geram uma sequência catalogica significativa (Vergados, 2020, pp. 23-48), descreve-se, nessa passagem iliádica, um ambiente tomado pela *kháris* antes de se informar que *Kháris*, qualificada por um *kalé* em *enjambement* (vv. 382-83), é a esposa de Hefesto, a qual recebe Tétis.<sup>27</sup>

Auerbach também poderia ter escolhido o episódio do Escudo como exemplo de um primeiro plano que faria o receptor esquecer a tensão da narrativa principal. Na complexa sequência de ações do canto XVIII, após o discurso de Aquiles delineando sua violenta vingança pela morte de Pátroclo (vv. 324-42),<sup>28</sup> temos uma longa cena no centro da qual estão os mais elevados artefatos artísticos imagináveis.

Entretanto, sem demora o receptor é lembrado que, mesmo quando os deuses estão entre si, também pode sentir *álgos* (“dor”, “sofrimento”; v. 395).<sup>29</sup> Assim como para os mortais, nesse caso também para os deuses certa forma de compensação (*zoágria*, v. 407) é eficaz: no caso de Hefesto, à dor por ter sido rejeitado pela mãe, seguiu-se sua “iniciação” como deus artesão (vv. 397-405).<sup>30</sup> Isso ocorreu na morada marítima junto a Oceano, aonde ele foi parar quando Hera o lançou para longe do Olimpo. Tétis e uma filha de Oceano, Eurínome,<sup>31</sup> lá o acolheram (*hupodéxato*, v. 398). O mesmo verbo Tétis utiliza duas vezes para definir uma forma de intervenção no mundo dos mortais interdita a ela: como Aquiles morrerá em Troia, ficará sem retorno e ela não o acolherá em Ftia (*hupodéxomai*, vv. 59 e 440). O próprio Aquiles usa esse verbo, também no tempo futuro e definindo um *nóstos* não realizado (vv. 89-90), o que reitera para o receptor sua ligação com a mãe divina. Essas duas ações patéticas em paralelo –acolher uma divindade e não acolher um filho que morre na guerra– sugerem que algo “trágico”<sup>32</sup> só ocorre nos assuntos humanos; adicionalmente, a contraposição dessas duas ações –a realizada e a impossível– com o feito de Hefesto que será colocado diante do receptor na sequência –a feitura de armas– sugere que essas não funcionam, de fato, como compensação pela morte: diferente de Aquiles, Hefesto nunca correu o risco de perder sua vida.<sup>33</sup> Acrescente-se que a reiterada menção de Oceano na anedota biográfica de Hefesto (vv. 399 e 402) reforça a ligação desse evento progressivo com o Escudo, em cuja borda externa é representada essa divindade (vv. 607-8).

Desde o início da cena, outro elemento prepara a problematização do papel do Escudo como forma de compensação pela perda da vida. Assim como Dédalo, mencionado no início da última vinheta desenvolvida do Escudo (v. 592), Hefesto sabe criar *autómatoi* (v. 376) e criaturas semelhantes a jovens vivas (v. 418)<sup>34</sup> – mas ele não pode salvar Aquiles da morte. Tais sucedâneos, ainda que extraordinários, não são iguais à coisa mesma. O que é *como* a vida ainda não é a vida ela mesma. É esse “parecido com” mas não “igual a” que faz toda a diferença em passagens como o discurso das Musas a Hesíodo no proêmio da *Teogonia*<sup>35</sup> e a correção queixosa de Aquiles dirigida a Odisseu no Hades.<sup>36</sup> Sim, as obras de Hefesto e Dédalo causam assombro e admiração, mas elas não são equivalentes aos mortais que são o objeto primeiro do poema.<sup>37</sup>

Proponho, além disso, que a insistência da passagem da *Iliada* nas singularidades e imperfeições físicas do deus que cria obras maravilhosas<sup>38</sup> é mais uma forma de se indicar que não há objeto artístico que preencha a perda que é a morte de um guerreiro jovem como Aquiles na guerra, ou seja, o deus ele mesmo reflete a ambivalência de seu escudo, que concentra a guerra e a dança, a destruição e a criação. Hefesto, por certo, potencializa seu próprio movimento graças a sua criação de servas robotizadas (XVIII.416-17). Mas Aquiles, que se destaca pela velocidade dos pés, uma vez que for imobilizado pela morte em combate, assim permanecerá. Hefesto, entre os deuses representados na *Iliada*, parece ser o mais próximo de ter obtido, desde o nascimento, uma mistura de males e bens, o que aproxima dos mortais do mito dos dois cântaros (XXIV.527-33); contudo, os bens que Hefesto cria, *imperfectíveis*, relativizam seus males cotidianos.

É nesse sentido que podemos entender a resposta do deus ao pedido de Tétis por novas armas (vv. 463-67):

θάρσει· μή τοι ταῦτα μετὰ φρεσὶ σῆσι μελόντων.  
αἱ γάρ μιν θανάτοιο δυσηγέος ὦδε δυναίμην

*νόσφιν ἀποκρύψαι, ὅτε μιν μόρος αἰνός ἰκάνοι,  
ὡς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσσειται, οἷά τις αὐτε  
ἀνθρώπων πολέων θαυμάσσειται, ὅς κεν ἰδηται.*

*Coragem; que isso não te ocupe o juízo./ Oxalá eu pudesse, longe da hórrida  
morte,/ escondê-lo, quando o fero quinhão alcançá-lo,/ assim como belas armas  
estarão a seu dispor, as quais/ muito homem admirará, todo que as vir.*

Assim como Hera não conseguiu esconder (*krúpsai*, v. 397) a debilidade do filho Hefesto, mas indiretamente lhe possibilitou desenvolver sua habilidade como artesão junto a Tétis, Hefesto não conseguirá esconder (*apokrúpsai*, v. 465) Aquiles longe da morte, mas isso lhe possibilita uma criação ímpar. A questão, portanto, é definir o que significa o maravilhamento/espanto das gerações futuras no que diz respeito às armas. Para muitos críticos, ele diz respeito a uma forma de imortalização, o que, por analogia com ao *kléos* conferido pelo discurso épico, conferiria um viés metapoético ao trecho (v.g. Lynn-George, 1988, p. 190-93; Muellner, 1996, p. 166; Iribarren 2018, p. 42-43). Digno de espanto, em Homero, é sempre aquilo que se vê,<sup>39</sup> e, pelo menos num nível literal, as armas não podem ser vistas pelos ouvintes/leitores da *Iliada*.<sup>40</sup> O Escudo, porém, oferece uma experiência substitutiva da visão direta.

## AS VINHETAS: EQUILÍBRIO DE OPOSTOS?

O escudo produzido por Hefesto se caracteriza por elementos que, ao mesmo tempo, o aproximam e distinguem de objetos (divinos) equivalentes na poesia homérica, já que a atenção conferida à sua descrição/produção é única e o efeito das armas sobre quem as vir é enfatizado de forma singular: o *thaûma* (*thaumássetai*, v. 467) a ser experimentado pelos seus receptores futuros é ele mesmo inscrito no próprio escudo, já que experimentado por certo público receptor forjado numa vinheta (*thaûmazon*, v. 496),<sup>41</sup> e o próprio aedo da *Iliada* o experimenta durante sua narração (*thaûma*, v. 549),<sup>42</sup> o que talvez contribua para o público ter a impressão de também estar “vendo” o escudo.<sup>43</sup>

Proponho que no Escudo se busque configurar uma tensão entre elementos que apontam para uma esfera estética e aqueles que ecoam o cerne mesmo da *Iliada*, composto por morte, guerra e destruição.<sup>44</sup> Caso se quiser ver no Escudo uma mini-representação do mundo ou de uma *pólis* grega, não é difícil propor certo equilíbrio entre as diferentes atividades que perfazem a vida humana:<sup>45</sup> mesmo que se defendesse que esse não é estável, há um aspecto cíclico que articula a sequência de vinhetas (mais sobre isso abaixo). Ademais, é inegável que duas cenas se destacam nesse cosmo: a da cidade em guerra e a do *khóros*, a primeira, intensamente relacionada aos eventos do poema e da Guerra de Troia como um todo, a segunda, como demonstrou Steiner (2021, pp. 25-75), a uma série de elementos da cena envolvendo Tétis e Hefesto. Guerra e *mousiké*, Aquiles e Hefesto, destruição e criação: o Escudo é uma forma extraordinária de explorar e acentuar a tensão entre esses elementos, mas não parece que ele a resolva.<sup>46</sup>

Talvez isto seja apenas uma coincidência por serem as duas vinhetas mencionadas particularmente longas e/ou complexas,<sup>47</sup> mas ambas contêm versos problemáticos, algo que não se verifica alhures na narração da forja do Escudo,<sup>48</sup> muito embora algumas passagens, pela sua extrema compressão, sejam algo obscuras.<sup>49</sup> As duas passagens dizem respeito diretamente à discussão que estou propondo. O primeiro trecho vem quase no fim da vinheta da cidade em guerra (vv. 535-40):

*ἐν δ' Ἐρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοή Κήρ,  
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,  
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μῶδον ἔλκε ποδοῖν.  
εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν.*

ὠμίλευν δ' ὥς τε ζωοὶ βροτοὶ ἢ δ' ἐμάχοντο,  
νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρπον κατατεθνηῶτας.

*Também lutavam Briga, Refrega e a ruínosa Funérea,/ que segurava um vivo recém-ferido, outro, ileso,/ e a outro, morto, puxava pelos pés na confusão;/ nos ombros, sua veste estava rubra de sangue dos homens./ Lutavam e pelejavam como mortais vivos,/ e puxavam os corpos defuntos uns dos outros.*

Esses versos foram transmitidos em todos os manuscritos da *Iliada*, mas a maioria dos comentadores modernos condena os versos 535-38, defendendo que sua origem seria o *Escudo de Hércules*, atribuído a Hesíodo na Antiguidade.<sup>50</sup> Não interessa a meus propósitos repetir toda a discussão,<sup>51</sup> em relação à qual a suspensão de julgamento não deixa de ser uma postura razoável. Entretanto, vou explorar alguns argumentos (novos) para defender que os versos são eficazes na passagem e reverberam aspectos explorados alhures no poema.<sup>52</sup>

Independente de como se entender o sujeito do verbo *emákhonto* (v. 539),<sup>53</sup> o último verso da vinheta destila seu elemento principal, a produção de mortos. Algo homólogo ocorre na cidade em paz (essa alcunha, bem entendido, origina-seda recepção crítica do escudo), cujas últimas palavras são *δίκην ἰθύνητατα εἶποι* (v. 508, “sentenciasse de forma mais reta”). O que se espera obter nessa cidade é a mais reta sentença; na guerra, o que se alcança são essencialmente cadáveres.<sup>54</sup> Os versos 535-38 não são necessários para se alcançar esse efeito, mas eles o potencializam.<sup>55</sup>

Outro elemento relevante dos versos em questão é que as três divindades neles mencionadas refletem aspectos das cenas protagonizadas por Aquiles no início do canto 18. *Éris* é a emoção que Aquiles deseja desaparecesse, junto com *khólos*, do mundo dos homens e deuses (vv. 107-8).<sup>56</sup> *Kudoimós*, um termo relativamente raro no *corpus* hexamétrico,<sup>57</sup> assim como *éris*, reflete um aspecto psicológico da batalha (Trümpy, 1950, pp. 158-59), e é usado para definir o primeiro efeito de Aquiles sobre os troianos após sua “epifania” (v. 218).<sup>58</sup>

*Kér*, cujas nuances de sentido, sincronica e diacronicamente, são controversas,<sup>59</sup> é um termo bem mais usado no *corpus* homérico, mas ele se destaca no mesmo discurso em que Aquiles menciona a *éris* (XVIII.114-19):

νῦν δ' εἴμ' ὄφρα φίλης κεφαλῆς ὀλετ ἦρα κιχίω  
Ἐκτορα· κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὀππότε κεν δῆ  
Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἢ δ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.  
οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίη Ἡρακλῆος φύγε κῆρα,  
ὅς περ φίλτατος ἔσκε Διὶ Κρονίωνι ἀνακτι-  
ἀλλά ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἡρης.

*Agora me vou para alcançar o destruidor de cara vida,/ Heitor: meu finamento receberei no dia em que/ Zeus e os outros deuses imortais quiserem completá-lo./ Nem a força de Hércules escapou do finamento,/ ele que era o mais caro a Zeus, o senhor Cronida;/ não, a moira e a raiva nociva de Hera o subjugaram.*

A densidade poética desse trecho reflete as interrelações entre os destinos de Hércules,<sup>60</sup> Heitor e Aquiles, com destaque para o papel dos deuses. A repetição de sons para enfatizar a ideia de um deus antagonista<sup>61</sup> é homóloga àquela que vimos para Pátroclo. A morte de Aquiles –e dos outros heróis mencionados– não é mero passamento, mas efeito das forças divinas.<sup>62</sup> *Kér*, por certo, não é personificada como em sua menção no Escudo, mas sua força não deixa de ter algo de sobrenatural. Ao mesmo tempo, a morte de Aquiles

é representada como derivada *também* de sua própria decisão,<sup>63</sup> e seu agente indireto é o mortal Heitor: Aquiles sela sua morte ao decidir matar um mortal.

Essa forma de se amalgamarem agências humanas e mortais no teatro da guerra, por sua vez, se coaduna com a interpretação de Palmisciano para ὡς τε ζωὸι βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο (v. 539), para quem o referente do sujeito verbal seriam as personificações *Éris*, *Kudoimós* e *Kér*, e não os exércitos mencionados antes. A oposição desse trecho seria com o distanciamento de Ares e Atena (vv. 515-16):<sup>64</sup> a ação mesma se dá entre mortais; seu efeito mais visível é o sangue humano (v. 538). Proponho que o uso do singular *Kér* como que prepara a futura atuação de Aquiles no campo de batalha, pois, ao modo de *Kér*, ele conduzirá um troiano morto (Heitor) e outros ilesos (as vítimas sacrificiais para Pátroclo) ao acampamento aqueu, tudo isso, basicamente junto a um rio (533), o Escamandro.<sup>65</sup>

Voltando a meu ponto principal, a irredutibilidade última do horror da guerra à beleza da música, assinale-se que a vinheta que representa a arada realizada na primavera (vv. 541-49) vem logo após a batalha, podendo sugerir o fim da violência num mundo de paz e prosperidade;<sup>66</sup> mas isso não dura (Lynn-George, 1988, p. 191-91).<sup>67</sup> A vindima no fim do verão, pela juventude de seus protagonistas e pela sua atividade musical (vv. 567-72), por um lado, remete à cena de casamento que abre a representação dos cenários humanos (v. 493) e se articula com a dança que domina a última vinheta desenvolvida. Por outro lado, também esse festejo é interrompido pela irrupção da violência:<sup>68</sup> a cena seguinte mostra um pastoreio interrompido pelo ataque sangrento de leões (vv. 573-86). Na cidade em guerra, tem-se um massacre de inocentes pastores que se deleitam com um instrumento de sopro (vv. 525-26); mais adiante no Escudo, a uma cena musical marcada por um instrumento de corda (vv. 569-70), segue uma imagem com leões (vv. 579), o animal mais usado em símiles para amplificar a violência dos guerreiros no poema.<sup>69</sup>

Assim, quando o receptor chega na curtíssima cena sem narrativa, o cenário de ovelhos pastando (vv. 587-89), ele passou por uma sequência balanceada, ritmicamente composta, de cenas diversas que contrapõem violência e música, guerra e festejo, conflito e paz, sem que uma dessas cenas prepondera sobre as outras. Nesse sentido, a última vinheta desenvolvida, a da dança (vv. 590-606), não deixa de ter um caráter extraordinário: inequivocamente, ela é o ponto culminante das cenas anteriores de *mousiké* e a ela não segue uma cena de violência. “Ponto culminante” porque sublinha, autorreferencialmente, a própria habilidade de Hefesto. A noção de um ponto culminante, de um ápice, porém, pode ser relativizada tanto pela presença do circular Oceano como imagem da última vinheta, esta curtíssima e não desenvolvida (vv. 607-8), bem como pela relação entre as constelações da primeira vinheta com o imaginário da dança (Carruesco, 2016, p. 78-79) e pela primeira imagem da cidade em paz ser como que uma sequência natural da dança final do escudo: se esta é realizada por jovens que chegaram à idade de se casar, aquela ocorre nas próprias bodas, ambas retratando performances corais. Ou seja, os elementos que conferem destaque à vinheta da dança são os mesmos que articulam fortemente às duas primeiras vinhetas e ao próprio Hefesto como artesão.

Entretanto, são dois os movimentos que articulam o *khóros* final, em círculo e em fileiras (vv. 599-602), os quais se opõem entre si assim como o sexo e, conseqüentemente, as vestes dos dançarinos (vv. 593-96). Que as moças estejam ornadas com coroas, e os moços, com *makhatrai* (v. 597), todo esse conjunto de oposições complementares realça o contexto sexual mas não reatiza necessariamente a oposição entre paz e a guerra.<sup>70</sup>

Seja como for, essa polarização sexual (que, no imaginário grego, inicia pelo olhar), é desdobrada na sequência por outra, também marcada pelo desejo e prazer: aquela entre os executores e seu público (vv. 603-4). E então, também nessa vinheta temos a presença de um pequeno trecho polêmico (vv. 603-606):

πολλὸς δ' ἡμερόνεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος  
τερπόμενοι· [μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος δαιδὸς  
φορμίζων,] δαιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς  
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.



*Grande multidão circundava a adorável dança/ deleitando-se. [Entre eles cantava divino cantor/ com a lira:] dois acrobatas, entre eles,/ liderando canto e dança, volteavam no meio.*

Assim como em outras vinhetas discutidas acima, as últimas palavras desta são significativas. Mesmo que não quisermos compreender *katà méssous* como autorreferencial, produzindo uma relação espacial, *sobre* o escudo, com a imagem seguinte, Oceano em volta da borda do escudo,<sup>71</sup> esse adjunto adverbial produz mais uma relação polar nessa vinheta, aquela entre acrobatas e o coro. Nesse sentido, o cantor seria uma figura não apenas supérflua, mas algo destoante do ritmo geral desta vinheta, formado por oposições que, em seu conjunto, compõe a dança. Esse ritmo é definido quase desde o início por meio de Dédalo e Ariadne, homem e mulher.<sup>72</sup>

O único testemunho que temos acerca da presença da frase entre colchetes é Ateneu, e seu contexto antigo principal são críticas ao método ecdótico de Aristarco.<sup>73</sup> Também é com isso em vista que a frase, ausente em todos os manuscritos e outros testemunhos antigos da passagem, entrou na edição do poema de F. A. Wolf, mas sua defesa posterior, sobretudo no século XX, na contramão da maioria dos editores, que a condena, diz respeito a outra questão: a ausência de “Homero” da *Iliada*.<sup>74</sup> Com exceção dos cantores anônimos que participam do funeral de Heitor (*Iliada* XXIV.720), esse seria o único uso de *oidós* no poema.<sup>75</sup> Mais do que isso: a presença deste *oidós* ocorreria numa passagem, o Escudo, que não só amplifica a figura do artesão divino, mas na qual esse é responsável pela criação de um cosmo no qual se destaca a música, ou seja, uma passagem metapoética que teria como seu clímax a menção de um aedo divino.<sup>76</sup> Ao fim e ao cabo, a presença desse aedo é um detalhe menor, mas sua irrupção, numa vinheta marcada pelo equilíbrio dinâmico entre opostos que gera a dança,<sup>77</sup> tem sido destacada, em particular, por críticos que buscam firmar uma leitura estetizante do poema.<sup>78</sup>

## CONCLUSÃO

Em nenhuma outra passagem da *Iliada* explora-se de forma tão consequente e com tanta *poikilia*<sup>79</sup> como no canto XVIII a tensão entre duas experiências fundamentais da vida humana, a destruição da vida, cuja forma mais concentrada e violenta é a guerra, e a criação de objetos culturais cujo mínimo denominador comum é mais difícil de definir, já que envolve objetos materiais permanentes como as obras de Hefesto, mas também performances musicais essencialmente efêmeras. Além disso, a forma como se explora essa tensão sugere que ela seja intrínseca à própria poesia épica heroica.

Leituras estetizantes e/ou humanistas do poema tendem a desenvolver uma leitura metapoética, em geral vinculada a certa interpretação do valor do *kléos*, segunda a qual o poema seria colocado como artefato artístico superior capaz de transcender a experiência efêmera que é a vida humana. Essa leitura comumente vem associada à outra, segundo a qual a violência extrema manifestada por Aquiles é passageira e daria lugar à sua visão final, esclarecida, do que é um ser humano. O que minha leitura buscou mostrar, porém, é que, segundo a *Iliada*, tanto as formas de destruição como de construção são irreduzíveis umas às outras e, irremediavelmente, compõem facetas da vida humana.

Destaquei, no canto XVIII, o ritmo talvez alucinante, sobretudo numa performance oral, formado pela alternância entre a beleza fônica, imagética e conceitual, de um lado, e as perdas –de vidas e de oportunidades futuras– que não param de se suceder. Assim como o Aquiles que age nesse canto, do qual fala Tétis e que se mostra como um deus aos troianos, não pode ser reduzido ao Aquiles *como que morto* em sua reação à morte de Pátroclo, as imagens do Escudo, assim como as demais criações de Hefesto, produzem espanto e admiração por estarem *como que vivas*, ainda que não haja criação divina que possa garantir a sobrevivência do herói. Vida e morte, criação e destruição, guerra e música são alguns dos pares em equilíbrio tenso não apenas nesse canto do poema, mas alhures na tradição homérica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alden, M. (2000). *Homer beside himself: para-narratives in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- Andersen, Ø. (1976). Some thoughts on the shield of Achilles. *Symbolae Osloenses*, 51, 5-18.
- Apthorp, M. J. (1980). *The manuscript evidence for interpolation in Homer*. Heidelberg: Carl Winter.
- Arpaia, M. (2010). Bibliografia sullo scudo dithyramb Achille (1945-2008). In M. D'Acunto e R. Palmisciano (Ed.), *Lo scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto. Atti della giornata di studi, Napoli, 12 maggio 2008 (Aion, 31.2009)* (pp. 233-45). Pisa/Roma: Fabrizio Serra.
- Auerbach, E. (2015). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke.
- Battezzato, L. (2019). *Leggere la mente degli eroi: Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Becker, A. S. (1995). *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Bremmer, J. N. (2010). Hephaistos sweats or how to construct an ambivalent god. In J. N. Bremmer e A. Erskine (Ed.), *The gods of ancient Greece: identities and transformation* (pp. 193-208). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burgess, J. S. (2009). *The death and afterlife of Achilles*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Carruesco, J. (2016). Choral performance and geometric patterns in epic poetry and iconographic representations. In V. Cazzato e A. Lardinois (Ed.), *The look of lyric. Greek song and the visual* (pp. 69-107). Leiden: Brill.
- Cerri, G. (2010). *Iliade libro XVIII: Lo Scudo di Achille. Introduzione, traduzione e commento*. Roma: Carocci.
- Coray, M. (2016). *Homer Ilias: Gesamtkommentar*. Band XI: Achtzehnter Gesang. Faszikel 2: Kommentar. Berlin / New York: de Gruyter.
- Danek, G. (1998). *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Edwards, M. W. (1991). *The Iliad: a commentary*. V, books 17-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erbse, H. (1986). *Untersuchungen zur Funktion der Gotter im homerischen Epos*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Ford, A. (1992). *Homer: the poetry of the past*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ford, A. (2002). *The origins of criticism. literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Francis, J. A. (2009). Metal maidens, Achilles' shield, and Pandora: the beginnings of 'ekphrasis'. *The American Journal of Philology*, 130(1), 1-23.
- Frontisi-Ducroux, F. (1975). *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne*. Paris: Maspero.
- Grethlein, J. e Huitink, L. (2017). Homer's vividness: an enactive approach. *Journal of Hellenic Studies*, 137, 67-91.
- Halliwell, S. (2011). *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.
- Hesíodo. (no prelo). *Teogonia* (2ª ed.). Tradução, introdução e notas: C. Werner. São Paulo: Hedra.
- Homero. (2018a). *Ilíada*. Tradução e ensaio introdutório: C. Werner. São Paulo: SESI-SP/ Ubu.
- Homero. (2018b). *Odisseia*. Tradução e introdução: C. Werner. Apresentação: R. Martin. São Paulo: Ubu.
- Hunzinger, C. (1994). Le plaisir esthétique dans l'épopée archaïque: les mots de la famille de θαῦμα. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 4-30.
- Hunzinger, C. (2015). Wonder. In P. Destrée e P. Murray (Ed.), *A companion to ancient aesthetics* (pp. 37-422). Malden: Blackwell.
- Hunzinger, C. (2018). Perceiving *thauma* in archaic Greek epic. In M. Gerolemou (Ed.), *Recognizing miracles in Antiquity and beyond* (pp. 259-274). Berlin: de Gruyter.
- Iribarren, L. (2012). The shield of Achilles (*Ilias* XVIII, 478-608) and Simonides' apothegm on painting and poetry (T101 Poltera): some thoughts on the fruitfulness on a well-matched couple. *Poetica*, 44(3/4), 289-312.
- Iribarren, L. (2018). *Fabriquer le monde: technique et cosmogonie dans la poésie grecque archaïque*. Paris: Classiques Garnier.

- Jong, I. J. F. de. (1987). *Narrators and focalizers: the presentations of the story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner.
- Jong, I. J. F. de. (2011). The shield of Achilles: from metalepsis to mise en abyme. *Ramus*, 40, 1-14.
- Jong, I. J. F. de. (2016). Homer the first tragedian. *Greece & Rome*, 63(2), 149-162.
- Kurke, L. (2012). The value of chorality in ancient Greece. In J. K. Papadopoulos e G. Urton (Ed.), *The construction of value in the ancient world* (pp. 218-35). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology/ UCLA.
- Lather, A. (2021). *Materiality and aesthetics in archaic and classical Greek poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lfgre = Snell, B. et al. (orgs.). (1955-2010). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. 4 vol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lightfoot, J. (2021). *Wonder and the marvellous from Homer to the Hellenistic world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynn-George, M. (1988). *Epos: word, narrative and the Iliad*. London: MacMillan Press.
- Marg, W. (1957). *Homer über die Dichtung*. Münster: Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung.
- Martin, R. P. (1989). *The language of heroes: speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press.
- Maslov, B. (2016). The genealogy of the Muses: an internal reconstruction of archaic Greek metapoetics. *American Journal of Philology*, 137(3), 411-446.
- Minchin, E. (2021). Visualizing the shield of Achilles: approaching its landscapes via cognitive paths. *The Classical Quarterly*, 70(2), 473-484.
- Muellner, L. C. (1996). *The anger of Achilles: mēnis in Greek epic*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nagy, G. (1997). The shield of Achilles: ends of the *Iliad* and beginnings of the polis. In S. Langdon (Ed.), *New light on a dark age: exploring the culture of Geometric Greece* (pp. 194-207). Columbia: Missouri University Press.
- Nagy, G. (1999). *The best of the Achaeans: concepts of the hero in archaic Greek poetry*. 2a ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G. (2009). *Homer the classic*. Washington D. C.: Center for Hellenic Studies.
- Nagy, G. (2012). Signs of hero cult in Homeric poetry. In F. Montanari, A. Rengakos e C. Tsagalis (Ed.), *Homeric contexts: Neoanalysis and the interpretation of oral poetry* (pp. 27-74). Berlin: De Gruyter.
- Neer, R. T. (2010). *The emergence of the classical style in Greek sculpture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peponi, A.-E. (2012). *Frontiers of pleasure: models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Perceau, S. (2002). *La parole vive: Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*. Louvain: Peeters.
- Porter, J. I. (2008). Erich Auerbach and the Judaizing of philology. *Critical Inquiry*, 35, 115-147.
- Porter, J. I. (2021). *Homer: the very idea*. Chicago: Chicago University Press.
- Postlethwaite, N. (1998). Hephaistos' *theios aoidos* and the Cretan Dance. *Eranos*, 96, 92-104.
- Prier, R.A. (1989). *Thauma Idesthai: the phenomenology of sight and appearance in archaic Greek*. Tallahassee: Florida State University Press.
- Pucci, P. (1998). *The song of the Sirens: essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Purves, A. C. (2010). *Space and time in ancient Greek narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabel, R. J. (1989). The shield of Achilles and the death of Hector. *Eranos*, 87, 81-90.
- Reinhardt, K. (1961). *Die Ilias und ihr Dichter*. Editado por U. Hölscher. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Revermann, M. (1998). The text of Iliad 18.603-6 and the presence of an ΑΟΙΔΟΣ on the shield of Achilles. *The Classical Quarterly*, 48, 29-38.
- Rutherford, R. B. (2019). *Homer: Iliad book XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schadewaldt, W. (1965). *Von Homers Welt und Werk: Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*. 4a ed. Stuttgart: Köhler.

- Scully, S. P. (2003). Reading the shield of Achilles: terror, anger, delight. *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 29-47.
- Solmsen, F. (1965). *Ilias* XVIII, 535-40. *Hermes*, 93, 1-6.
- Squire, M. (2013). Ekphrasis at the forge and the forging of *ekphrasis*: the 'Shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image. *Word & Image*, 29(2), 91-157.
- Steiner, D. T. (2021). *Choral constructions in Greek culture: the idea of the chorus in the poetry, art and social practices of the archaic and early classical periods*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thein, K. (2022). *Ekphrastic shields in Graeco-Roman literature: the world's forge*. Abingdon; New York: Routledge.
- Trümpy, H. (1950). *Kriegerische Fachausdrücke im griechischen Epos: Untersuchungen zum Wortschatz Homers*. Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- Tsagalis, C. (2008). *The oral palimpsest: exploring intertextuality in the Homeric epics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- Tsagalis, C. (2012). *From listeners to viewers: space in the Iliad*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Lido em [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_TsagalisC.From\\_Listeners\\_to\\_Viewers.2012](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_TsagalisC.From_Listeners_to_Viewers.2012).
- Van Thiel, H. (1991). *Homeri Odyssea*. Hildesheim: Olms.
- Van Thiel, H. (2010). *Homeri Ilias*. Hildesheim: Olms.
- Vergados, A. (2020). *Hesiod's verbal craft: studies in Hesiod's conception of language and its ancient reception*. Oxford: Oxford University Press.
- Werner, C. (2018). *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/ Annablume.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1916). *Die Ilias und Homer*. Berlin: Weidmann.

## NOTAS

- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (304218/2020-0). Agradeço a Graciela Zecchin de Fasano pela oportunidade de participar deste número especial da *Synthesis* e aproveito para cumprimentá-la pela forma como tem fomentado os estudos homéricos na América Latina desde a publicação de sua tese seminal sobre a *Odisseia*.
- 2 Arpaia (2010) é uma bibliografia completa para 1945 a 2008, contendo alguns títulos anteriores. Desde então, cf. sobretudo Francis (2009), Purves (2010, pp. 46-55), Cerri (2010), de Jong (2011), Iribarren (2012), Tsagalis (2012), Squire (2013), Coray (2016), Iribarren (2018, p. 31-82), Koopman (2018, p. 68-128), Rutherford (2019), Steiner (2021, 25-75) e Minchin (2021). Não foi possível incorporar Thein (2022, p. 55-96) à discussão. A edição da *Iliada* utilizada é van Thiel (2010), e a tradução, Homero (2018a); para a *Odisseia*, respectivamente, van Thiel (1991) e Homero (2018b).
- 3 "Nova" é um termo bastante relativo, pois minha leitura depende, e muito, de diversas leituras anteriores não só do Escudo, mas da *Iliada* e de Homero em geral. A estrutura geral do artigo já estava definida quando li o quinto capítulo ("Why war?") de Porter (2021), o qual ajudou a tornar meu argumento principal mais agudo.
- 4 Em Homero, denotada mais comumente pelo verbo cognato *térpo*.
- 5 O primeiro testemunho do termo *mousiké* é Píndaro, *Olímpica* 1.15. Eu o uso aqui em referência aos fenômenos ligados à(s) Musa(s), tais como abarcados por *Teogonia* 60-90. Embora Maslov (2016) seja convincente em boa parte de sua proposta de reconstrução da metapoesia grega arcaica por meio de um exame dos *diegetic frames* que envolvem a(s) Musa(s), sua associação forte da *Iliada* à poesia catalógica parece-me questionável.
- 6 Esse enfoque foi definido na esteira de trabalhos como Halliwell (2011, pp. 1-92) e Porter (2021).
- 7 Martin (1989) mostra que a resposta de Aquiles a Odisseu (IX. 308-429) é um *mýthos* homólogo ao discurso de Homero num grau excepcional no poema.
- 8 Que o sofrimento de Aquiles e Tétis é posto em paralelo, isso fica claro por meio dos versos 31 e 51: a performance física das Nereidas é a mesma das servas de Aquiles, bater no peito como sinal de solidariedade com o intenso sofrimento anímico de, respectivamente, Tétis e Aquiles.
- 9 Tendo em vista que a cena entre Tétis e as Nereidas evoca um funeral (Burgess, 2009, pp. 83-85), deve-se assinalar que, em vista do que parece ser o caso no funeral de Heitor (*Iliada* XXIV. 720-76), a ausência de acompanhamento musical é esperada em lamentos fúnebres (Revermann, 1998, p. 38).

- 10 Perceau (2002, p. 140) nota, sobre o catálogo de Nereidas, que “La beauté sonore dès associations est encore plus remarquable que leur pertinence sémantique”, de sorte que, em comparação com Hesíodo, destaca-se o vigor poético do catálogo de Homero.
- 11 O verbo é um *hapax* homérico. Em Apolônio de Rodes, *Argonáuticas* IV.1527, o contexto de seu uso é semelhante ao da passagem iliádica: companheiros de Mopso circundam-no ao morrer, ao passo que Medeia e servas fogem.
- 12 Embora *amphi* tenha o sentido primeiro de “em ambos os lados”, dele deriva diretamente o sentido “de todos os lados, em volta” (Lfgre *s.v.* ἀμφί).
- 13 Cf. também Nagy (1999, p. 176).
- 14 Burgess (2009, p. 41) coloca as Musas na tradição mítica que precede os poemas, mas cita um vaso do início do século VI a.C. que representa Tétis e as Nereidas sem elas.
- 15 Minha interpretação de Auerbach segue aquela de J. I. Porter, defendida seminalmente em Porter (2008).
- 16 A tradução desta passagem e da próxima é minha.
- 17 O canto V, no qual são feridos Afrodite e Ares, por um lado, e Diomedes é ameaçado por Aquiles é o *locus classicus* para se pensar a diferença em questão.
- 18 “Ai de mim, coitada, desmãe do melhor:/ eis que gerei um filho impecável e forte,/ excepcional entre os heróis”.
- 19 Também se pode defender que *dus-* seja glosado pelos versos 59-60 (Tsagalis, 2008, p. 253-54).
- 20 Cf. Pucci (1998, p. 15): “The contrast between Achilles’ anguish as he puts his life ‘always’ at stake and Odysseus’s anguish in saving his life constitutes the existential difference between the two poems and needs no comment. The *Iliad* is the poem of *total expenditure of life* and the *Odyssey* is the poem of a controlled economy of life” (grifo meu). Cf. também Porter (2021, pp. 201-2): “Heroes press on with their heroic missions in a complete expenditure of life that in one light may seem beautiful, and has for this reason earned the epithet from modern scholars ‘the beautiful death,’ but in another appears useless and empty”.
- 21 *Iliada* XVIII.74b-77: “Isto foi completado para ti/ por Zeus como antes rezaste ao erguer os braços:/ todos os filhos de aqueus serem pegos nas últimas naus,/ carentes de ti, e sofrerem ações ultrajantes”. O verso 73 (“Filho, por que choras? Que aflição atingiu teu juízo?”) foi usado por Tétis em *Iliada* I. 362.
- 22 A ambiguidade diz respeito à responsabilidade parcial de Aquiles pela morte de Pátroclo (vv. 79-82): “Minha mãe, isso o Olímpio completou para mim;/ mas que prazer me traz, se o caro companheiro/ finou-se (*óleth*), Pátroclo, que eu honrava mais que a todos,/ como à minha pessoa. Perdi-o (*tòn apólesa*)”. Os comentadores discutem acerca do caráter ambivalente de *apólesa*; cf. Battezzato (2019, p. 22-23).
- 23 Um exemplo: embora ele não mencione Apolo, seu deus antagonista e, como tal, responsável pela morte de Pátroclo, o nome do deus ecoa no verso 82 (*APÓLesá*), uma sequência de sons relevantes em diversos momentos do discurso.
- 24 Ou, na chave fenomenológica de Prier (1989, pp. 84-87 e 97-101), enfatizando o uso da voz média, *a wonder to behold for themselves and oneself*; cf. também Neer (2010, pp. 66-68).
- 25 Repare também na assonância de /a/ em 83-84.
- 26 “Imperecível, estrelada, notável entre os imortais”.
- 27 Acerca das formas como *kháris* transparece em elementos centrais da cena, cf. Coray (2016, pp. 156-57). Edwards (1991, pp. 191) nota que em *Odisseia* 6.234 os produtos de Hefesto são qualificados como *kháris érga*.
- 28 Entre as duas cenas há apenas um rápido diálogo entre Zeus e Hera (vv. 356-67), cuja autenticidade foi questionada na Antiguidade (Coray, 2016, p. 146).
- 29 *Algos* é mencionado na fala que Hefesto dirige a *Kháris* e se refere a seu passado (vv. 394-409); no início da fala de Tétis dirigida a Hefesto, ela usa o mesmo termo ao definir sua existência, ou melhor, seu casamento com Peleu como um todo, como pleno de sofrimento (vv. 429-31).
- 30 Essa história é sintetizada ao máximo. Deduz-se que tenha ocorrido não muito após o nascimento de Hefesto, essa uma história que recebe mais de uma versão distinta no *corpus* hexamétrico. Que um deus infante de pronto manifeste aptidões notáveis em sua área de atuação, isto subjaz às peripécias do *Hino homérico a Hermes*.
- 31 Não deve ser por acaso que essa divindade é mãe das *Khárites* em Hesíodo, *Teogonia* 907-11.
- 32 Entre aspas em virtude do anacronismo; mas cf. de Jong (2016).
- 33 Note que o termo usado por Hefesto para se referir a seu laço com Tétis é *zoágria*, “recompense for having saved one’s life” (Lfgre, *s.v.* ζωάγρια), termo que só aparece aqui na *Iliada* e, em *Odisseia* 8.462, é usado por Odisseu para se referir à ajuda que recebeu de Nausícaa.
- 34 Que o *khóros* atribuído a Dédalo no escudo implique um mito no qual ele criou *autómatoi*, isso é uma questão controversa; cf. Frontisi-Ducroux (1975, pp. 135-37) e Kurke (2012, p. 230).
- 35 “[S]abemos falar muito fato enganoso como (*homoia*) genuíno,/ e sabemos, quando queremos, proclamar verdades” (Hesíodo, *Teogonia* 27-28); tradução em Hesíodo (no prelo).
- 36 *Odisseia* 11.482-91: para Aquiles, seria melhor estar vivo e ser miserável que estar morto, ainda que tendo sido honrado como *-ísa* (v. 484) – um deus quando vivo. Para uma discussão da complexidade da passagem, que pode estar aludindo a um *post mortem* tradicional distinto de Aquiles, cf. Werner (2018, pp. 270-82).

- 37 Compare com a relação que Halliwell (2011, pp. 36-92) estabelece entre a invocação à Musa e o resumo da matéria mesma da *Iliada* tal como sintetizada no próêmio do poema.
- 38 Para uma análise às vezes extremada desses aspectos na definição do culto de Hefesto e de sua representação mito-poética, cf. Bremmer (2010).
- 39 Cf. também o uso de *kalós* no poema (LfgrE s.v. *καλός*).
- 40 Ford (1992, p. 168-69; 2002, p. 115-16) defende que o Escudo não tem conotações metapoéticas. Quanto às reações de quem vê, de fato, o escudo no poema, cf. Scully (2003).
- 41 Cf. Hunzinger (1994, p. 23), Iribarren (2018, p. 56) e Minchin (2021).
- 42 “According to the poet’s own vivid evocation here, it is the verisimilitude of the image that makes it so miraculous” (Squire, 2013, p. 159). Cf. também Tsagalis (2012, p. 722).
- 43 Cf. v.g. Minchin (2021) e Lather (2021, p. 11-12).
- 44 Para uma abordagem distinta mas compatível com minha proposta, cf. Halliwell (2011, p. 36-92).
- 45 Que a navegação seja uma ausência saliente, isso talvez se deva antes de tudo às reiteradas vezes em que se afirmou que não haverá *nostos* para Aquiles, e não tanto às menções aos barcos aqueus nos cantos anteriores. Se se comparar o escudo aos mais famosos vasos geométricos –Carruesco (2016) propõe essa comparação focando a representação de grupos de dançarinos–, uma comparação legítima tendo em vista não apenas a estrutura do escudo, mas a presença do ceramista na última vinheta, talvez se pudesse propor que a ausência de um funeral (veja que outro rito fundamental, o casamento, está presente) é significativa, e que o fato de o poema ser concluído com dois longos funerais justificaria essa ausência.
- 46 Lynn-George (1988, p. 177-98) e Iribarren (2018, p. 31-82) também são tentativas de abstrair as principais tensões não resolvidas presentes nas vinhetas e/ ou criadas entre elas.
- 47 A cidade em paz (vv. 491-508) também é uma vinheta longa, mas suas duas cenas centrais (casamento e julgamento) estão bem separadas.
- 48 Uma terceira passagem seriam os versos 587-89, mas o número de filólogos que cogita tratar-se de uma interpolação (v.g. Taplin 1980, p. 9) é bem menor. O caráter estático da vinheta, ressaltado por diversos comentadores (v.g. Lynn-George 1988, p. 191) faz dela uma transição muito eficaz entre a violência do ataque dos leões e o movimento dos dançarinos nas vinhetas que a cercam (Marg, 1957, p. 27).
- 49 A principal delas é, quiçá, a cena de julgamento; cf. v.g. Nagy (1997).
- 50 Os versos 535-38 são idênticos a *Escudo* 156-59, salvo uma variação no primeiro verso.
- 51 Solmsen (1965) e Erbse (1986, pp. 27-28) concentram os principais argumentos para, respectivamente, a condenação e defesa dos versos.
- 52 Do ponto de vista da produção e transmissão do poema, portanto, minha leitura está de acordo com o modelo evolucionista de G. Nagy, que lhe serve para analisar a segunda passagem que vou examinar abaixo (Nagy, 2009, p. 223, n. 73).
- 53 Ou bem o referente do sujeito são as divindades do verso 535 ou os combatentes mencionados pela última vez nos versos 533-34. O uso de *allélon* no verso 540 costuma ser usado para se defender a segunda hipótese e, inclusive, expurgar os versos 535-38, mas Palmisciano (2010, p. 56) mostra que o pronome acentua a indiferenciabilidade, no teatro bélico, entre as divindades que participam diretamente e os agentes humanos. Para esse autor, trata-se de uma forma do poeta da *Iliada* interagir com manifestações artísticas coevas.
- 54 Essa polaridade é explorada de diferentes formas tanto em *Trabalhos e dias* como na *Odisseia*, e embasa a escolha de Hesíodo sobre Homero como melhor poeta no *Certame entre Homero e Hesíodo*.
- 55 Adicionalmente, pode-se afirmar, com Palmisciano (2010, p. 56), “che il riferimento alle divinità che partecipano alla mischia nel finale del brano conferisca al discorso una ben maggiore pregnanza”. Cf. também Koopman (2018, p. 103).
- 56 “Que para longe de deuses e homens sumam briga/ e raiva, esta que te insta, embora muito-juízo, a endurecer”. A noção de *eris*, claro, é central na *Iliada*.
- 57 Na *Iliada*, sete vezes; no *corpus* hesiódico, somente na passagem do *Escudo* mencionada antes (LfgrE, s.v. *κυδοιμός*, *Κυδοιμός*).
- 58 Por falta de espaço, não vou discutir as possíveis consequências da relação entre a vinheta da guerra e o impressionante símile da cidade ilhota sitiada (*Iliada* XVIII.207-16) que amplifica o semi-retorno de Aquiles ao teatro da guerra.
- 59 Cf. LfgrE s.v. *κῆρ*, *Κήρ*.
- 60 Hércules é o único mortal a quem Aquiles é comparado explicitamente no poema. Repare-se que Hefesto será comparado a Dédalo (v. 592), único deus comparado a um mortal no poema.
- 61 Trata-se de uma ideia central no imaginário ligado à poesia épica e ao culto heroico; cf. Nagy (2012) e outros textos do mesmo autor.
- 62 Nesse sentido, repare-se na assonância de τ/θ no verso 116.
- 63 A morte de Aquiles representada antes como uma decisão “livre” (vv. 98-99; mas cf. *egó*, v. 115) aqui é ligada a uma decisão de Zeus.

- 64 Repare que essa diferença também é acentuada pela menção das roupas dos dois conjuntos de divindades: as *hémata* (v. 517) de Atena e Ares são douradas; a *héma* de *Kér* (v. 538) rima com *háimati* (“com sangue”).
- 65 Forçando um pouco, como eco da construção ζῶν ἔχουσα νεοῦτατον (v. 536, “segurava um vivo recém-ferido”), podemos até pensar em Lícaon, cuja súplica é um evento importante do combate junto ao Escamandro. Rabel (1989) discute alusões da vinheta do *khóros* ao encontro fatal entre Heitor e Aquiles no canto XXII.
- 66 Há uma tensão não resolvida entre casamento e julgamento na primeira cidade, que, por sua vez, está em tensão com a 2ª.
- 67 Em *Trabalhos e dias*, a guerra (*pólemos*) e a violência (*hybris*) se opõem tanto à justiça (*dike*) como às tarefas agrícolas. Nesse sentido, não surpreende que, no Escudo, a posição da cidade em guerra esteja entre a cidade que espera um julgamento justo (v. 508) e as cenas agrícolas (vv. 541-72).
- 68 A canção do festejo é o *linos*, o qual é *himeroeis* (v. 570, “que desperta desejo”), assim como o *khóros* que virá um pouco depois (v. 603). A canção de Lino talvez evoque uma morte violenta e nesse sentido a própria vinheta já expressaria a tensão entre violência e música (Lynn-George, 1988, p. 192; Iribarren, 2018, p. 70). Mas, como nota Steiner (2021, p. 54), “de acordo com diversas fontes antigas, Lino compôs uma cosmogonia, o percurso do sol e da lua”.
- 69 Lynn-George (1988) assim resume a sequência de imagens que destacamos: “From the promise of pastoral renewal in the activity in a soft field after the carnage of battle, the rural sequence reaches a different re-enactment of the fatal raid by the river, as the forces of slaughter and destruction once more overtake a succession of movements and change” (p. 190).
- 70 Mas cf. Lynn-George (1988): “Again they break apart and seem to advance towards each other in opposed ranks, their dance alternately forming wheeling and warring configurations across a shield distributed between war and peace” (p. 182).
- 71 “Nele colocou a grande força do rio Oceano/ na borda externa do escudo bem sólido” (607-8).
- 72 Repare que ambos os nomes ocupam o extremo do verso: Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ (v. 592, “Dédalo fabricou para Ariadne belas-tranças”). Para alguns críticos, a forma como no verso 593 se mencionam os dançarinos do *khóros* (ἐνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισιβοῖαι, “[a]li rapazes e moças que rendem gado”) reforça a alusão ao mito que também envolve Teseu e o Minotauro (Postlethwaite, 1998, p. 99).
- 73 Para um resumo da questão, cf. v.g. Edwards (1991, pp. 230-31). Para um exame cuidadoso da passagem em vista da prática de Aristarco, cf. Apthorp (1980, pp. 160-65).
- 74 Exemplar Andersen (1976, p. 16): “The poet of the Iliad is also the poet of the Shield. The great interpreters of the Shield have all found it particularly meaningful that the bard himself appears in line 605f.”
- 75 Tamíris (*Iliada* II.595) não é chamado de *aidós*, mas dele se diz que as Musas fizeram parar seu “canto” (*aidé*, vv. 595 e 599).
- 76 “In dem göttlichen Sänger aber, der unter dem Volke die Leier rührt –ist es nicht Homer selbst?– ist schließlich die hohe Kunst, die Dichtung, mit zugegen“ (Schadewaldt, 1965, p. 367). Reinhardt (1961, p. 402), resume assim essa forma de aceitar a frase em questão: “Nicht zufällig erscheint der Sänger zuletzt”.
- 77 Coray (2016, p. 264): “Fraglich bleibt, ob in dieser Szenenbeschreibung, bei der die ganze Aufmerksamkeit auf das Auftreten und die Bewegung der Tänzer gerichtet ist, die selbstreferenzielle Erwähnung des Sängers passend ist”.
- 78 Mas cf. Revermann (1998) acerca do problema de o texto dos manuscritos compor a única passagem homérica na qual uma cena de dança é “muda”, ou seja, sem acompanhamento musical; e Nagy, 2009, p. 223, n. 73, que pensa no texto advindo da correção de Wolf como uma multiforma da tradição oral homérica.
- 79 Em comparação com a mélica, a noção de *poikilia* foi pouco usada para a discussão da poesia épica grega. Isso talvez mude em vista da absorção de novos paradigmas pela bibliografia crítica; cf. Lather (2021). No escudo, o verbo cognato (*hapax* homérico) introduz a última vinheta desenvolvida (v. 590, *poikille*). Carruesco (2016, p. 72) e Steiner (2021, pp. 56-7) exploram as conotações do verbo nessa passagem.