

v. VIII, n.1, jan.-jun. 2012
ISSN: 2179-7064 (impresso)
1983-3636 (online)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG)
Faculdade de Letras / UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe de Saavedra, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

EDITORES

Matheus Trevizam

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Teodoro Rennó Assunção

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO E FORMATAÇÃO

Marco Antônio e Alda Durães

CAPA

João Henrique Ribeiro Barbosa

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 - Belo Horizonte, MG : NEAM/ Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital. A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/CAPES/PROEX

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112

www.lettras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

SUMÁRIO

Editorial	5
Penélope e a arte da indecisão na <i>Odisseia</i> André Malta	7
Afamada estória: “Famigerado” (<i>Primeiras Estórias</i>) e o canto IX da <i>Odisseia</i> Christian Werner	29
Entre cães e cadelas: a Helena da <i>Ilíada</i> Clara Lacerda Crepaldi	51
“Semejante a la noche”, Homero y Carpentier: recreación y transgresión Elina Miranda Cancela	67
Epopeia e poesia bucólica no <i>Idílio</i> XI de Teócrito Fernando Rodrigues Júnior	77
Tradução e Revelação: a recepção dos nomes divinos na tradução da <i>Antígona</i> de Sófocles por Hölderlin Gabriel Lago de Sousa Barroso	91
Horror e humor no canto IX da <i>Odisseia</i> : uma leitura do episódio do Ciclope proposta por Demétrio no tratado <i>Sobre o estilo</i> Gustavo Araújo de Freitas	105
A <i>Olímpica</i> 12 de Píndaro: tradução e comentário Gustavo Henrique Montes Frade	129

Mito y rito dionisiaco en <i>Bacantes</i> de Eurípides: sobre el origen ritual del teatro	
Juan Tobías Nápoli	143
CURADO, Ana Lúcia. <i>Mulheres em Atenas. As mulheres legítimas e as outras</i> . Lisboa: Sá da Costa Editora, 2008 (551 p.).	
Priscilla Gontijo Leite	157

APRESENTAÇÃO

O Nuntius Antiquus abre este seu novo número com uma frase do poeta Virgílio: *Varium et mutabile semper femina*.¹ Com efeito, variadas como a lua são as mulheres: um dia brilhantes; no outro, soturnas. Que seja! Por força do destino, por propósitos alheios à nossa deliberação, sem qualquer programa prévio, o volume se compõe, em sua maioria, de artigos que poderiam ser também pensados como estudos de gênero e, mais particularmente, da representação do feminino.

Inicialmente, no primeiro texto, aborda-se a astúcia feminina, destacada como qualidade inequívoca de Penélope, “mulher esperta, que age e premedita”, segundo nosso colaborador André Malta.

No mesmo ritmo e toada de temas, vem a companhia de João Guimarães Rosa, Damázio, Polifemo e Homero. Com um ensaio voltado para a recepção dos clássicos – forte tendência nos nossos dias –, Christian Werner oferece aos leitores investigações lexicais que, de certo modo, são um duplo da indagação de Rosa e de Damázio, para quem há, *in extremis*, a força motivadora da mãe.

Clara Crepaldi persegue a temática da oposição masculino e feminino sob a ótica da metáfora extraída do reino animal; a seguir, a dança no feminino se quebra e, ainda na abordagem da recepção clássica, Elina Miranda nos regala com o estudo de um símile homérico forjado para Apolo e remoldado na bigorna de Alejo Carpentier, o qual, no conto “Semejante a la noche”, recorre à figura para falar da guerra.

Na sequência, contudo, com força viril, o feminino novamente ganha luz. Fernando Rodrigues Júnior explora o interessante jogo entre poesia épica e bucólica, e a roda da fortuna nos leva de novo a Odisseu, Polifemo e Galateia. A ciranda continua também com Gabriel Lago, que coloca em cena a desafiadora *Antígona* sofocliana, produzida pelas mãos audazes e sensíveis do tradutor Friedrich Hölderlin.

¹ *Eneida* 4, 569: o poeta romano refere-se, na passagem, ao episódio de Dido, rainha de Cartago loucamente apaixonada por Eneias, personagem que assim entrevemos na contramão dos calmos ardis de Penélope, tema de um dos artigos deste número de *Nuntius Antiquus*.

Gustavo Araújo, todavia, retoma o volteio para o masculino e, sem comprometer o senso de unidade já instalado, abre espaço para discutir o horror e o humor no episódio de Polifemo da *Odisseia* sob a análise de Demétrio, no tratado *Sobre o Estilo*. Já Gustavo Frade volta-se para os atletas cantados por Píndaro; vemo-nos em um cenário de competição e imprevisibilidade do resultado que – no contexto de celebração do vitorioso – aponta para a fragilidade humana e o poder do deus.

Juan Tobías Napoli dá sequência à oscilação entre os dois gêneros e, em dança dramática, recupera o feminino, enfocando em sua pesquisa as mulheres bacantes nos ritos e no teatro de Dioniso, ensejo para se discutir a relação espectador-espetáculo. Finalmente, Priscilla Gontijo fecha a revista ao resenhar *Mulheres em Atenas. As mulheres legítimas e as outras*, obra de Ana Lúcia Curado.

Nosso número, portanto, segue também as tendências atuais e, atento à recepção e à questão do gênero (sexual), trabalha o mundo antigo inserindo-o no contemporâneo. Na fissura do tempo, é cabeça de Jano, que olha o futuro e o passado a um só tempo.

Boa leitura, amigos!

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@yahoo.com.br

Editores

Matheus Trevizam
matheustrevizam2000@yahoo.com.br

Teodoro Rennó Assunção
teoreno@gmail.com

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@yahoo.com.br

PENÉLOPE E A ARTE DA INDECISÃO NA *ODISSEIA*

André Malta*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss some passages of the *Odyssey* that are important to the characterization of Penelope as “undecided” – at the same time someone who is victim and in the control of her destiny. I’ll try to show (as others did before) that this indecision, far from making Penelope an incongruous character, is responsible for her complexity and has a decisive role in drawing the narrative to an end.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; Penelope; woman; indecision.

Um estudioso norte-americano resumiu assim a participação de Penélope na *Odisseia*: “Homero define Penélope para nós numa série de pares repetidamente enfatizados: suas principais qualidades são a beleza e a prudência. Seus mais profundos e dominantes sentimentos são o desejo de que o esposo volte e a repulsa por um segundo casamento. Suas principais atividades são chorar e dormir”.¹ A descrição não deixa de ser verdadeira, mas sabemos que ela é incapaz de dar conta da caracterização da esposa de Odisseu no poema. Na realidade, de todas as principais personagens homéricas – masculinas e femininas –, talvez nenhuma resista tanto a uma simples apresentação quanto Penélope. Aflita com a ausência sem fim do marido, de cujo retorno aparentemente descrê; assediada por jovens e violentos pretendentes, que almejam seu leito e o trono; e às voltas com um filho que ainda não se afirmou como homem, Penélope poderia ser apenas a mulher frágil e fiel, que

* andremal@uol.com.br

¹ Cf. Combellack, F. Three odyssean problems. *California studies in classical antiquity*. California, vol. VI, p. 32, 1973. As traduções são de minha responsabilidade.

sofre e aguarda o desdobramento dos acontecimentos. Homero, no entanto, faz dela, ao mesmo tempo, este modelo grego de comportamento feminino e uma figura perspicaz e ativa, que contribui para o desfecho da ação, chegando a rivalizar com o próprio esposo.

Penélope parece alternar entre uma e outra posição, ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino, de tal forma que não conseguimos apreender, em definitivo, quem ela de fato é. Essa indecisão é um dos mais brilhantes efeitos criados pelo poema: por si só, se bem manejada, ela pode contribuir para adensar qualquer personagem literário, conferindo-lhe mais verdade; atrelada, porém, a uma figura feminina, com toda a sua carga de sexualidade e poder de atração, essa indecisão parece ser potencializada, porque recato e sedução simultaneamente se atraem e repelem. O segredo de Penélope reside no modo hesitante pelo qual a vemos, em certos momentos, como refém dos acontecimentos, e, em outros, como aquela que os domina por completo. Esses dois comportamentos parecem incompatíveis e, no entanto, o poema os combina de tal maneira que Penélope não surge, para nós, como figura incongruente ou esquizofrênica, mas sim como uma mulher complexa e rica.²

Na circunstância em que se encontra – com o marido ausente, um filho ainda imaturo e uma centena de jovens a cobiçá-la –, a indecisão apresenta-se, inicialmente, como o regime: Penélope vive na fronteira entre casamento, viuvez e novas bodas, situação que ela perpetua com a esperança de que se resolva favoravelmente. Seu ânimo está dividido (*díkha thumós*, XVI, 73 e XIX, 124) e podemos falar, com Norman Austin, num “conflito mental”, de quem ora “está convencida de que o marido morreu”, ora “recusa-se a aceitar essa conclusão”.³ Sendo assim, Telêmaco é capaz de afirmar que “ela nem nega o odioso casamento nem consegue/tomar decisão” (I, 249-250). Uma saída imediata, segundo Mentos-Atena, seria voltar para a casa paterna, para que, a partir daí, se procedesse a uma corte adequada (I, 275-278). Tanto Antínoo quanto Eurímaco pedem, efetivamente, que o filho mande a mãe para Icário, para que se providencie o casamento (II, 113-114 e 194-196) – ainda que Telêmaco tenha dito que os pretendentes preferem não trabalhar com

² Para uma abordagem geral das mulheres na *Odisseia*, e especialmente Penélope, cf. Saïd, S. *Homer and the “Odyssey”*. Translated by Ruth Webb. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 258-314.

³ Cf. Austin, N. *Archery at the dark of the moon. Poetic problems in Homer’s “Odyssey”*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 233-234.

essa possibilidade (II, 52-54). Essa resolução, no entanto, deveria partir da própria Penélope, como dá a entender o jovem (II, 130-137).

Com a autonomia que a posição de senhora do lar lhe confere (*déspoina*: XIV, 127; XV, 374 e 377; XIX, 83; XXIII, 2), Penélope aposta a princípio na espera, sem abrir mão completamente de um eventual novo casamento, socialmente necessário e justificável no caso da morte de Odisseu – ainda que, em havendo a escolha de um pretendente, ela possa ser alvo da censura popular.⁴ Vejam-se estas palavras ao mendigo/Odisseu no Canto XIX:

Pois não sei se hei de ficar com meu filho e tomar conta
da minha riqueza, das servas e do alto palácio,
respeitando o leito do marido e a vontade do povo;
ou se deva seguir aquele dentre os acaios que for o melhor,
que faz a corte no palácio e oferece incontáveis dádivas nupciais.⁵
(XIX, 525-529)

Portanto, “não desistir de adiar as bodas” (II, 204-205) surge como a única saída para que se mantenha aberta a possibilidade de retorno – sem descartar a nova união –, apesar da tensão, do desgaste e do consumo dos bens. Nesse sentido, trata-se de uma escolha deliberada que, paradoxalmente, baseia-se na ausência de escolha.

A essa indecisão central para a ação do poema vem se juntar uma hesitação entre esperança e desespero. O ato de Penélope é de quem acredita ainda num desfecho positivo, mas de maneira geral a percebemos como uma mulher que não crê mais no retorno do marido – como, aliás, acontece com Telêmaco e Eumeu –, levando sua descrença às últimas consequências na parte final da narrativa.

⁴ Para uma discussão da situação de Penélope, com remissão ao procedimento padrão, nesses casos, durante o Período Clássico, cf. Katz, M. *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 35-39. O fato de Atena ter levantado, na conversa com Telêmaco, a possibilidade de ele mandar a mãe de volta para a casa do pai (I, 292) associa-se à sua eventual condição de filho maduro e emancipado, e comprovadamente sem pai. Seu amadurecimento, efetivamente, vai representar uma pressão a mais para Penélope: “Está claro que a presença continuada de Penélope na casa é incompatível com o acesso completo de Telêmaco à idade adulta” (cf. Katz, *op. cit.*, p. 35). Outro trabalho esclarecedor é o artigo de Lacey, W. Homeric “hédna” and Penelope’s “kúrios”. *The Journal of Hellenic studies*. London, vol. LXXXVI, p. 62-63, 1966.

⁵ Todas as citações da *Odisseia* são tiradas da versão de F. Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2003).

Repare-se no que diz Telêmaco logo no Canto I, chamando atenção para o movimento que a mãe faz em busca de notícias de Odisseu: “(...) nem ligo pra qualquer profecia que minha mãe/ a um profeta pergunte, após chamá-lo ao palácio” (I, 415-416). Eumeu, no Canto XIV, diz ao mendigo Odisseu que Penélope “recebe com gentileza e tudo pergunta” aos viajantes que chegam a Ítaca (128), mais uma vez na expectativa de conseguir informações sobre o paradeiro e a possível volta do esposo. A passagem dos anos – combinada com as mentiras contadas por esses forasteiros, que, necessitados de comida, falam o que a rainha quer ouvir (XIV, 124-125) – serve no entanto para tirar de Penélope a esperança, e por isso a ouvimos falar que o marido está morto (IV, 724 e 813). Ainda que no Canto XVII sua esperança pareça aumentar, quando o filho lhe conta que o pai está vivo (108-149) e ela ouve as palavras do vidente Teoclímeno (152-165) – de que Odisseu já está em sua pátria –, a rainha persiste em sua postura cautelosa e desconfiada, podendo mesmo desejar, com a imaginada morte do esposo, a própria morte (XVIII, 201-205; XX, 61-65).

Do mesmo modo como se chocam esperança e desesperança, também o fato de Penélope ser a única responsável por decidir ou não por novas bodas contrasta com uma passividade acentuada sua, que a deixa numa posição quase marginal. Sabemos que Telêmaco esconde da mãe a viagem a Pilos e Esparta, para que ela “não desfigure o belo rosto com o pranto” (II, 376). No Canto IV, percebemos o acerto da decisão: ao saber da partida do filho e do plano dos pretendentes de emboscá-lo, Penélope é tomada por “dor dilacerante” (VII, 16) e, depois, criticada por Euricleia por querer incomodar o velho Laertes (735-755). Sem se alimentar (*ásitos*, 788), ela evidencia não ter conhecimento da transformação por que passa o filho (816-817), ainda que, como ele, dependa também da intervenção de Atena, que a reconforta através de um sonho no qual garante que Telêmaco recebe a proteção dela, Atena (824-828). O interessante é notar que, nessa aparição noturna, o fantasma de sua irmã Ifítima nega-se a dizer – diante do pedido da sofrida Penélope – se Odisseu está vivo ou morto (835-836), postura que, como a de Telêmaco, parece pôr a esposa à margem do desenvolvimento central da ação, como se fosse mera espectadora, fadada a chorar, dormir e pouco ou nada saber.

Quando ela reaparece no Canto XVI, mostrando-se mais uma vez aos pretendentes e dirigindo-lhes pela primeira vez a palavra (na censura a Antínoo), é ainda em prantos que a vemos (409-451), de tal modo que mais à frente pode dizer a Telêmaco que ela se deita num leito “de lamento” (*stonóessa*, XVII, 102). Odisseu já está em Ítaca, e essa

informação – franqueada no Canto XV ao filho – é estrategicamente omitida por Telêmaco no momento em que, como vimos, conta à mãe apenas que o pai vive. Penélope, assim, é reafirmada nessa posição feminina, quase infantilizadora, de quem é privada do conhecimento do que de fato se passa.

As referências a ela no Canto XI, feitas a Odisseu pela mãe do herói, Anticleia, e por Agamêmnon, insistem no quadro de uma mulher chorosa (181-183) – mas resistente – e da qual se devem ocultar os planos; a fala do Atrida (441-456), no entanto, complica o que poderia ser uma simples apresentação dessa passividade, porque se indica, por um lado, que Penélope deve permanecer à margem das decisões (“Não lhe declares todo o pensamento que tiveres./ mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto”), por outro também chama atenção para seu poder de discernimento, de mulher circunspecta (“pois é muito prudente e bem conhece planos na mente/ a filha de Icário, a circunspecta Penélope”). Por essas palavras percebemos como a esposa de Odisseu é uma figura ambígua, passiva e ativa, ignorante e esperta, leal e sujeita à traição.⁶ A oposição geral a Clitemnestra não impede que sintamos alguma similaridade latente. Como apontou Marylin Katz, ao discutir o passo citado, “o elogio de Penélope e as garantias de sua fidelidade vêm enquadrados por advertências e inseridos num quadro geral de desconfiança e traição”.⁷ Os acontecimentos envolvendo Egisto e Orestes, ao fazerem incidir luz negativa também sobre Clitemnestra, trazem repercussões novas para a história da *Odisseia*. Como diz ainda a mesma Marylin Katz (que chama atenção para o uso de termos semelhantes para a caracterização tanto de Clitemnestra quanto de Penélope; III, 266 e XXIV, 194):

O mito da casa de Atreu foi agora expandido para servir de paradigma para um possível desfecho negativo da situação de Penélope, e a expansão é formulada em termos que tornam possível acomodar Penélope dentro desses limites: ela, assim como Clitemnestra, é

⁶ Douglas Stewart sugere, de modo divertido, um possível “sentido obscuro” no verso 445, já que o termo que traduzimos por “planos” (*médea*) é idêntico, em grego, ao utilizado para indicar a genitália... Cf. Stewart, D. *The disguised guest. Rank, role, and identity in the “Odyssey”*. Cranbury: Associated University Press, 1976, p. 60.

⁷ Cf. Katz, *op. cit.*, p. 52. Na mesma página, como costuma fazer ao longo de todo o livro, Katz discute as suspeitas dos analistas em relação à lógica desses versos homéricos.

uma mulher de “bom espírito” (*agathà phrènes*); ela está agora, como antes estava Clitemnestra, sem supervisão masculina.⁸

Portanto, ao mesmo tempo em que a vemos sofrendo pela ausência do marido e peripécias do filho, alheia aos planos masculinos e entregue ao choro e ao sono – “todos os dias me comprazo em lamentar, prantear”, diz ela ao mendigo/ Odisseu (XIX, 513) –, vemos-la também como alguém capaz de empregar a inteligência para dirigir as ações e reafirmar sua condição de senhora do lar, responsável por decidir o próprio futuro.

Na *Odisseia*, como se sabe, dois estratagemas pintam de maneira inequívoca esse seu lado esperto, astuto e perigoso, lado que, combinado ao comportamento feminino tradicional, faz dela uma figura ambivalente e enigmática. O primeiro estratagema é o da mortalha: ele é anterior à ação do poema, mas vem rememorado três vezes na narrativa (Cantos II, XIX e XXIV); o segundo, mais problemático, é o desafio do arco, mencionado pela primeira vez no Canto XIX e fundamental para decidir a vitória de Odisseu sobre os pretendentes. Juntos, eles nos mostram que a perspicácia não é uma característica que Penélope adquire apenas na parte final do poema, como se, à maneira do filho, ela se transformasse e em certo sentido “amadurecesse” ao longo da narrativa.⁹ Na realidade, o que podemos depreender dessas ações é que a medida estratégica faz parte do seu comportamento diante da situação adversa, e que ela lança mão desse recurso para, assim como o marido, tentar vencer os pretendentes pela astúcia.

O primeiro ardil consistia em propor aos pretendentes que esperassem que concluísse a mortalha de Laertes, para aí sim tomar uma decisão: de dia ela tecia a veste em seu tear, mas à noite secretamente a desfazia. A trama estendeu-se por três anos e foi descoberta porque uma das escravas delatou a senhora, que – pega em flagrante – se viu obrigada a terminar o trabalho “contra a vontade, à força”. Antes e depois de Antínoo relatar o acontecido, no Canto II (93-110), ele põe em destaque a esperteza de Penélope: não apenas diz que se trata de um

⁸ Cf. Katz, *op. cit.*, p. 45. Ambas foram deixadas aos cuidados, respectivamente, de Mênor (*Od.* II, 226-227) e um cantor (*Od.* III, 267-268). Cf. também XV, 19-26, quando Atena, para exortar Telêmaco, fala que a mãe pensa já em outro casamento, e Katz, *op. cit.*, p. 61.

⁹ Não concordo com a afirmação de M. Katz de que, até o reconhecimento entre Telêmaco e Odisseu, a conduta de Penélope é “inteiramente unidimensional”, e que a ambiguidade só se estabelece a partir do Canto XVIII (cf. Katz, *op. cit.*, p. 119).

“ardil” (*dólos*, 93) dela, que assim “frauda” (*atémbei*, 90) os seus cortejadores, mas também chama atenção para a ligação da mulher de Odisseu com Atena, que lhe concedeu “ser versada em belíssimos labores, belo pensar/ e coisas vantajosas (*kérdea*), tal como ainda não ouvimos nenhuma ser, nem das antigas” (117-118), o que lhe trará “grande fama” (*méga kléos*, 125), ainda que seja – da perspectiva de Antínoo – um comportamento ruinoso, indevido, não *enaísimon* (122).

Quando é a vez de Penélope rememorar a história, para o mendigo Odisseu, no Canto XIX (137-156), mais uma vez o ardil é associado à reflexão sobre sua glória (*kléos*, 108-128), mas Atena não é referida: segundo Penélope, “foi um nume que inspirou” (*enépneuse daímon*, 138) a ideia, e “tecer o manto” (*phâros... huphatnein*, 138-139) equivale a “tramar ardis” (*dólous tolupeúo*, 137). A conclusão seguinte nos prepara para a proposição do desafio do arco, ao mesmo tempo em que indica o comportamento ardiloso característico, de quem está sempre às voltas com uma saída inteligente para as dificuldades em que se encontra: “Agora já não consigo fugir ao casamento, nem uma outra/ astúcia (*métin*, 158) encontro ainda (...)”. O relato de Anfimedonte, um dos pretendentes mortos, no Hades (XXIV, 128-146),¹⁰ traz, como informação nova, a indicação de que a chegada de Odisseu ocorreu logo depois de Penélope ter concluído a mortalha (147-149), dando assim mais precisão cronológica ao que aparentava ser um fato vago do passado e reforçando a premência de uma solução esperta, que contenha a ansiedade e violência dos pretendentes.¹¹

Assim, com essa estratégia, Penélope simultaneamente apresenta – ao menos por um tempo – para os pretendentes a visão da mulher passiva, sob controle, e da mulher esperta, que age e premedita. Há, em outros termos, um jogo aí entre aparência e essência, entre a expectativa que se cria e a real intenção que se oculta – motivo central a atravessar todo o poema e, de diferentes formas, suas personagens principais. Portanto, a trama da mortalha nos revela que adiamento e indecisão, longe de indicarem falta de recursos, estão associados a um plano, e que a mulher aparentemente incapaz é dotada de uma esperteza afim à do marido. Repare-se como essa ideia vem sublinhada nos versos

¹⁰ Cf. II, 94-107 = XIX, 139-152 = XXIV, 129-142. As três versões têm variações na abertura e na conclusão. Para uma comparação, cf. de Jong I. *A narratological commentary on the “Odyssey”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 50-51.

¹¹ Combellack insiste nessa questão cronológica, propondo que o intervalo entre a fraude descoberta e a chegada de Odisseu tenha sido de aproximadamente um mês (cf. *op. cit.*, p. 34).

ditos por Antínoo imediatamente antes de discorrer sobre o truque de Penélope: “a todos dá esperança e a cada um faz promessa,/ mandando recados, mas sua mente anseia outras coisas (*álle menoínâi*)”(II, 91-92).

Essas linhas vêm depois repetidas por Atena, no seu diálogo com Odisseu no Canto XIII (379-381), e o hemistíquio final do verso 92 – “mas sua mente anseia outras coisas” – é dito pelo narrador no Canto XVIII (283, agora com o verbo no passado, “ansiava”), ao falar da alegria de Odisseu em ver a mulher arrancando presentes dos pretendentes sem que eles suspeitassem de suas intenções. É importante não só notar o contraste entre o que ela faz e o que intenciona, mas a presença das ideias de “mente” (*nóos*) e “furor” (*ménos*, contida no verbo de mesma raiz *menoínáo*, “ansiar”), que aproximam Penélope do universo masculino de Odisseu e Telêmaco.¹²

Antes de passarmos para a discussão do segundo estratagema – o desafio do arco –, no qual o dado da intenção oculta é mais complexo, vejamos rapidamente a participação de Penélope entre os Cantos XVI e XVIII. Já notamos a continuidade do comportamento choroso e em geral desesperançado. Com a chegada do mendigo Odisseu, contudo, Homero passa a explorar uma espécie de ironia positiva nas palavras de Penélope, de tal modo que ela pressente a realidade relativa à volta do marido e à destruição dos pretendentes. Mais uma vez, mesmo diante da passividade e falta de conhecimento em relação ao sentido de algumas de suas palavras, percebemos a mulher capacitada a iludir e falar com propriedade. Vejase, a esse respeito, o que diz ao saber da agressão de Antínoo ao pedinte – “Que desse jeito te atinja Apolo do arco famoso” (XVII, 494) –, ou sua disposição em interrogar o misterioso estrangeiro, que, segundo ela mesma diz, lhe parece “muito viajado” (*polúplagktos*, 511). A essa afirmação

¹² Para alguns a frase “a mente anseia” indica uma operação menos mental e mais passional (algo como “a mente deseja com intensidade”). Cf. Byre, C. Penelope and the suitors before Odysseus: “Odyssey” 18.158-303. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIX, n. 2, p. 166 e 171-172, 1988. É o que defende Uvo Hölscher, para quem não se pode ler aí nenhuma intenção secreta; cf. em seu “Penelope and the suitors” (translated by Simon Richter). In: Schein, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”*. *Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 135-136. No fim das contas a nuance não altera, me parece, o sentido geral; cf. também o que diz Katz, *op. cit.*, p. 90. R. Nickel defende, de modo persuasivo, que as três passagens ajudam a manter a incerteza sobre Penélope (internamente e também para nós, leitores e ouvintes) e, que, no caso de Atena, não se pode dizer que ela garante para Odisseu a lealdade da esposa; cf. seu Athene, Penelope and the vengeance plot against the suitors. *Quaderni Urbinati di cultura classica*. Urbino, vol. XCVI, n. 3, p. 29-54, 2010.

involuntariamente verdadeira vem se juntar outra, de que o forasteiro não é “insensato” (*áphron*, 586), num jogo de ironias que a contrapõe a Odisseu; este, com domínio total da situação, pede a Eumeu que a entrevista com a senhora ocorra apenas ao pôr do sol (para evitar a presença dos pretendentes), mas garante que falará sem erro: “Sei tudo sobre ele [Odisseu]: enfrentamos o mesmo sofrimento” (563)!¹³

Essa situação não rebaixa Penélope, porque, como já se notou, sua qualidade de “circumspecta” nos permite enxergar uma mulher sinuosa, manipuladora como o marido. No Canto XVIII, a aproximação entre o casal vai se tornando mais evidente, ainda que a primeira conversa de fato ocorra só no Canto XIX. Assim como acontece com Odisseu, é por uma deliberação de Atena que ela decide se mostrar aos pretendentes para deles arrebatar mais dádivas (XVIII, 158-162); e, assim como acontece com Odisseu, é por intervenção de Atena que ela sofre uma transformação física (187-196); o resultado é um aumento do desejo dos jovens cortejadores (212-213), ainda que Penélope reafirme seu recato (*aidéomai*, “tenho vergonha”, 184).

Interessante, em toda a passagem, é a menção de seu riso no momento em que comunica a Eurínome o desejo de aparecer novamente perante os homens (163). Embora o trecho seja de difícil interpretação – ajudando assim a compor o caráter indecifrável de Penélope –, sigo, nesse ponto, Daniel Levine: o riso “inútil” ou “sem propósito” (*akhréion*), longe de marcar incerteza ou perplexidade, parece manifestar confiança e é uma reação apropriada diante da perspectiva de enganar, com sucesso, os pretendentes.¹⁴ No conjunto maior dessa parte da narrativa, ele vem

¹³ W. Stanford chama atenção para um possível jogo aí com o adjetivo *homén*, que pode ser entendido, em grego, como “o mesmo”/ “idêntico” ou “similar”. Cf. Stanford, W. *Ambiguity in Greek literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1939, p. 107.

¹⁴ Cf. Levine, D. Penelope’s Laugh: “Odyssey” 18.163. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIV, n. 2, p. 174, 176 e 178, 1983. Quanto a *akhréion*, parece-me que C. Byre está correto ao dizer que o advérbio tem o sentido evidente de “sem alvo”, como se vê pela outra única ocorrência sua em Homero, quando Tersites, “com dor, olhando sem propósito (*akhréion idón*), enxugou as lágrimas” (Il. II, 269); mas discordo da sua visão de que, na passagem em questão, ele indica a incapacidade de ação de Penélope; cf. Byre, *op. cit.*, p. 162-163. A interpretação para o termo de Jenny Strauss Clay (que concorda com a leitura geral de Levine) não deixa de ser interessante: *akhréion* significaria “de modo não característico” e, portanto, tanto Penélope quanto Tersites estariam com comportamentos que destoam do seu habitual. Cf. Clay, J. S. Homeric “*akhréion*”. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CV, n. 1, p. 73-76, 1984.

se juntar ao riso de Penélope diante do espirro auspicioso de Telêmaco no Canto XVII (542); ao sorriso “sardônico” (*sardánon*) de Odisseu no Canto XX (301-302), ao evitar o pé de boi arremessado por Ctesipo; e ainda ao riso de Telêmaco no Canto XXI (105). Temos aí o espelhamento com a ação dos pretendentes – também espertos, também dissimulados e também risonhos –, mas em chave positiva: no caso de Telêmaco, Penélope e Odisseu, essas estratégias ligam-se a um fim justo, sancionado pela justiça de Zeus.¹⁵

Finalmente, a reforçar a sintonia de Penélope e Odisseu – ambos astutos e pacientes –, temos, ainda nesse Canto XVIII, a referência ao diálogo que teve com o esposo vinte anos atrás, no momento em que ele partia para Troia (257-273). O episódio é fundamental para percebermos não apenas que, dramaticamente, o amadurecimento de Telêmaco funciona como motivação importante para a posterior proposição do desafio do arco (“E quando vires que meu filho tem a barba a despontar./ desposa quem tu quiseres. Então deixa a tua casa”, 270-271), mas também que essa decisão, de certo modo, está de acordo com a vontade de Odisseu: mais uma vez, parece que é o entendimento entre marido e mulher que vem sublinhado.¹⁶ Por outro lado, o fato de Penélope se considerar “funesta” (*ouloménes*, 273) e privada da felicidade concedida por Zeus, entendendo que “tudo se cumpre” segundo as piores previsões, reaviva em nós a percepção da desesperança e da expectativa sua de uma total separação do marido.

É essa tensão – entre a mulher que nada sabe da volta de Odisseu e do que se passa, acreditando-se fadada a “bodas odiosas”, e a mulher que, inversamente, parece pressenti-la de um modo oculto, encaminhando-se para o reencontro com o esposo – que está no centro da discussão sobre os Cantos XVIII e XIX e, mais especificamente, a respeito da proposta do desafio do arco. O problema, em outras

¹⁵ Daniel Levine mostra como o sorriso de Odisseu em *Od. XX*, 301-302 vem se juntar a outros dois, tendo a função de indicar, nessa parte da narrativa, sua “superioridade confiante”, de “aposta no sucesso”; cf. *Odysseus’ smiles: “Odyssey” 20.301, 22.371 e 23.111. Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CXIV, p. 1-9, 1984. Sobre o sentido de *sardánon*, ver, no mesmo artigo, p. 4-5 e notas 11-14.

¹⁶ Sigo Uvo Hölscher, que vai contra aqueles que, como U. Wilamowitz e K. Reinhardt, propõem que o diálogo é uma invenção de Penélope. Não concordo, no entanto, com sua tentativa de desconsiderar uma possível esperteza por parte da mulher de Odisseu, nem com a abordagem mais genética, preocupada em apontar como se teria dado a transformação dos elementos do “conto popular” em “épica”; cf. *op. cit.*, p. 134-135.

palavras, consiste em se determinar se há ou não o reconhecimento do marido por parte de Penélope.¹⁷ Que ela será excluída de um reconhecimento imediato fica dito pelo narrador no Canto XIII, logo que Odisseu acorda em Ítaca: “Palas Atena, filha de Zeus, derramara uma neblina/ para o tornar irreconhecível e para lhe explicar tudo primeiro,/ para que a esposa, os cidadãos e amigos não o reconhecessem/ antes de ele castigar toda a transgressão dos pretendentes” (XIII, 190-193). Mais adiante, ele diz para o filho, depois de se revelar: “Se na verdade és meu filho e do nosso sangue,/ que ninguém fique a saber que Odisseu está em casa:/ que nem Laertes saiba, nem o porquêiro,/ nem qualquer um dos servos, nem Penélope” (XVI, 300-303).

Essa exclusão parece, a princípio, ilógica, porque coloca Penélope no mesmo plano de ignorância dos jovens que a cobiçam, além de resultar na perda daquela que seria uma aliada importante para a execução da vingança. Como afirma Sheila Murnaghan, “precisamente a pessoa cuja cooperação é a mais essencial para o sucesso de Odisseu – Penélope – não fica inteirada da trama até que ela esteja concluída. Tal como os pretendentes, ela faz parte de uma trama de cujo conhecimento fica excluída”.¹⁸ A mesma Murnaghan, no entanto, busca as motivações dramáticas para essa opção. Uma primeira explicação estaria na própria misoginia do poema, a refletir um aspecto destacado da cultura grega antiga. Sendo assim, a desconfiança em relação à mulher segue a norma (e, portanto, o reconhecimento por parte de Euricleia só pode ser apresentado como algo accidental). Outro ponto importante, que nos ajuda a entender o porquê dessa opção, é o quanto a narrativa ganha em interesse – como estamos vendo – com esse jogo de ocultação entre Penélope e Odisseu, que Homero faz questão de estender ao máximo. Ainda segundo Murnaghan, “o relato dos encontros do casal [anteriores ao reconhecimento final] possibilita efeitos de ironia e um quadro atrativo da crescente cumplicidade psicológica entre Penélope e o estrangeiro”.¹⁹

Uma terceira e última explicação possível diz respeito à própria caracterização de Penélope: sem que Odisseu se revele a ela – e com o narrador nos dizendo que a revelação deverá ocorrer apenas depois do massacre dos pretendentes –, podemos imaginar que suas ações, nessas

¹⁷ Para um panorama das leituras propostas, cf. Capítulo IV (“What Does Penelope Want? Books 18, 19”), p. 77-113, do já citado livro de Katz.

¹⁸ Cf. Murnaghan, S. *Disguise and recognition in the “Odyssey”*. Princeton: Princeton University Press, p. 118.

¹⁹ Cf. Murnaghan, *op. cit.*, p. 119.

circunstâncias, vão reafirmando suas castidade e fidelidade, ao mesmo tempo em que as colocam em risco. É isso, no final das contas, que o desafio do arco representa no poema: estratégia decisiva para o desfecho favorável (com a fiel Penélope dele saindo intacta), mas também disputa capaz de dar a ela um novo marido e as “bodas odiosas”. Com a revelação prévia de Odisseu, Penélope seria apenas mais uma cúmplice sua; com a não-revelação, ela ainda parece agir como uma cúmplice – ainda que às cegas –, mas há espaço para pensarmos que suas intenções podem ser outras... Sua “duplicidade” sai assim reforçada, e isso só é possível porque, no poema, o narrador onisciente não nos franqueia as intenções reais da esposa de Odisseu. Apesar de informados de que a revelação entre marido e mulher só acontecerá tardiamente, somos levados, pelas falas e ações de Penélope, a imaginar que talvez ela já tenha descoberto a verdade; para esse efeito, contribui decisivamente essa atuação do narrador, mais discreto do que o habitual. Será que, assim como fazem Odisseu e Telêmaco com ela, Penélope é capaz de ocultar do filho e do marido suas intenções, deixando-os à margem? Podemos pensar que sim e que não. Sobre esse seu comportamento ambíguo, diz Sheila Murnaghan:

Se ele for visto como algo que conduz ao acontecimento central da história – seu reconhecimento por Odisseu –, ele é então consonante com uma ação que a define como inabalavelmente leal, perspicaz e com o controle do seu destino (...). Mas se suas ações forem vistas como refletindo o fato de que não sabe para onde se encaminham os acontecimentos, elas não parecem mais revelar essas mesmas características supostamente constantes.²⁰

Com efeito, antes da proposta do desafio do arco, ela se mostra simultaneamente perdida e atenta na conversa com o mendigo Odisseu. Veja-se como, na cena, a princípio é ele quem tem o controle total da situação, disposto que está a “provocar” (*erethízo*, 45) a esposa: depois de contar suas “mentiras”, a mulher se desfaz em lágrimas, mas o marido se mantém firme; Penélope, no entanto, faz a desconfiança e a esperteza contrastarem com essa fragilidade:

(...)
chorando pelo marido, que estava à sua frente.
Odisseu sentiu pena no coração da mulher que chorava;

²⁰ Cf. Murnaghan, *op. cit.*, p. 128-129.

mas nas pálpebras manteve os olhos imóveis, como se fossem de ferro ou de chifre; e com ardid ocultou as lágrimas. Depois de ela ter-se saciado com o pranto de lágrimas copiosas, de novo lhe dirigiu a palavra em resposta ao que fora dito: “Agora, estrangeiro, tenho de te pôr à prova, para averiguar se na verdade com os divinos companheiros deste hospitalidade ao meu marido lá no teu palácio, conforme afirmas. Diz-me como eram as roupas que ele tinha no corpo; diz-me como ele era e como eram os seus companheiros”. Respondendo-lhe assim falou o astucioso Odisseu: “Senhora, é difícil dizer ao certo, após tanto tempo. É já o vigésimo ano desde que ele chegou e depois partiu da minha pátria. Mesmo assim tentarei dizer-te como o imagino no meu coração”. (...)

(IX, 209-224)

Ela não sabe que tem diante de si o esposo pelo qual chora, mas o expediente que emprega é característico de Odisseu: no Canto XIII Atena dissera que ele também quer testar a mulher: “Mas tu não desejas nem saber nem inquirir, antes de teres/ posto à prova tua mulher” (335-336). Se ela é, afinal, como ele, a dissimulação pode fazer parte de suas ações – embora, ao contrário do que faz com seu herói, Homero não a sinalize abertamente para nós. Sabemos que Penélope é esperta, na mesma medida em que não sabemos se há dissimulação de sua parte. Repare-se como, dentro da construção dessa sintonia com o marido e dessa duplicidade (que ameaça a sintonia), no mesmo Canto XIX ela é capaz de se mostrar mais uma vez descrente da volta de Odisseu (“prouvera que tal palavra se cumprisse”, 309, “não virá mais para casa”, 313, “se é que existiu”, 315) e, simultaneamente, detentora de autoridade e inteligência, alguém com “mente” (*nóon*) e “astúcia” (*mêtin*) que a põem acima das demais mulheres (325-326). Mais adiante, ela ainda pode se referir ao estrangeiro como “caro” (*phíle*, 350, *phílion*, 351) e ressaltar seu caráter “ponderado” (*pepnuménos*, 351, *pepnuména*, 352), nos levando a evocar os laços familiares...²¹

Que um possível reconhecimento se insinua nesse ponto do poema sugerem não só os versos em que o poeta fala que ela reconheceu os sinais (as roupas) indicados por Odisseu – o verso 250 é idêntico ao 206 do Canto XXIII, quando ela definitivamente o reconhece –, mas também

²¹ Cf. Stewart, *op. cit.*, p. 113-114.

as seguintes linhas, no momento em que se dirige a sua serva: “Vamos, levanta-te agora, circumspecta Euricleia,/ lava os pés de quem tem a idade do teu amo. De Odisseu/ decerto tais já são pés, e também as mãos:/ depressa os mortais envelhecem em circunstâncias adversas” (XIX, 357-360). Podemos ver aí apenas o efeito irônico característico deste encontro entre Penélope e o mendigo Odisseu, mas o fato de ela apontar uma semelhança física entre o estrangeiro e seu marido desaparecido – para o qual usa um inesperado e otimista tempo presente, “são” – parece forte demais para que não se crie em nós a suspeita de que a verdade foi descoberta, sobretudo porque, poucos versos antes, o “mendigo” falara a Penélope que Odisseu fora ao oráculo de Dodona para saber se regressaria a Ítaca “às claras ou disfarçado” (*kruphedón*, 299).²² De qualquer maneira, o que temos, na sequência, é de fato um reconhecimento, não por parte de Penélope, mas de Euricleia, que, ao lavar os pés do forasteiro, reconhece a cicatriz de Odisseu. Como apontou Marilyn Katz, é como se o processo de reencontro fosse interrompido – em relação a Penélope –, ao mesmo tempo em que se concretiza na figura da ama, que, talvez não por acaso, recebe aqui pela única vez o epíteto da senhora, “circumspecta” (*períphron*).²³ Sheila Murnaghan fala numa combinação de um nível superficial com outro, subterrâneo:

No nível superficial da trama, Odisseu não revela sua identidade a Penélope, e ela não o reconhece antes de resolvido o problema com os pretendentes. Mas, em termos dos padrões que suas ações perfazem, Odisseu e Penélope participam de uma série de encontros em que fazem os movimentos do reconhecimento, com um aceitando o outro, o que antecipa e conduz ao reencontro explícito no Canto XXIII. Esses encontros representam, em certo sentido, cenas de reconhecimento subterrâneas: assemelham-se ao momento de reconhecimento explícito que antecipam, mas não compartilham da sua explicitude.²⁴

²² Cf. Harsh, P. Penelope and Odysseus in “Odyssey” XIX. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. LXXI, n. 1, p. 14, 1950, é quem chama a atenção para o detalhe, com o intuito de defender a posição de que Penélope reconhece o marido já nesses encontros dos Cantos XVIII e XIX.

²³ Cf. Katz, *op. cit.*, p. 133-134. As ironias continuam; vejamos estes versos em que Homero faz com que, na fala da serva, ela involuntariamente confunda a segunda pessoa do singular (primeiro usada em referência a Odisseu, depois ao “mendigo”), no momento em que vê uma possível identidade entre eles (XIX, 363-372). A resposta de Odisseu não fica atrás (XIX, 383-385).

²⁴ S. Murnaghan, *op. cit.*, p. 52.

Na retomada da conversa entre Penélope e o mendigo, é a vez de o relato do sonho operar como mais um indicador da complexidade dessa figura feminina – de suas motivações e intenções. A passagem é complexa porque a visão noturna, embora traga uma perspectiva claramente favorável para Penélope – a morte dos pretendentes –, vem desacreditada por ela. Mais do que isso: os animais mortos no sonho, que são identificados com os jovens que a cortejam no palácio, são queridos à senhora, que sofre com sua destruição. Retomemos rapidamente o relato feito por Penélope ao mendigo nesse trecho (535-569), com o intuito de que ele fizesse sua interpretação (*hupókrinai*, 535): no sonho (ocorrido num tempo não especificado), os vinte gansos que tem em casa são mortos por uma águia;²⁵ ela chora, mas é tranquilizada pela águia, que lhe diz que a visão se cumprirá: os gansos são os pretendentes e ela mesma, águia, é o marido que voltará para se vingar; depois disso, Penélope acorda e percebe que os gansos continuam vivos no palácio.²⁶ O mendigo Odisseu diz que o sonho é claro e trouxe consigo a própria interpretação: o destino dos pretendentes está selado. Penélope, no entanto, retruca que os sonhos são “confusos” (*akritómuthoi*, 560): eles podem passar pelo portão de chifres (*keráon*, 566) – os que se cumprem (*kraínousi*, 567) – ou pelo

²⁵ O número vinte parece indicar aí apenas uma quantidade significativa, como em XIV, 98, XX, 158 e XXII, 57, o que talvez sirva para explicar o fato de Helena afirmar, em *Il.* XXIV, 765, que já fora raptada havia vinte anos (e não dez, como esperaríamos). Cf. Rozokoki, A. Penelope's dream in book 19 of the “Odyssey”. *The classical quarterly*. Watford, vol. LI, n. 1, p. 2, 2001. Já Louise Pratt, em seu artigo “Odyssey” 19.535-550: on the interpretation of dreams and signs in Homer. *Classical philology*. Chicago, vol. LXXXIX, n. 2, p. 147-152, 1994, propõe que o número vinte seja identificado, com base em *Il.* II, 308-320, com os anos que Penélope passou sem Odisseu, e que a morte dos gansos, animais símbolos da fidelidade, representaria a destruição do lar, o que justificaria, do ponto de vista dela, uma acolhida negativa do sonho. A associação com o número de anos já havia sido feita por Peter von der Mühl, e rebatida por Philip Harsh, que entendia “vinte” apenas como uma quantidade “indefinidamente grande”; ver *op. cit.*, p. 1, nota 2.

²⁶ Também em XV, 160-178, o voo de uma águia, segurando em suas garras um ganso, permite o mesmo paralelismo, na interpretação de Helena, Odisseu/ águia-pretendentes/ ganso. A diferença fica por conta da presença de um só ganso no Canto XV, na verdade uma “gansa” (no feminino), o que poderia indicar mais a licenciosidade estabelecida na ausência de Odisseu do que os cortejadores de Penélope, conforme propõe A. Rozokoki, *op. cit.*, p. 2, nota 5.

portão de marfim (*eléphantos*, 564) – os que iludem (*elepháirontai*, 565) – e ela, desesperançada, imagina que o seu sonho não é verdadeiro.²⁷

A descrença aqui pode, efetivamente, fazer parte do movimento geral e maior de desesperança e desconfiança – mesmo diante dos sinais positivos –, mas ainda assim permanecem alguns elementos que tornam a cena ambígua. O principal decorre da identificação, no sonho, dos pretendentes com os gansos domésticos, que Penélope “se alegra em contemplar” (*iaínomai eisoróosa*, 537). O fato de ela chorar e lamentar sua morte (com o sonoro *klaîon kai ekókuon*, 541), tão intensamente de modo a despertar piedade (*oîktr’ olophuroménen*, 543), e depois parecer demonstrar alívio ao acordar e encontrá-los vivos (552-553), ativa em nós – mas, aparentemente, não em Odisseu – a inevitável sensação de que ela se compraz com a presença dos jovens no palácio. Como afirma Joseph Russo: “A dor de Penélope foi tão enfaticamente apresentada (*klaîon, ekókuon, olophuroménen*), que podemos com acerto inferir que, inconscientemente, ela é consideravelmente menos hostil aos pretendentes do que frequentemente afirma em seu comportamento consciente. Num nível que nem ela mesma pode perceber, ela gosta (*iaínomai*) de ser cortejada”.²⁸

Mas não é preciso invocar Freud nem a moderna ideia de desejo inconsciente para afirmar o descompasso: ainda que culturalmente os sonhos tenham na Grécia um valor profético, não sendo vistos como veículos de uma intimidade subterrânea, a dubiedade é um *efeito claro da construção do texto* e vem se juntar a outros elementos já vistos da caracterização de Penélope. A imagem onírica dos inimigos deriva daquilo que, no plano da realidade, é caro à senhora: essa contradição é significativa. Junte-se a isso a insistência de que é confuso e “terrível” (*ainón*, 568) um sonho claro – o único sonho em Homero a se “autoexplicar” – e temos novamente uma Penélope ambivalente, sintonizada com o marido (a quem confia essa informação, e cujas palavras reconfortantes ouve em sonho, por meio da águia, e acordada,

²⁷ O jogo de palavras, que as traduções não conseguem reproduzir, fica evidente no texto grego. A. Rozokoki tenta explicar a simbologia – marfim = engano; chifre = verdade – apoiando-se na aparência mais atraente e sedutora do marfim, em oposição à simplicidade do chifre sem brilho. Cf. Rozokoki, *op. cit.*, p. 5-6. Platão retoma a imagem dos portões em *Cármides* 173A.

²⁸ Cf. Russo, J. Interview and aftermath: dream, fantasy, and intuition in “Odyssey” 19 e 20. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIII, n. 1, p. 9, 1982.

por meio do mendigo), mas que resiste em acreditar num reencontro e, veladamente, pode ter prazer na corte dos pretendentes.²⁹

É precisamente nesse ponto – não por acaso – que surge a proposta do desafio do arco. Reunida, sem que saiba, com o marido, e com bons motivos para acreditar no seu retorno, ela vem reafirmar a descrença numa possível volta e cogitar a união com um dos pretendentes; com efeito, Penélope já se imagina deixando o palácio: “Agora outra coisa te direi; tu guarda-a no teu espírito:/ está perto a malfadada aurora, que me afastará da casa de Odisseu./ Estabelecerei pois um desafio, o dos machados (...)/ Quem com mais facilidade armar o arco nas mãos/ e fizer passar a seta pelo meio dos doze machados,/ a esse eu seguirei (...)” (XIX, 570-579). Os estudiosos se perguntam se Penélope, ao cogitar essa prova, estaria agindo de maneira astuta – seja porque reconhece Odisseu, seja porque está certa de um desfecho favorável – ou se estaria de fato abrindo espaço para novas bodas, totalmente desesperançada do retorno do marido. Para Joseph Russo, Penélope “intui” que se aproxima o dia decisivo e por isso propõe o concurso.³⁰ Para Patricia Marquardt, trata-se de uma astúcia, porque ela sabe que nenhum dos pretendentes será capaz de esticar o arco “muito facilmente” (*rheítata*, XIX, 577 = XXI, 75), a não ser Odisseu (*rheidíos*, XXI, 328 e 407, XXIV, 177). Frederick Combellack, por sua vez, considera que, no caso de se tratar de fato de um estratagema, o poema é falho nesse ponto porque, ao não revelar as intenções de Penélope, apresenta sua conduta como “ilógica” e “precipitada”. Já Marilyn Katz chama a atenção – como outros já haviam feito – para a pressão que Penélope sofre diante do amadurecimento de Telêmaco, que, somada às palavras de Odisseu de quando de sua partida, conduzi-la-iam a escolher um novo marido.³¹

Qualquer que seja a motivação principal, parece-me que a melhor maneira de entender o movimento de Penélope é preservando sua duplicidade, elaborada por Homero com uma “astúcia de mestre”, como diz Nancy Felson-Rubin, e que resulta numa incontornável “inescrutabilidade”. Segundo essa estudiosa, devemos sim trabalhar com

²⁹ Não me parece fazer sentido imaginar que Penélope inventa o sonho para Odisseu, como sugere, por exemplo, Douglas Stewart, *op. cit.*, p. 118.

³⁰ J. Russo destaca já no título de seu artigo esse elemento, bem de acordo com a “força inconsciente” que quer sublinhar nesse movimento de aproximação entre Odisseu e Penélope; ver *op. cit.*, p. 6 e 18.

³¹ Cf. Marquardt, P. Penelope “polytropos”. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CVI, p. 41, 1985; Combellack, *op. cit.*, p. 39-40; Katz, *op. cit.*, p. 121.

a possibilidade de que ela esteja agindo de modo perspicaz, embora o texto, num nível imediato, não nos diga isso:

Homero faz com que as intenções de Penélope permaneçam não apenas complexas, mas enigmáticas, sugerindo ora que ela percebe a presença do marido ou sua volta iminente, ora que ela perdeu toda a esperança. Sua audiência, portanto, não pode excluir a possibilidade de que Penélope propõe o desafio do arco de boa fé, como uma forma de selecionar um novo marido, e que ela de fato pretende se casar de novo. A seriedade de sua proposta fica atestada pela prece dirigida a Ártemis, na qual solicita uma morte súbita (XX, 61-83), e por suas lágrimas quando examina os armamentos do marido (XXI, 5-60).³²

Sheila Murnaghan, em seu livro, propõe leitura similar, dando mais ênfase, porém, ao modo como a prova traz consigo, simultaneamente, uma ameaça a Odisseu e uma possibilidade de êxito que exclui necessariamente os pretendentes. Em outras palavras, parece que se trata de um artil, mas involuntário:

Ela estabelece como condição para a escolha do novo marido a realização de um feito que apenas seu antigo marido é capaz de realizar. O aspecto do desafio que faz com que pareça muito ameaçador e desleal para com Odisseu – o modo como é pensado para que se encontre alguém à sua altura – é na realidade o que o torna ideal para se recuperar a identidade única do esposo. O desafio, no fim das contas, não resulta num tipo de diferenciação entre os pretendentes incompatível com o triunfo de Odisseu. É porque os pretendentes ficam cegos à sua inferioridade em relação a Odisseu que eles caem na armadilha de aceitar, para se casar com Penélope, a condição que automaticamente os desqualifica e sela seu destino. No entanto, a própria Penélope não parece ciente da armadilha preparada para os pretendentes.³³

Mas será mesmo que Penélope propõe o desafio sem acreditar na volta do marido, e temos apenas a feliz coincidência? Duas falas de Odisseu no Canto IX, uma antes e a outra depois da proposta, parecem apontar para a possibilidade de a esposa acreditar no seu retorno iminente e, portanto, agir com essa hipótese em mente: “Por isso te digo: ele

³² Cf. Felson-Rubin, N. *Regarding Penelope. From character to poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 18 e 25.

³³ Cf. Murnaghan, *op. cit.*, p. 133. U. Hölscher também chama atenção para o fato de que Odisseu não se deixa abalar pelas decisões da mulher porque, estando já presente, sabe que poderá impedir esse desfecho; cf. *op. cit.*, p. 136.

está são e salvo, e aqui/ aportará brevemente; não será por muito mais tempo/ que ficará longe da pátria. (...) Neste tempo chegará aqui Odisseu,/ entre a lua minguante e a lua nova” (XIX, 300-307),³⁴ e “Pois o astucioso Odisseu virá antes que/ esses homens tenham armado o arco polido/ e feito passar a seta pelo meio do ferro” (XIX, 585-587).

Diante dessas falas – ambas a “enquadrar” a proposta do desafio – poderíamos ser levados a ver uma cumplicidade latente entre marido e mulher. A favor dessa leitura, temos três elementos. Em primeiro lugar, há a confiança e tranquilidade de Odisseu, que, pelo que Homero nos mostra, em momento algum se sente ameaçado ou mesmo desconfia das reais intenções da mulher. Como diz Marylin Katz, “Penélope parece consolidar seus planos de um novo casamento e (...) Odisseu interpreta suas intenções da perspectiva dele (...). Odisseu nos garante, com a autoridade daquele cujos interesses são os que mais correm risco, que ‘não é isso que Penélope quer dizer’”.³⁵

Em outras palavras, Odisseu, ao agir assim, reafirma a sintonia com a esposa, sintonia que, levada ao extremo, pode ser tomada como um reconhecimento mútuo e tácito: da parte dele, em relação à fidelidade dela; da parte dela, em relação à identidade dele. Nesse sentido, as indicações temporais fornecidas por Odisseu podem ser tomadas, por ambos, como uma referência velada ao dia seguinte, quando a matança acontecerá.³⁶

O segundo elemento diz respeito à participação de Penélope no Canto XXI: ao fazer a proposta do desafio diretamente aos pretendentes (68-79), sabemos não só que a decisão, agora, foi impulsionada por Atena (1-4) – o que faz com que a astúcia fique sublinhada –, mas também que a própria Penélope intervém diretamente (dirigindo-se primeiro a

³⁴ Cf. XIX, 303-307 = XIV, 158-162.

³⁵ Cf. Katz, *op. cit.*, p. 118.

³⁶ O sentido de *lukábas*, no entanto, não é claro no verso 306, que traduzo por “neste tempo chegará aqui Odisseu”; alguns entendem como “mês”, “ano” ou mesmo “dia”. Cf. o que dizem Di Benedetto, V. *Omero: “Odissea”*. Milano: Rizzoli, 2010, p. 990; Jones, P. *Homer’s “Odyssey”*. A commentary based on the translation of Richmond Lattimore. London: Bristol Classics Press, 1988, p. 132; Stanford, W. *The “Odyssey” of Homer*. London: St. Martin Press, 1947. Vol. II, p. 222-223; Monro, D. *Homer’s “Odyssey”*. Vol. 2 (books XIII-XXIV). Oxford: Clarendon Press, 1901, p. 27; J. Russo, in: Heubeck, A. et alii (Org.). *A commentary on Homer’s “Odyssey”*. Vol. III (books 17-24). Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 91-92; e Austin, *op. cit.*, p. 244-247. É importante destacar, seguindo Austin, a celebração, no dia seguinte, da festa de Apolo “Numênio”, ou da Lua Nova (XX, 149-156 e 276-278).

Antínoo e depois a Eurímaco) para que seja dado ao mendigo participar da prova. As ironias em relação a ele “fazer dela sua mulher”, ser “alto e bem constituído” e “de nobre linhagem” não passam despercebidas (312-319 e 331-342).

O terceiro e último elemento é ainda mais contundente. Trata-se da percepção que o pretendente Anfimedonte tem, já no Hades, de que a prova do arco foi resultado de uma ação *conjunta* de marido e mulher (XXIV, 167-169). Se é verdade que essa afirmação equivocada serve para reforçar a ignorância destes jovens soberbos, não é menos verdade que ela serve também para reavivar, em nós, a suspeita de um entendimento “subterrâneo” entre Penélope e Odisseu, que Homero não explicita, mas apenas insinua. Ou seja: temos aí um ponto de vista – de “dentro” da narrativa – que reforça uma percepção externa ambígua: sabemos que Odisseu não agiu junto com a mulher (pelo contrário: ele fez questão de não se mostrar a ela antes da matança), mas não ficamos absolutamente certos de que Penélope não tomou a decisão que tomou agindo em resposta à presença do marido no palácio.

Não é possível abordar, aqui, o reconhecimento do Canto XXIII, que alongaria demais este artigo. Mas o comentário do episódio não destoaria, em linhas gerais, do resto da narrativa, vindo apenas confirmar a dubiedade de Penélope. Assim como acontece com a Capitu de *Dom Casmurro*, a suspeição e a duplicidade são sua marca. Se no caso do personagem de Machado de Assis ficamos nos perguntando se ela traiu ou não traiu Bentinho, se seu filho era ou não de Escobar, no caso de Penélope a traição está descartada, mas ainda assim nos perguntamos: ela reconheceu ou não Odisseu por detrás do disfarce? Agiu dissimuladamente? Estava disposta a se casar novamente? Sua colaboração com o marido foi voluntária ou casual? Se em Machado o efeito da dúvida é produzido pelo narrador não-confiável em primeira pessoa, em Homero o sentimento que Penélope desperta em nós advém, em grande parte, de uma narrativa silente e elíptica em relação a ela, e da exploração magistral das ironias. Como diz P. Harsh, Homero na *Odisseia* “dá grande peso ao implícito e ao sutil”³⁷ – e a personagem de Penélope talvez seja o exemplo máximo da profunda caracterização que pode resultar dessa ferramenta.

³⁷ Cf. Harsh, *op. cit.*, p. 2.

Referências

- AUSTIN, N. *Archery at the dark of the moon. Poetic problems in Homer's "Odyssey"*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- BYRE, C. Penelope and the suitors before Odysseus: "Odyssey" 18.158-303. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIX, n. 2, p. 159-173, 1988.
- CLAY, J. Homeric "akhrēion". *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CV, n. 1, p. 73-76, 1984.
- COMBELLACK, F. Three Odyssean problems. *California studies in classical antiquity*. California, vol. VI, p. 17-46, 1973.
- de JONG, I. *A Narratological commentary on the "Odyssey"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DI BENEDETTO, V. *Omero: "Odisea"*. Milano: Rizzoli, 2010.
- FELSON-RUBIN, N. *Regarding Penelope. From character to poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- HARSH, P. Penelope and Odysseus in "Odyssey" XIX. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. LXXI, p. 1-21, 1950.
- HEUBECK, A. et alii (Org.). *A commentary on Homer's "Odyssey". Vol. III (books 17-24)*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- HÖLSCHER, U. Penelope and the suitors (translated by Simon Richter). In: SCHEIN, S. (Org.). *Reading the "Odyssey". Selected interpretive essays*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- JONES, P. *Homer's "Odyssey". A commentary based on the translation of Richmond Lattimore*. London: Bristol Classics Press, 1988.
- KATZ, M. *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- LACEY, W. Homeric "hédna" and Penelope's "kúrios". *The journal of Hellenic studies*. London, vol. LXXXVI, p. 55-68, 1966.
- LEVINE, D. Penelope's laugh: "Odyssey" 18.163. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIV, n. 2, p. 172-178, 1983.
- _____. Odysseus' smiles: "Odyssey" 20, 301, 22, 371 e 23, 111. *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CXIV, p. 1-9, 1984.
- LOURENÇO, F. *Homero: "Odiseia"*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- MARQUARDT, P. Penelope "polytropos". *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CVI, p. 32-48, 1985.
- MONRO, D. *Homer's "Odyssey". Vol. 2 (books XIII-XXIV)*. Oxford: Clarendon Press, 1901.
- MURNAGHAN, S. *Disguise and recognition in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

NICKEL, R. Athene, Penelope and the vengeance plot against the suitors. *Quaderni Urbinati di cultura classica*. Urbino, vol. XCVI, n. 3, p. 29-54, 2010.

PRATT, L. "Odyssey" 19.535-550: on the interpretation of dreams and signs in Homer. *Classical philology*. Chicago, vol. LXXXIX, n. 2, p. 147-152, 1994.

ROZOKOKI, A. Penelope's dream in book 19 of the "Odyssey". *The classical quarterly*. Watford, vol. LI, n. 1, p. 1-6, 2001.

RUSSO, J. Interview and aftermath: dream, fantasy, and intuition in "Odyssey" 19 e 20. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. CIII, n. 1, p. 4-18, 1982.

SAÏD, S. *Homer and the "Odyssey"*. Translated by Ruth Webb. Oxford: Oxford University Press, 2011.

STANFORD, W. *Ambiguity in Greek literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1939.

_____. *The "Odyssey" of Homer*. London: St. Martin Press, 1947.

STEWART, D. *The disguised guest. Rank, role, and identity in the "Odyssey"*. Cranbury: Associated University Press, 1976.

AFAMADA ESTÓRIA: “FAMIGERADO” (*PRIMEIRAS ESTÓRIAS*) E O CANTO IX DA *ODISSEIA*★

Christian Werner★★
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: This paper presents an interpretation of the short-story “Famigerado” by João Guimarães Rosa (*Primeiras estórias*) and the Polyphemus’ episode in Homer’s *Odyssey* based on many common elements: the smart use of language; an adjective related to fame that occupies a central place in the story (“famigerado”; “*polyphêmos*”); a hospitality scene structuring the story; and the dialectic movement between violence and cunning.

KEYWORDS: “Famigerado”; *Primeiras Estórias*; Polyphemus; Odysseus; *Odyssey*.

A na Luiza Martins Costa,¹ em trabalho pioneiro, demonstrou não só que João Guimarães Rosa (= JGR) conhecia Homero muito bem, mas que vários elementos temáticos e estilísticos da *Odisséia* e, sobretudo, da *Ilíada*, podem ser rastreados em textos fundamentais do autor, em especial, em *Grande sertão: veredas* (= GSV) e “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Parte do trabalho de Martins Costa foi de crítica genética, o exame detalhado dos chamados “Cadernos Homero”, um reflexo da leitura cuidadosa do poeta grego pelo romancista mineiro no

★ Uma primeira versão de parte deste texto foi apresentada em Diamantina em abril de 2012 por ocasião do “V Simpósio Lendo, vendo e ouvindo o passado”; agradeço pela oportunidade aos organizadores do evento, bem como a Marcus Mazzari pela leitura da presente versão.

★★ crwerner@usp.br

¹ Cf. Martins Costa, A. L. Rosa leitor de Homero. *Revista da USP*. São Paulo, n. 36, p. 46-73, 1997/1998.

entorno da época em que trabalhou na terceira edição de *Sagarana* e em GSV. Para os meus propósitos, é suficiente a demonstração de que Homero foi uma leitura importante, quiçá fundamental, para JGR, pois não pretendo provar a influência consciente do episódio odisséico da vitória de Odisseu sobre o ciclope Polifemo no canto IX do poema sobre o conto “Famigerado” de *Primeiras estórias* (=PE),² mas tão somente defender que a leitura de ambos os textos, em paralelo, pode ser profícua para a interpretação de ambos, um método bastante comum em estudos de recepção. Isso posto, admito de antemão que minha investigação me convenceu de que o episódio de Polifemo é uma importante matriz para o conto em questão; na verdade, não conheço outra história que tenha tantos e tão precisos paralelos com a história do jagunço Damázio.

O tipo de análise aqui proposto, ao se pautar pelo que o próprio JGR definiu como boa literatura na entrevista com Günter Lorenz,³ vai na contramão de uma análise como, por exemplo, a de Ana Paula Pacheco,⁴ que buscou mostrar que, muito mais que criar uma realidade outra, a criação rosiana depende de – ou gera – uma escamoteação das contradições da realidade brasileira que estão na base dessa criação, ou seja, as diferenças sociais, econômicas e culturais entre o sertão e o autor e, conseqüentemente, seus narradores. Para a autora, não há mimese da realidade brasileira, mas somente a visão parcial de um representante da elite sobre essa realidade. Através do excesso daquilo que não é “brasileiro”, seja na linguagem, seja nos jogos intertextuais, gera-se a ausência, a falta da tematização das contradições inerentes aos processos históricos que constituem a sociedade brasileira.⁵ O que vou procurar mostrar é que, na base da leitura de Ana Pacheco e outros, procede-se a uma escamoteação do conflito nuclear da própria obra, ou melhor, a visão de mundo que acabei de esquematizar é como que inoculada na obra para “provar” que esse conflito nuclear é aparente e secundário em relação aos conflitos

² Abaixo, os trechos da *Odisseia* (= *Od.*) são de minha tradução do poema ainda inédita, para a qual o texto base foi *Homeri Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991. As citações de “Famigerado” e de outros contos do volume, que abaixo serão acompanhadas pelo número da página, são de Rosa, J. G. *Primeiras estórias*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

³ Cf. Lorenz, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: Coutinho, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 61-97.

⁴ Pacheco, A. P. Astúcia de classe: “Famigerado”, de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor. *Terceira margem*. Rio de Janeiro, vol. XXI, p. 131-139, 2009.

⁵ Cf. Pacheco, *op. cit.*, p. 130-131.

“reais”, ou seja, aqueles que pressupõem a interação entre o autor e sua matéria, o processo histórico brasileiro. Nessa abordagem, o bom crítico é aquele que revela a infraestrutura, a essência por trás da mera aparência da superestrutura. Mais que isso: o bom crítico é aquele que não perpetua o próprio ato inicial do autor, qual seja, driblar a diferença; o mau crítico é aquele que goza com jogos literários dissociados de referentes e processos históricos.

Bastante distinta dessa chave interpretativa é a leitura de Kathrin Rosenfield, que busca identificar nos contos seu “lirismo atemporal”.⁶ Para Rosenfield, porém, um tema em especial, também presente em GSV, é aprofundado ao longo de PE, o da “recuperação da totalidade ou da intensidade perdidas por intermédio do merecimento, da ascese física e espiritual”.⁷ Com isso, contos como “Famigerado” são deslocados para um curioso espaço *a priori* de “menor nobreza estética”.⁸

Antes de iniciar minha proposta de interpretação, faço um breve resumo das duas histórias. Na *Odisseia*, trata-se da primeira grande aventura narrada por Odisseu ao povo feácio, durante um banquete, logo após revelar sua identidade. Estamos no canto IX do poema, e o herói, quase dez anos após o fim da guerra de Troia, ainda não conseguiu chegar a casa. Após um naufrágio, chega a uma ilha que parece abrigar um povo afável e disposto a levá-lo a Ítaca, sua terra. No final de um longo dia de convivência com o povo feácio, o próprio Odisseu narra o que lhe aconteceu entre o fim da guerra de Troia, na qual os gregos foram vitoriosos graças a ele, que comandou uma elite que penetrou em Troia tocada no cavalo de pau, e as aventuras que antecederam o naufrágio mencionado.

No canto IX, Odisseu conta que, após enfrentar os cícones, antigos aliados de Troia, e passar rápido pela terra dos lotófagos, encontra-se na Ilha das Cabras, perdido na sua tentativa de retornar a Ítaca, e decide investigar a ilha vizinha com alguns companheiros. Nesta descobrem a caverna de um ser monstruoso, de força sobre-humana e um olho só, que os prende e decide devorá-los a prestações. A fuga da caverna parece ser impossível, pois dia e noite rocha descomunal impede a saída dos prisioneiros; mesmo se matassem o ciclope, não conseguiriam mover a pedra e morreriam de inanição. Para escaparem da morte iminente,

⁶ Cf. Rosenfield, K. *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 153.

⁷ Cf. Rosenfield, *op. cit.*, p. 156.

⁸ Cf. Rosenfield, *op. cit.*, p. 159.

só resta a Odisseu a astúcia. De fato, ele e os companheiros sobreviventes embebedam e cegam o ciclope de nome Polifemo, que, por sua vez, acreditou em seu hóspede-prisioneiro quando este, ao ser indagado acerca de sua identidade, se apresentou como Ninguém (*Outis*, v. 366), uma palavra que, em grego, é contextualmente polissêmica.

De um lado, “Ninguém” serve como resposta salvadora quando os demais ciclopes, atendendo aos gritos do atacado, chegam à caverna, ainda fechada por enorme pedra, e vão embora após Polifemo responder a uma pergunta deles (v. 403-406): “O que, Polifemo, tanto te perturba para assim gritares/ através da noite imortal e tirar-nos do sono?/ Por certo ninguém (*mê tis*) teus rebanhos quer contra tua vontade! Por certo ninguém (*mê tis*) tenta matar-te com ardil ou violência!” A essa indagação Polifemo responde com “Amigos, Ninguém tenta com ardil e não com violência” (v. 408), formulação que, em grego, soa como “Amigos, ninguém tenta, nem com ardil, nem com violência”. Além disso, a forma do pronome “ninguém”, em grego, pode ser, dependendo do modo verbal utilizado em uma frase, homônima do substantivo “astúcia” (*mêtis*), com o que a expressão para “ninguém” usada nos versos 404-405 remete aos truques usados por Odisseu para cegar o ciclope. Além disso, a astúcia continua na manhã seguinte ao cegamento, quando o herói esconde a si próprio e os companheiros restantes debaixo do rebanho ovino do ogro, escapando da caverna: ao liberar seus animais para pastar, Polifemo posta-se na saída e apalpa todos os que passam.

A ligação entre “ninguém” e “astúcia” é clara para os ouvintes/ leitores do poema, de sorte que, ao perceberem o jogo linguístico, como que se tornam cúmplices do herói no engodo aplicado no ciclope e seus vizinhos. Por outro lado, “ninguém”, do ponto de vista do ciclope, é o significante natural para se apor ao homúnculo que tem diante de si, que, como diz, é um fracote, um nada. Palavra e coisa se correspondem, assim como o termo “ciclope”, que pode ser interpretado como “aquele que tem um (só) olho redondo”. Nenhuma razão, portanto, para Polifemo duvidar da veracidade do, para nós, ridículo nome que ouve: sob a ótica do poder bruto do ciclope, os humanos não são nada. Assim, a armadilha de Odisseu é perfeita para a escapada, mas ele, por outro lado – e essa é a reviravolta da história, bem como de toda a longa jornada de retorno de Odisseu –, não consegue deixar o ciclope sem, por fim, revelar sua identidade heroica. Já em seu barco que se afastava da ilha, grita seu nome verdadeiro, o que possibilita a Polifemo fazer uma prece ao pai, o deus Poseidon, pedindo um retorno maximamente difícil do herói para sua pátria.

No conto de JGR, o jagunço fora da ativa Damázio,⁹ acompanhado de três medrosos seguidores, chega de repente à casa do médico que narra a história,¹⁰ um duplo do próprio autor, o que é acentuado pela capacidade do narrador resolver o problema em que resulta essa visita graças, em parte, ao seu conhecimento do idioma pátrio. A fama do jagunço o precede e, após desenvolver um longuíssimo preâmbulo durante o qual o médico, atemorizado e cheio de dúvidas, presta atenção a cada detalhe dos gestos e falas do interlocutor, diz a que veio: quer uma fonte confiável para lhe revelar o sentido de uma palavra, “famigerado”, que, na Serra do São Âo, um “môço do Govêrno” (p. 11) usara para descrevê-lo e que o ex-jagunço acredita poder ser um xingamento à sua família, em especial, à sua mãe.¹¹ O médico explica o termo apenas através daquele que, nos dicionários, é seu sentido primeiro, mas, como sabe o leitor de JGR que conhece a história da palavra ou vai ao dicionário para descobri-la, não está em uso: em uma primeira cadeia de sinônimos, o narrador dá os sinônimos “‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’”; logo depois, com palavras mais simples, “‘importante’, que merece louvor, respeito” (p. 12). Com isso, o médico tranquiliza o jagunço, mas, na sequência imediata, surpreende a nós, ao jurar que está dizendo a verdade sobre o sentido do termo com a seguinte formulação: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...” (p. 12). O conto termina logo depois, com a despedida de Damázio e um comentário do narrador que discutirei abaixo.

Antes de iniciar a justaposição das duas narrativas, assinale-se que, no tipo de investigação que proponho, o que se busca é a discussão de duas obras, não a demonstração do uso consciente de um autor de algum texto que o precedeu. Vejamos, por exemplo, o que se pode fazer como nome Damázio, o jagunço de “Famigerado”, a partir da dicção homérica. O radical do nome Damázio é o mesmo do jagunço maligno do conto “Os irmãos Dagobé” (PE), Damastor, “o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras” (p. 26). Esse radical é o mesmo de um verbo

⁹ Cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 10: *Constando também, se verdade, que de para uns anos êle se serenara—evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera?*

¹⁰ O narrador nos informa que, após perguntar ao estranho o que ele queria, *respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta* (cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 10); trata-se, portanto, de um médico.

¹¹ Cf. Wisnik, J. M. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, vol. V, n. 10, p. 177-189, 2002, aqui, p. 181, e Rosenbaum, Y. A palavra como enigma. *Aletria*. Belo Horizonte, vol. VI, n. 13, p. 84-93, 2006, aqui, p. 90.

grego que, traduzido por “subjugar”, refere-se ao poder assassino dos heróis no campo de batalha (*Od.* I, 100); na voz passiva, à morte, à derrota dos heróis (*Od.* I, 237 e III, 90), nesse caso, uma ação cujo agente pode ser representado como a própria morte (*Od.* III, 410). No canto IX da *Odisseia*, o verbo é usado três vezes, uma em referência à vitória dos cícones no campo de batalha, “subjugando” Odisseu e seus companheiros, e, duas vezes, em um lamento de Polifemo, que culpa sua derrota por ter sido subjugado pelo vinho que o estranho lhe oferecera (v. 59, 454 e 516). Ora, como veremos, não há nada que ocupe a função de um narcótico em “Famigerado”, mas o nome acentua a afinidade entre os dois contos mencionados, sendo que, em “Os irmãos Dagobé”, ele parece ser bastante significativo, pois o mote do conto é justamente a morte do jagunço e a reviravolta, ou seja, o momento em que fica claro que os irmãos, uma vez livres do jugo do irmão defunto, procurarão uma vida bem diferente: que os irmãos faziam aquilo que queria o mais velho é acentuado pela presença do sufixo de agente, grego, no nome, *-tor*. Mesmo para o leitor que desconsiderar a dialética do subjugar e ser subjugado presente nesses contos, a relação entre a antiga ordem da jagunçagem representada por Damastor e Damázio e a nova ordem do “môço do Governo” e da cidade adquire novos ângulos se os dois contos forem lidos em conjunto.

Ataquemos, enfim, o ponto em questão: por que comparar “Famigerado” ao canto IX da *Odisseia* e não, para ficar no universo grego antigo, à história de Édipo confrontado pela Esfinge, por exemplo?¹² Trata-se, em ambos os casos, de um embate entre dois adversários de capacidades distintas, sendo que um deles tem nítido poder de vida ou morte sobre o outro. O adversário fisicamente mais fraco, por sua vez, ao contrário de Davi contra Golias, não usa um meio físico para derrotar seu oponente, mas os múltiplos sentidos de uma palavra ou enunciado. O elemento fundamental que aponta para a *Odisseia*, porém, é que o próprio sentido primeiro de “famigerado” remete ao sentido de “Polifemo”, um adjetivo que, pela raridade de seu uso em textos posteriores à *Odisseia*, talvez tenha ficado associado ao poema: “de muita fama”, “de muitas histórias”, “de muitas falas”.¹³

¹² Cf. abordagem de Rosenbaum *op. cit.*, para quem o conto pode ser lido como uma adivinha às avessas.

¹³ Para uma análise de *polyphêmos*, cf. Werner, C. Reputação e presságio na assembleia homérica: “poluphemos” em “*Odisseia*” 2, 150. *Phaos*. Campinas, vol. IX, p. 29-52, 2009.

Não é impossível que o adjetivo tenha chamado a atenção de JGR quando leu o poema, pois, embora seja usado só duas vezes, em uma delas qualifica o bardo Fêmio quando ele, em um momento de terror, pede a Odisseu, logo após ter morto os pretendentes de Penélope, que o poupe (*Od.* XXII, 376). Não fica claro se ele é poupado por dominar uma técnica útil a Odisseu ou porque matá-lo seria um ato ímpio (*Od.* XXII, 344-353); também não fica claro se Odisseu, ao chamar o aedo de *polyphêmos*, está elogiando ou debochando do poeta. De qualquer forma, se uma cena (Fêmio suplicando a Odisseu) remete à outra (Odisseu suplicando a Polifemo que o receba bem: *Od.* IX, 259-271), destaca-se a mudança de papel de Odisseu, de vítima para algoz em potencial.

No episódio do ciclope, portanto, o tema da fama está gravado no próprio nome do gigante, nome esse que só é mencionado, no canto inteiro, três vezes. O tema evocado pelo nome, porém, o precede. Quando Odisseu procura conquistar o respeito do ciclope, ele tenta se impor através de um lastro simbólico, as conquistas dos gregos em Troia; isso aponta para o contexto épico da narrativa de histórias após um banquete, seja através de um aedo, seja na boca do anfitrião ou do hóspede:

Nós, vê, de Troia, após vagar longe do curso – aqueus –,
devido a todos os ventos por grande abismo de mar,
ansiando ir para casa, por outra rota, outros percursos,
viemos; assim, talvez, Zeus quis armar um plano.
Tropa de Agamêmnon, filho de Atreu, proclamamos ser,
desse cuja fama, agora, sob o páramo é a maior:
grande cidade devastou e tropas dilacerou,¹⁴
muitas. Nós, porém, chegando, esses teus joelhos
alcançamos,¹⁵ esperando nos acolheres bem ou mesmo
dares um regalo, o que é costume entre hóspedes.
Mas respeita os deuses, poderoso; somos teus suplicantes.
Zeus é o vingador de suplicantes e hóspedes,
o dos-hóspedes, que respeitáveis hóspedes acompanha.
(*Od.* IX, 259-271)

¹⁴ Compare esse verso e o início do próximo, em *enjambement*, com os primeiros quatro versos da *Odisseia*, que introduzem a história que está por vir: “Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito/ vagou após a sacra cidade de Troia devastar./ De muitos homens viu urbes e a mente conheceu./ e muitas aflições sofreu ele no mar, em seu ânimo...”

¹⁵ Essa expressão caracteriza esse discurso como uma súplica.

Essa fala como que antecipa aquela por meio da qual o aedo Fêmio suplica por sua vida a Odisseu, acenando-lhe com histórias:

Pego teus joelhos, Odisseu; tem-me respeito e piedade.
Para ti, no futuro, tormento haverá se um cantor
matares, eu que para deuses e homens canto.
O que sei vem de mim; deus, em meu juízo, enredos
de todo o tipo plantou; convém junto a ti cantar
como a um deus. Assim não almejes degolar-me.
Também Telêmaco isto poderia dizer, teu caro filho,
que eu nem de bom grado nem com aspirações tua casa
frequentava para cantar aos pretendentes após os banquetes;
muito mais numerosos e fortes, guiavam-me sob coação.

(*Od.* XXII, 344-353)

Uma diferença suplementar entre os discursos dos dois suplicantes é que Odisseu, diante de Polifemo, está convidando o gigante a ouvir uma história que ele pode contar com maestria, pois foi uma testemunha dos acontecimentos. A história que não vamos ouvir da boca do narrador Odisseu, naquele momento, é a de Agamêmnon. O único herói que importa, naquele momento, é o que vai derrotar Polifemo. Poderia explorar esse viés metanarrativo, que, aliás, dá forma à *Odisseia* como um todo, mas já foram arrolados elementos suficientes para se explorar a relação entre *Polyphêmos*, “famigerado” e a expressão que fecha o conto, “o famoso assunto” (p. 13).

Ao contrário de Polifemo, que, ao ouvir o nome “Agamêmnon”, não esboça nenhuma reação, o médico, ao ouvir a apresentação do jagunço – “Damázio, dos Siqueiras...” – teve um “sobressalto. Damázio, quem dêle não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (p. 10). Pouco ouvimos desse Damázio, assim como pouco ouvimos acerca do próprio médico; o que é famoso no final do conto, e permanece famoso enquanto a história continuar a ser lida, é a própria história, a história sobre um curioso sinônimo de “famoso”. Mais que em qualquer outro conto do volume, a ação, portanto, a memória, a fama de “Famigerado” concentra-se em uma única palavra. O mesmo vale para história do cegamento de Polifemo tal como construída pela *Odisseia*: paradoxalmente, tal história é melhor condensada pelo nome do ciclope que pelo astucioso/famoso “Ninguém”; ou não?

A essa altura já deve estar claro que, embora o médico esteja para Odisseu assim como o jagunço está para Polifemo, há certos elementos que produzem uma reversão desse paralelismo. Assim, tanto na *Odisseia*

quando em “Famigerado”, decorre da ignorância o movimento de uma personagem em direção a um espaço que não lhe é familiar,¹⁶ algo comum a Odisseu e ao jagunço e que nos indica que Polifemo, ao contrário do médico diante do jagunço, só não se sente ameaçado pelos invasores de sua caverna por conta da brutal diferença de força entre ele e os humanos. Não é por coincidência que o primeiro olhar do ciclope sobre os homens que encontra reproduz a imagem da primeira aventura contada por Odisseu, uma pilhagem:

Estranhos, quem sois? Donde navegastes por fluentes vias?
Acaso devido a um negócio ou à toa vagais
tal como piratas sobre o mar? Esses vagam
arriscando suas vidas, dano a gentes alheias levando.

(Od. IX, 252-255)

Vamos, que também meu retorno muita-agrura eu narre,
o que Zeus me enviou quando eu de Troia voltava.
Levando-me de Ílion, o vento achegou-me dos cícones,
de Ismaros; lá eu saqueei a cidade e os matei.
Da cidade tendo tomado as esposas e muitas posses,
dividimos para eu ninguém deixar sem sua parte.

(Od. IX, 37-42)

Assim como Polifemo, o médico interpreta os motivos da visita do estranho, mesmo após esse revelar sua identidade e dizer a que veio, do ponto de vista mais negativo possível.¹⁷ Ambos estão, ao mesmo tempo, certos e errados em seus diagnósticos: o médico, por conta de sua experiência e pelo modo como se desenrola a história; Polifemo, pelo que nos conta o próprio narrador, Odisseu, acerca de seus companheiros, que, antes da chegada do ciclope, haviam proposto um saque seguido de uma fuga:

¹⁶ A curiosidade de Odisseu é salientada não só diretamente, mas também por contraste, já que não há falta de comida, uma das razões que se esperaria nesse tipo de situação.

¹⁷ Logo no 2º parágrafo: *Tomei-me nos nervos. O cavaleiro êsse—o oh-homem—oh—com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Sáira e viera, aquele homem, para morrer em guerra* (cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 9). E após a 1ª formulação do problema da palavra ouvida: *E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem* (cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 11).

Após chegar no antro, contemplamos tudo,
cestos abarrotados de queijo, cercados repletos
de ovelhas e cabritos: separados por categorias,
encerrados, à parte os mais velhos, à parte medianos,
à parte filhotes. Todas as vasilhas transbordavam de soro,
e baldes e tigelas, fabricadas, com as quais ordenhava.
Lá os companheiros suplicaram-me para, primeiro,
pegar algum queijo e voltar, e depois,
celeremente, até a nau veloz cabritos e ovelhas
dos cercados arrastar e navegar pela água salgada;
mas não obedeci (e teria sido muito mais vantajoso)
para poder vê-lo, esperando que me desse regalos.

(*Od.* IX, 218-229)

Antes, Odisseu havia mencionado outra razão para navegar da Ilha das Cabras para a ilha vizinha, não explicitamente enunciando a possibilidade de um ganho material como motivação primeira:

Os outros, vós aqui ficai, meus leais companheiros;
mas eu, com minha nau e meus companheiros,
vou verificar esses homens, de que tipo eles são,
se desmedidos, selvagens e não civilizados,
ou hospitaleiros, com mente que teme o deus.

(*Od.* IX, 172-176)

A hospitalidade, ou seja, a possibilidade de estabelecer algum tipo de contato lucrativo de forma civilizada com os moradores de uma região desconhecida, vale dizer, seguindo protocolos aristocráticos, é o que motiva Odisseu. Ele próprio, porém, ao decidir levar junto um odre de precioso vinho (*Od.* IX, 193-215), não segue esse código, segundo o qual só o visitante recebe uma dádiva do visitado, que, por sua vez, espera que no futuro ocorra a recíproca.

No canto IX, é clara a autoconfiança de Odisseu, que, mesmo cogitando que poderia deparar alguém selvagem,¹⁸ prefere arriscar, achando que o valor do objeto que ofereceria como dádiva (*xeínia*, v. 229) seria suficiente para garantir um comportamento civilizado (*díkaios*) da parte de quem porventura encontrasse. O que motiva Odisseu a levar o vinho, portanto, é o desejo muito heroico de aumentar sua riqueza. Estamos

¹⁸ Cf. v. 214-215: “Que encontraria varão vestido com grande bravura,/ selvagem, não conhecendo bem tradições nem normas”.

longe da imagem de Odisseu, muitas vezes utilizada na recepção da personagem, como alguém motivado pela curiosidade.

Os códigos ligados à hospitalidade também perpassam todo o conto de JGR, embora aqui não tenham a função acentuadamente irônica, tingidos por um certo humor negro mesmo, que adquirem na passagem odisseica, quando são burlados um após o outro.¹⁹ O médico convida o jagunço a entrar na sua casa (p. 9), mas Damázio “disse de não, conquanto os costumes”, num primeiro momento ainda sobre o cavalo, mas então “desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisito. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza?” (p. 10). O narrador nos informa, então, que, se o jagunço tivesse aceito um café, ele ter-se-ia acalmado, indicando, portanto, que dentro de certos limites, o comportamento do outro poderia ser previsto: “Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza” (p. 10). No final, após receber a resposta que buscava, aceita um copo d’água, “agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa” (p. 12). Nas duas narrativas, portanto, a hospitalidade, que nunca acontece do seu modo regular, esperado, é um tema importante a estruturar a narração e, sobretudo, a jogar com as expectativas do leitor, ele próprio acostumado com certos protocolos presumidos em ambos os textos.

Que o jagunço recuse a hospitalidade plena do médico, esse também é um elemento que o aproxima da representação do ciclope na *Odisseia*. Desde o início do conto, fica claro que não é o médico que está no controle do tempo e do espaço do encontro. Paradoxalmente, isso acontece pela recusa mesma do jagunço de entrar na casa, o que, ao mesmo tempo que permite ao médico permanecer dentro da casa, cria uma espécie de espaço intermediário e não obriga o jagunço a se concentrar num espaço que lhe seria muito estranho.

Assim como a inteligência do jagunço vai sendo explicitada aos poucos – por exemplo, no terceiro parágrafo menciona-se o modo astuto como posiciona os cavalos dos outros três cavaleiros –, o mesmo se dá com sua monstruosidade e violência, de sorte que é com uma certa surpresa que, logo após a primeira fala do jagunço, ouvimos tal descrição

¹⁹ Para citar apenas alguns, não há uma troca de nomes entre Odisseu e Polifemo; aquele só fica sabendo do nome deste através dos vizinhos que atendem aos gritos do cegado, e aquele revela seu nome durante o banquete, mas no qual foram devorados seus companheiros e apenas após embebedar seu anfitrião, que, como retribuição pelo presente recebido, decide devorar o hóspede por último.

feita pelo narrador: “Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, catadura de canibal” (p. 10). O semblante de canibal é surpreendente, e a repetição da sílaba “ca” confere destaque ao substantivo no final da frase.

Esse me parece outro elemento forte a sustentar a *Odisseia* como intertexto do conto. O trecho acima abre o parágrafo no qual a violência possível do jagunço alcança sua representação mais acentuada: “Tudo de gente brava. Aquêlê propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento”. Por um átimo, Damázio praticamente deixa de ser um humano para se tornar um elemento da natureza. Vale lembrar que o narrador, ao compor sua narração, já possui o conhecimento acerca da identidade de quem está diante dele. No conto “Os irmãos Dagobé”, a população do vilarejo, acostumada com os desmandos do irmão mais velho, Damastor, julga de forma equivocada as ações dos outros três ao longo do conto, sempre esperando um desfecho violento. Em “Famigerado”, o narrador cria, desde o início do conto, a mesma impressão, tanto mais palpável por ser ele participante ativo da ação. Nada nos garante, porém, que, caso a interpretação do termo “famigerado” fosse outra, o destino do médico seria nefasto.

Voltando a Polifemo, já na introdução do episódio seu caráter monstruoso é destacado: “De fato, era um assombro portentoso, e não parecia/ um varão come-pão, mas um pico matoso/ dos altos montes, que surge só, longe dos outros” (v. 190-192). Quando ele entra em cena, sua monstruosidade, porém, é marcada através de suas ações, em primeiro lugar, através da pedra descomunal que movimenta para fechar sua gruta após nela entrar (v. 240-243). Sua ação mais terrível, porém, é o modo como mata os companheiros de Odisseu, e é subordinada a ela a comparação a um leão da montanha:

Assim falei, e não me respondeu com impiedoso ânimo,
mas, de súbito, sobre companheiros estendeu as mãos,
e, tendo dois agarrado, como cachorrinhos ao chão
arrojou-os: miolos escorriam no chão e molhavam o solo.
Após cortá-los em pedaços, aprontou o jantar;
comia-os como leão da montanha, e nada deixou,
vísceras, carnes e ossos cheios de tutano.

(*Od.* IX, 287-293)

A cena de canibalismo em si já é um retrato suficientemente horrível, de sorte que é de menor importância se ele come os homens

crus ou não.²⁰ Os versos 291-293, de fato, não me parecem esclarecedores nesse sentido, mas é certo que eles dão sequência, através da sua minúcia, ao quadro de horror.

Duas criaturas monstruosas, portanto, duas máquinas de matar;²¹ ambas, porém, fazem uso da astúcia. Tanto Damázio quanto Polifemo percebem que vale a pena uma certa contenção de suas vontades imediatas, respectivamente, descobrir o sentido de “famigerado” e comer a carne de seus hóspedes; ambos averiguam seus interlocutores. Nem no conto nem no poema épico o narrador-personagem nos dá claras, explícitas razões para isso.

A primeira pergunta de Polifemo é acerca da identidade dos forasteiros: “Estranhos, quem sois? Donde navegastes por fluentes vias? Acaso devido a um negócio ou à toa vagais tal como piratas sobre o mar? Esses vagam arriscando suas vidas, dano a gentes alheias levando” (v. 252-255). A descrição anterior do ciclope não nos faz acreditar que ele esteja com medo dos humanos, de sorte que a pergunta parece ter antes a função de indicar aos feácios e a nós que os companheiros quiseram, ao contrário de Odisseu, se comportar como piratas. Ao mesmo tempo, porém, podemos ler a variação de uma pergunta tradicional sobre a identidade como ironia por parte do ciclope, que já adiantaria aquilo que, ato contínuo, transformará em ação: quem trará dano é ele próprio.²² Dessa forma, o ciclope revela um domínio da linguagem que ultrapassa o meramente instrumental, embora os versos subsequentes solapem essa interpretação, pois Odisseu apresenta seu adversário como um bruto monstruoso, alguém que é pura voz amedrontadora: “Assim falou, e rachou-se nosso coração,/ atemorizados com a voz pesada e o portento em si” (v. 256-257).

²⁰ Cf. O’Sullivan, J. N. Observations on the “Kyklôpeia”. *Symbolae Osloenses*. Oslo, vol. LXII, p. 5-24, 1987, aqui, p. 18: o autor defende, contra a *communis opinio*, que a carne é cozida; os defensores da omofagia costumam utilizar a comparação com o leão para sustentar sua posição.

²¹ Diz o narrador acerca de Damázio: *Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para se sentir o pêso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que êle se persistia de braço direito pendido, pronto meneável* (cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 10).

²² Para uma desconstrução de uma polaridade rígida civilizado x não-civilizado na caracterização de Polifemo (diante dos aparentemente ultracivilizados feácios), cf. Pucci, P. *The song of the Sirens. Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998, p. 113-130.

O temor físico produzido pelo ciclope está em consonância com o que acontece na sequência: à menção do exército vitorioso de Odisseu e sua súplica na qual utiliza Zeus como deus protetor dos suplicantes (v. 259-271), Polifemo responde que, para os ciclopes, leis divinas e deuses não importam. A imagem primeira dos ciclopes, feita pelo narrador Odisseu, revela-se, porém, em uma certa desconformidade com aquilo que a própria personagem diz de si mesma:

E à terra dos ciclopes, soberbos, desregrados,
chegamos, eles que, confiantes nos deuses imortais,
árvores não plantam com as mãos nem aram,
mas, sem semear-se e arar-se, isso tudo germina,
trigo, cevada e videiras, que produzem
vinho de grandes uvas que a chuva de Zeus lhes fomenta.
(*Od. IX*, 106-111)

Isso coloca em dúvida a autoridade desse narrador e alerta o receptor para fissuras talvez não muito aparentes na representação:

És tolo, estrangeiro, ou vieste de longe,
tu que me pedes aos deuses temer ou evitar.
Os ciclopes não se preocupam com Zeus porta-égide
nem com deuses ditosos, pois somos bem mais poderosos;
nem eu, para evitar a braveza de Zeus, pouparia
a ti ou teus companheiros se o ânimo não me pedisse.
(*Od. IX*, 273-278)

Os problemas do trecho que introduz a aventura junto aos ciclopes (v. 106-114) são conhecidos e diversas tentativas para solucioná-los já foram feitas,²³ mas é inegável haver uma tensão entre a apresentação inicial, que evoca uma idade do ouro na qual, tradicionalmente, deuses e homens vivem em comunhão – a ausência da necessidade de trabalho é suficiente para marcar essa situação –,²⁴ e o desprezo pelos deuses (olímpicos) contido na fala de Polifemo.

Outra pergunta que revela uma certa esperteza por parte de Polifemo é um apêndice à primeira vista anódino por meio do qual ele indaga o ponto em que a nau dos estranhos foi ancorada:

²³ Cf. Scodel, R. *Odysseus' ethnographic digressions*. In: Raber, R. J. (Org.). *Approaches to Homer, ancient and modern*. Swansea: Classical Press of Wales, 2005, p. 147-166.

²⁴ Cf. a história de Prometeu e Pandora e a imediatamente subsequente representação da espécie de ouro em *Trabalhos e dias* 42-126.

“Mas dize-me onde aportaste a nau engenhosa,
algures no extremo ou perto, para que eu saiba”.
Assim falou, testando-me, e eu, mui arguto, percebi;
respondendo, disse-lhe com palavras ardilosas:
“Minha nau despedaçou Poseidon treme-solo;
contra rochedo lançou-a nos limites de vossa terra,
rumo ao cabo levando-a; vento trouxe-a do mar.
Mas eu, com esses aí, escapei do abrupto fim”.

(*Od.* IX, 279-286)

O narrador percebe o truque do monstro, nos informa que se trata de argúcia (*peirázon*, v. 281)²⁵ e reage à altura. Esse trecho sugere, portanto, que, em certas passagens, pode estar implícita uma tendência de se subestimar a esperteza do ciclope por parte de Odisseu, o que eventualmente deixa de ser notado pelo leitor do poema, para quem é a estupidez de Polifemo a responsável por sua derrota. O modo como essa ocorre, porém, é estúpido para nós, que, ao lado de Odisseu, olhamos para o grandalhão derrotado com desprezo após a façanha ter sido realizada.

O que se verifica na representação ambígua de Polifemo repete-se, até certo ponto, na caracterização de Damázio. Via de regra, a crítica o apresenta como uma personagem focada exclusivamente na sua força e violência. José Miguel Wisnik fala da personagem como “um homem cuja linguagem é a da faca e a da bala”;²⁶ para Yudith Rosenbaum, “fora de seu código da jagunçagem, é um ser perdido e vulnerável”.²⁷ Vulnerável, talvez, mas perdido e limitado à força bruta é, no mínimo, uma caracterização parcial. A leitura dos pequenos gestos do adversário é acentuada pelo narrador no que diz respeito a si mesmo, por exemplo: “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações” (p. 11). O mesmo, porém, vale para o jagunço, pois sabe que se encontra em território estranho, mas quer algo que é intrínseco a esse mundo diferente, ou seja, algo que precisa obter sem fazer uso da sua arma mais óbvia, a violência.

O cavaleiro é, bem no início do texto, apresentado como solerte, um adjetivo que, em GSV, diz respeito à inteligência e à astúcia na sua

²⁵ Algumas passagens em que “testar” e termos cognatos estão ligados à astúcia silenciosa na *Odisseia*: XVIII, 333-338; XIV, 459-461; XV, 302-324; XXIII, 173-182.

²⁶ Cf. Wisnik, *op. cit.*, p. 181.

²⁷ Cf. Rosenbaum, *op. cit.*, p. 9.

forma mais elegante e certa, sempre com uma conotação positiva:²⁸ “O cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam” (p. 9). Isso é tanto mais significativo nessa passagem porque tal solércia refere-se ao modo como o jagunço comanda os três pobres-diabos que com ele estão, ou seja, se pensarmos na *Odisseia*, o paralelo é eficaz e divertido: como Odisseu, o jagunço não deixa os homens voltarem; como Polifemo, cria uma barreira física. A inteligência, claro, não deixa de estar ligada à brabeza de Damázio.²⁹ Entretanto, o doutor, naquele momento, é puro medo: “Com um pingo no i, êle me dissolvía. O mêdo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O mêdo O. O mêdo me miava” (p. 9).³⁰ Para o doutor, Damázio parece, no início do conto, ser puro pensamento: “Via-se que passara a descansar na sela – decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar” (p. 10). Repare-se no adjetivo “ingente”, que significa “descomunal, desmedido”: por um lado, inclusive pelo seu registro erudito, pode indicar um certo desprezo do narrador-personagem, que escreve após o acontecido, portanto, ainda que de forma discreta, é capaz de julgar seu adversário após este ter sido subjugado. Tendo em vista o paralelo com a *Odisseia*, “ingente” parece se referir a um cérebro pequeno em um corpo enorme.

Não se trata de uma interpretação obrigatória, porém. O adjetivo talvez nos indique que, embora armado e, portanto, numa posição de vantagem, o jagunço, nesse momento, está focado em outra tarefa, e para essa usa outras armas, e da melhor forma que puder. De fato, mais do que uma dificuldade momentânea, o médico percebe um certo

²⁸ Por exemplo, em Rosa, J. G., *Grande sertão: veredas*. 20ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 77: *Cara de Marcelino Pampa ficou enorme. Do que constei dos outros, concordantes, estabeleci que eu tinha acertado solerte – dei na barra!*; e na p. 215: *Aprecio uns assim feito o senhor – homem sagaz solerte*. Para o uso do adjetivo em PE, cf. conto especular de “Famigerado”, “Tarantão meu patrão”: *Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dêle, velozmente, o artimanhoso* (p. 158). Na arquitetura de *Primeiras histórias*, o último e o primeiro conto, o 23º e o 2º e assim por diante formam pares especulares até o conto central, “O espelho”. Essa “sequência” (o termo que da título ao último conto antes de “O espelho”) também é “grega”, a anelar (*Ringkomposition*), comum – mas não apenas – na literatura oral.

²⁹ Cf. Rosa, *op. cit.*, 1967, p. 9: *Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquêle homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofé.*

³⁰ Para Wisnik, *op. cit.*, p. 181, um “0” (zero); no imaginário metafísico roseano, a evocação é antes ao oco que ao nada ou à ausência da letra.

comportamento astuto como marca desse jagunço: “Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano. Sei dêsse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és” (p. 10).³¹ Esse é o tipo de heroísmo que Odisseu incorpora, tanto na *Ilíada* quanto, sobretudo, na *Odisseia*.³² O erro de Polifemo é ignorar que aquele fracote poderia ter uma habilidade heroica capaz de derrotá-lo. Quanto ao leitor de “Famigerado” que percebe esse paralelo, é mais fácil, nesse momento da narrativa, simpatizar com o jagunço e admirá-lo. Não se trata, por certo, de um Damastor. Até o próprio narrador consegue sair de seu medo, pois logo na sequência da frase há pouco citada, nos conta: “Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar” (p. 10). O jagunço não se tornou mais fraco; ele se tornou menos diferente do médico.

Damázio também domina a gestualidade.³³ Logo após anunciar que veio pedir uma opinião do médico, produz a impressão de canibal citada acima. Só que ele franze a celha para imediatamente desfranzi-la: “Quase que sorriu” (p. 10); na sequência, desce do cavalo.³⁴ O narrador fica sem saber se o que o jagunço faz é por bons modos ou esperteza, sendo que esta última, uma interpretação que concede máxima inteligência ao adversário – algo que é raro a crítica fazer com Damázio ou Polifemo –, parece mais condizente com a sequência da narrativa, na qual o narrador acentua a dificuldade de perceber o que o jagunço quer: “O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São Æo, travados assuntos, insequentes, como dificultação. A conversa

³¹ “Farroma”, um adjetivo regional, de acordo com o Houaiss, parece estar em contraponto com o erudito “ingente”.

³² Compare-se com Odisseu entre os jovens feácios durante o festejo por meio de provas atléticas no canto VIII. Que Odisseu, nesse momento da narrativa, está longe de um herói como aqueles da *Ilíada* que, com frequência, após derrotarem um adversário, produzem um, amiúde bastante elaborado, discurso de triunfo, isso fica claro no fim do canto VIII, quando, após Demódoco cantar o canto solicitado pelo próprio Odisseu – seu triunfo em Troia como líder da tocaia do cavalo de pau –, o herói sucumbe às lágrimas e é comparado a uma cativa de guerra pelo narrador.

³³ Para um domínio do corpo como contraponto à performance de um discurso, cf. a comparação entre as performances discursivas de Odisseu e Menelau no canto III da *Ilíada*.

³⁴ A passagem foi citada na íntegra *supra*.

era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim no fechar-se com o jôgo, sonso, no me iludir, ele enigmava” (p. 11). Não poderia ser dito de forma mais contundente que o longo monólogo de Damázio (“Redigiu seu monólogo”, p. 11), que não ouvimos, é construído com cuidado.³⁵

Assim, se, quanto à pragmática, Damázio domina muito bem os códigos de comunicação, tão bem que o letrado doutor precisa de toda a concentração para não se deixar iludir pelo jagunço, então o que distingue as duas personagens? A resposta é simples, explicitada no próprio texto: o conhecimento daquilo que o dicionário informa, na definição de Damázio, “o livro que aprende as palavras” (p. 11).

Do ponto de vista do médico, ele pode, ao modo de Odisseu, enganar o jagunço duplamente sem deixar o outro perceber que está sendo enganado: ao informar o sentido de “famigerado” utiliza o sentido primeiro tal como informado por dicionário e ao jurar que esse é o sentido o faz através de uma formulação que manipula o sentido segundo, aquele usado pelo moço do governo para provocar ou denegrir o jagunço. Do ponto de vista do jagunço, nada mudará, pelo menos em curto prazo, na Serra do São Âo. Do nosso ponto de vista, que sabemos o que aconteceu e acompanhamos o diálogo por meio do olhar do médico, resta decidir o que é mais admirável: se, nas palavras laudatórias do jagunço dirigidas ao médico, “as grandezas machas de uma pessoa instruída” (p. 13) ou a grandeza, provocadora de admiração e terror, do jagunço.

O conhecimento linguístico de Damázio em sentido amplo não pode ser menosprezado. Do ponto de vista pragmático, ele está certo na sua desconfiança: o contexto extralinguístico que “o môço do Govêrno” e ele compartilham indica-lhe que o termo tenha sido usado como “nome de ofensa” (p. 12). Entretanto, como uma espécie de bom leitor de JGR, ele desconfia de seus hábitos linguísticos e vai atrás do verdadeiro sentido do termo, ou seja, de uma certeza. Mais que isso: ele explora a palavra que ouviu, atrás dos significantes que a parecem constituir: “masmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...” (p. 11).

³⁵ Para figurar esse tipo de astúcia, compare-se esta atitutde com aquela do narrador de “O espelho” (PA, 74): *Operava com tôda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esquelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surprêsas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acêsa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência.* Paciência é uma excelência central de Odisseu, mas como reverso do sofrimento; cf. Pucci, *P. Odysseus polutropos. Intertextual readings in the “Odyssey” and the “Iliad”*. Ithaca: Cornell University Press, 1995, p. 56-75.

Com isso, faz uso de um recurso poético-linguístico muito explorado por JGR. Neste conto, é o caso, por exemplo, do termo “insequente”: “O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São Âo, travados assuntos, insequentes, como dificuldade” (p. 11). O neologismo, ao mesmo tempo, se refere a temas apresentados fora de sequência e a temas inconsequentes, palavra essa que soa em conjunto com o adjetivo criado, como no caso das multiformas orais de “famigerado”. O jagunço, porém, ao contrário do romancista e de seus leitores mais cultos ou ávidos por um dicionário, é obrigado a se subordinar à informação linguística, quicá pragmaticamente equivocada, fornecida por terceiros. O mesmo vale para aqueles leitores de Rosa que, se não conhecerem o sentido original do termo e não forem ao dicionário, talvez suponham que o médico tenha apenas mentido. Mesmo para esses, porém, o conto fornece uma série de pistas que indicam que não se trata só disso.

Todavia, como a crítica sempre de novo destacou, o conto não termina com a exibição de virtuosismo linguístico por parte do narrador, mas com a explicitação de uma sua carência, a fazer par com a carência linguística do jagunço. Diz ele, quando o jagunço lhe pede que garanta que aquilo que está dizendo é a verdade: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...” Ora, agora sim, todo leitor do conto entenderá que se trata do sentido do termo com o qual está acostumado. Nessa revelação do narrador, que ele faz questão de enunciar para nós ter sido dita com sinceridade (“Do que o diabo, então eu sincero disse”, p. 12), surpreende o menosprezamento pelas armas linguísticas que usou. Estamos diante do oposto da bazófia de Odisseu no final da sua história; além disso, não há, pelo menos até esse instante do conto, nenhum sinal inequívoco de desprezo do médico pelo jagunço.

Em “Famigerado”, o médico mente dizendo que o jagunço foi chamado de “célebre”; ao mesmo tempo, deixa claro que não é um macho de ação ao modo do outro, o que gostaria, porém, de ser. Na *Odisseia*, ao contrário, Odisseu não se segura e precisa gritar para o Ciclope que é um herói, de novo contra o conselho mais sábio dos companheiros:

Mas após percorrer, no mar, distância duas vezes maior,
então quis chamar o Ciclope; em volta, companheiros,
com fala amável tentavam conter-me de todos os lados:
“Implacável! Por que queres provocar o varão selvagem?
Agora mesmo projetou projétil ao mar e levou a nau

de novo à costa, e já pensávamos lá perecer.
Se ele ouvir o som ou a fala de alguém,
despedaçará nossas cabeças e as tábuas da nau
ao projetar rochedo pontudo: tão longe arremessa”.
Assim falaram, mas sem convencer meu ânimo enérgico,
e, respondendo, disse-lhe com ânimo rancoroso:
“Ciclope, se a ti algum homem mortal
interpelar sobre o ultrajante cegamento do olho,
afirma que Odisseu arrasa-urbe te cegou,
o filho de Laerte, que tem sua casa em Ítaca”.

(*Od.* IX, 491-505)

Polifemo, porém, insiste em que a imagem sustentada pela alcunha “Ninguém” corresponde à realidade; o que o enganou foi (a interpretação que fez de) uma profecia antiga:

Incrível, de fato alcançou-me velho dito divino.
Havia aqui um adivinho, varão belo e grande,
Telemo, filho de Eurimo, que, superior na adivinhação,
envelheceu adivinhando para os Ciclopes;
afirmou-me que tudo isso se completaria no futuro,
que, nas mãos de Odisseu, eu perderia a visão.
Mas sempre um herói grande e belo esperei
que aqui chegasse, investido de grande bravura;
agora a mim um pequeno, um nada, um fracote
o olho cegou, após me subjugar com vinho.

(*Od.* IX, 507-516)

O último enganado, porém, é Odisseu, que, ao se crer a salvo, anuncia seu nome, com o que, sem o saber, não dá sustentação para sua identidade pregressa, a iliádica, a base de sua fama até aquele momento, mas dá início a sua história futura, pois, com a prece de Polifemo ao pai, começará a errância que tornará o herói, do ponto de vista do poema, ainda mais famoso. De fato, ao se referir ao seu nome como *klutós* (“famoso, glorioso”, v. 364), ele se refere, ao mesmo tempo, ao nome que anunciara de forma tonitruante aos feácios, “Odisseu” (v. 9-10), mas também a “Ninguém” (v. 364-367). Sua fama, na economia da *Odisseia*, é dupla e indissociável de dois nomes: Odisseu e Ninguém, o cegamento do ciclope e o cavalo de Troia. Odisseu é conhecido entre todos os homens por todos os truques; do ponto de vista da sua performance diante dos feácios, sua fama tem base no passado, presente e futuro.

Fama: não tenho certeza acerca do valor das últimas expressões do conto: “Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto” (p. 13). No meio da frase, a focalização passa do jagunço para o médico, ou então de um narrador que às vezes parece onisciente (como sabe o que pensa o jagunço?) para um narrador que é personagem central da ação. Qual é a tese? De quem é a risada? Com as últimas palavras, o narrador anuncia a fama do conto (do livro?) no futuro?³⁶ Certo é que os eventos de “Famigerado” e de “Tarantão, meu patrão”, as estórias que se espelham,³⁷ quebram a polaridade entre o insignificante (“Não houve demo. Não houve morte”, p. 166) e o grandioso (“aquilo tinha para grandêzas”, p. 164) produzindo algo que merece ser lembrado. Essa não é a chave do episódio de Polifemo, no qual, para a astúcia se manifestar, gerando a história, precisasse do cegamento do ciclope.³⁸ É curioso que o cego anteriormente mencionado no poema tenha sido o bardo Demódoco e o próximo seja o adivinho Tirésias.

Referências

- HOMERI *Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Olms, 1991.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 61-97.
- MARTINS COSTA, A. L. Rosa leitor de Homero. *Revista da USP*. São Paulo, n. 36, p. 46-73, 1997/1998.
- O’SULLIVAN, J. N. Observations on the “Kyklôpeia”. *Symbolae Osloenses*. Oslo, vol. LXII, p. 5-24, 1987.
- PACHECO, A. P. Astúcia de classe: “Famigerado”, de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor. *Terceira margem*. Rio de Janeiro, vol. XXI, p. 131-139, 2009.

³⁶ Para uma análise da formulação “tese para alto rir”, cf. Pacheco, *op. cit.*, p. 136-37.

³⁷ Outro exemplo para sustentar esse espelhamento: compare, com as multiformas de “famigerado” mencionadas *supra*, as de “tarantão”: “**tapatrão, tapatrão... tarantão... tarantão... (...)** ‘**João é João, meu Patrão...**’ Aí: e-**patrapão, tampantrão, tarantão...**” (p. 165).

³⁸ *Odisseia* IX, 410: “Se então ninguém (*mê tís*) a ti, que estás sozinho, violenta”; por homofonia, o ouvinte do poema também ouviu “se então a astúcia (*mêtis*) a ti, que estás sozinho, violenta”. Odisseu, a astúcia corporificada, também necessita da violência, como demonstrado pelo modo como se vingava dos pretendentes de Penélope no canto XXII.

PUCCI, P. *Odysseus polutropos. Intertextual readings in the "Odyssey" and the "Iliad"*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

_____. *The song of the Sirens. Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Grande sertão: veredas*. 20ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSENBAUM, Y. A palavra como enigma. *Aletria*. Belo Horizonte, vol. VI, n. 13, p. 84-93, p. 2006.

ROSENFELD, K. *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SCODEL, R. Odysseus' ethnographic digressions. In: RABEL, Robert J. (Org.) *Approaches to Homer, ancient and modern*. Swansea: Classical Press of Wales, 2005, p. 147-166.

WERNER, C. Reputação e presságio na assembleia homérica: "poluphemos" em "Odisséia" 2, 150. *PhaoS*. Campinas, vol. IX, p. 29-52, 2009.

WISNIK, J. M. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, vol. V, n. 10, p. 177-189, 2002.

ENTRE CÃES E CADELAS: A HELENA DA *ILÍADA*

Clara Lacerda Crepaldi*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: In this paper we examine Helen's character in the *Iliad* by focusing on her self-characterization as a dog (κύων) and dog-face (κυνῶπις). Firstly, we look at the general ethos of dogs in Homer and then we consider the meanings of dog metaphors applied to other characters throughout the *Iliad* and the *Odyssey*. By doing this, we conclude that Helen's uses of dog-insults are paradoxically related to her sense of αἰδώς.

KEYWORDS: Helen; *Iliad*; Homer; dogs; *aidós*.

So b variadas formas, o mito diz que a expedição grega a Troia tinha por objetivo recuperar Helena, a espartana, que havia sido roubada de seu marido e de seu palácio pelo troiano Páris. *Roubada*, como coisa que se rouba, porque antes de tudo Helena é artigo de alto valor simbólico, objeto de disputa, prenda de guerra (γέρας) e dádiva (δῶρον) da deusa Afrodite oferecida ao troiano Páris. Por Estesícoro e Eurípides, sabemos que, na Grécia arcaica e clássica, já havia uma vertente do mito que radicalizara esse valor simbólico da Helena de Troia a ponto de transformá-la em mero espectro, um *éidolon* enganador.

Em Homero, porém, a história não fica por aí. Como quase tudo na *Ilíada* e na *Odisseia*, a Helena é um personagem complexo, que, além de possuir esse valor simbólico, também aparece como um sujeito com vida interior própria e com poderes incomuns não só a outras mulheres em condição semelhantes, mas também a todos os outros personagens humanos das epopeias homéricas. Sobretudo na situação de guerra da *Ilíada*, Helena demonstra profunda consciência de si e de suas

* claracrepaldi@usp.br

responsabilidades e é até mesmo capaz de vislumbrar o alcance de sua história nas futuras canções dos aedos.¹ Se a Helena de Homero não é só aparência, um mero *éidolon* formado do éter,² também é certo que seu *kléos* extrapola a sua própria pessoa num prenúncio do que será a Helena fantasmagórica de Estesícoro ou Eurípides.

As atitudes em relação a Helena variam a cada passo. Bem tratada pelos troianos e compreendida até mesmo por Penélope,³ Helena tem em si mesma sua maior acusadora. Particularmente marcante é o uso de *κύων*, “cão”, e *κυνῶπις*, “cara de cadela”, insultos comuns em outras partes da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas somente autodirecionados por Helena.⁴ Para entender melhor o significado desse tipo de insulto e, em especial, sua aplicação a Helena, examino a seguir a apresentação geral da figura do cão ao longo da *Ilíada* e da *Odisseia* e também o uso metafórico de *κύων* e seus derivados para caracterizar outros personagens (em sentido negativo ou não). Voltarei, por fim, a Helena, seguindo o rastro de suas aparições na *Ilíada*, para entender os efeitos de *κύων* e *κυνῶπις* autodirecionados.

1. Cães propriamente ditos

Já no próêmio da *Ilíada*, somos apresentados a uma função homérica do cão das mais detestáveis: a de carniceiro (*Il.* 1.1-5).⁵ Para um guerreiro que eventualmente morresse no campo de batalha, havia sempre a ameaça de se tornar repasto para os cães (e.g. *Il.* 2.393, 15.351 e 22. 339). E com o cadáver insepulto, ultrajado, uma *psyché* de um herói nem mesmo conseguiria acesso ao Hades, tivesse sido ele bravo ou

¹ *Il.* 6.357-8: *Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futur/ sejamos tema de canto para homens ainda por nascer* (tradução de Frederico Lourenço).

² E. *Hel.* 584.

³ Na cena de reconhecimento de Penélope e Ulisses, a esposa do herói justifica seu excesso de zelo dizendo que nem mesmo Helena teria dormido com um estrangeiro se soubesse que os gregos empregariam a força para resgatá-la, porque fora um deus que a fizera praticar a ação vergonhosa (*ἔργον αἰκίης*) e ela não tinha a *áte* funesta no coração (*Od.* 23.218-224).

⁴ Observação feita por Margaret Graver (Dog-Helen and homeric insult. *Classical Antiquity*. Berkeley, vol. XIV, n. 1, p. 41-61, 1995 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25000142>>. Acesso em 24 mar. 2011).

⁵ Cães carneiros também são comuns na *Odisseia*, e.g. *Od.* 3.259; 14.134; 18.87; 21.363; 22.476.

covarde, nobre ou vil. Essa selvageria é o primeiro e um dos mais evidentes traços do *ethos* canino em Homero e pode ser relacionada a uma ἀναΐδεια,⁶ frequentemente atribuída aos cães e usada como explicação para epítetos derivados.⁷

O campo de guerra onde se passa a maior parte da *Ilíada* não é exatamente o cenário mais propício para cães, e portanto, a maior parte dos cachorros dessa epopeia aparece em símiles ou metáforas. No caso dos símiles, o comum é que cenas de combate humano sejam comparadas a atividades de caça com cães (e.g. *Il.* 3.23-26 e 11.414-418), pelo que ficamos sabendo que esse cão arcaico é sobretudo um caçador.

Outra função de utilidade do cão é a guarda, que aparece em símile (*Il.* 10.183-186) ou na figura concreta dos cães de guarda de Alcínoo (*Od.* 7.91-94), Príamo (*Il.* 22.66-71) e Eumeu (*Od.* 14.21-22). A esses se juntariam, talvez, Cérbero, o cão odioso de Hades (*Il.* 8.368), e também os leões e lobos enfeitados de Circe, que abanam a cauda como cães interesseiros (*Od.* 10.212-218). No caso dos cães de Príamo, é importante notar que esses mesmos cachorros que o rei troiano diz ter criado à sua mesa são aqueles que vão profanar o seu cadáver quando Troia tiver caído. A passagem indica que, mesmo domesticado, esse cão homérico permanece a um passo da selvageria carniceira, ainda longe de ser um dócil animal de estimação.⁸

Na *Odisseia*, em particular, essa utilidade do cão é destacada e até posta em contraste com uma criação de cães apenas para o luxo de seus senhores (ἀγλαΐης δ' ἔνεκεν κομέουσιν ἀνακτες *Od.* 17.310).⁹ Neste binômio cão de guarda x cão de exposição, o velho cão de Ulisses, outrora um exímio caçador (*Od.* 17.316-317), e também os cães de guarda de

⁶ Cf. Corrêa, P. C. *Um bestário arcaico. Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: UNICAMP, 2010, p. 401.

⁷ Já no lexicon de Hesíquio, a glosa ἡ ἀναΐδιστάτη é utilizada para explicar o epíteto κυνώ de Hécate.

⁸ Cf. Kitchell, K. F. Man's best friend? The changing role of the dog in Greek society. In: Frizell, B. S. *Pecus. Man and animal in Antiquity. Proceedings of the Conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12*. Rome: The Swedish Institute, 2002, p. 177-178 – disponível em <<http://www.isvroma.it/public/pecus/kitchell.pdf>>. Acesso em 3 fev. 2009.

⁹ Sobre a relevância desse contraste no contexto da cena de Argos, veja-se Scodel (Odysseus' dog and the productive household. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXXXIII, n. 4, p. 401-408, 2005 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4477672>>. Acesso em 26 abr. 2011).

Eumeu serviriam para sublinhar a diferença entre a produtividade da casa e do reino de Ulisses’ e a vã ostentação dos pretendentes.¹⁰ Mas justamente porque essa diferenciação entre esses dois tipos de cão está inserida no discurso de Ulisses e na economia própria da *Odisseia*, marcada por essa diferença de caráter entre o legítimo soberano de Ítaca e aqueles que querem tomar o seu lugar, talvez ela não mereça muita consideração.

Ainda sobre os cães de guarda de Eumeu, vale a pena notar que esses cães não simplesmente atacam quem quer que se aproxime, como no caso da chegada de Odisseu (*Od.* 14.21), mas também saúdam amigavelmente os conhecidos, como no caso da aparição de Telêmaco (*Od.* 16.4-10), e, mais surpreendentemente, têm a intrigante capacidade de perceber uma presença divina, que somente Odisseu entre os homens é capaz de enxergar (*Od.* 16.162-163).

Perto do final da *Ilíada*, no funeral de Pátroclo (*Il.* 23.164-183), Aquiles degola dois dos nove cães criados por Pátroclo à sua mesa,¹¹ para acrescentá-los à pira de seu dono – pira que, aliás, já contava com ovelhas, bois, mel, azeite, quatro cavalos e doze prisioneiros troianos. A própria presença desses tantos cães no acampamento de guerra soa um tanto anômala, mas me parece que a tentativa de racionalizar demais essa presença seja superinterpretar um detalhe de uma narrativa, que, de resto, não é realista. Richardson¹² nota que esse sacrifício de cães, cavalos e homens é único em Homero e parece sinalizar a magnitude do sofrimento de Aquiles pela perda de Pátroclo. Mas se o sacrifício dos troianos tem a finalidade óbvia – explícita no discurso de Aquiles – de vingar o assassinato de Pátroclo, não fica tão clara assim qual seria a funcionalidade do sacrifício dos cães e dos cavalos. A ideia, manifesta em Luciano (*De luctu*, 14), de que esses animais poderiam ser aproveitados pelo morto no Hades também não resolve a questão de qual seria exatamente essa utilidade: companhia, guarda, caça? Em todo caso, não há motivo nenhum para acreditar que esses cães seriam

¹⁰ Cf. Scodel, *op. cit.*

¹¹ Τραπεξεύς, o adjetivo usado aqui, também aparece na descrição dos cães de Príamo e na caracterização que Odisseu faz do “cão de banquetes” (expressão de Carlos Alberto Nunes), criado apenas para luxo de seus senhores. No contexto dos cães de Pátroclo e Príamo, a expressão parece indicar apreço especial a esses animais criados quase como convivas de seus donos, mas é bom lembrar que τραπεξεύς também pode ser usado para caracterizar um parasita ou conviva indesejado (“παράσιτος ἄκλητος” na glosa de Hesíquio).

¹² Cf. Richardson, N. *The “Iliad”: a commentary. Vol. VI (books 21-24)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 188-189.

“carinhosamente assassinados” por Aquiles para ocupar “o lugar de mais alta honra” na pira de Pátroclo, como quer Scott.¹³

De quase todos esses cães mencionados até aqui não é possível perceber nenhuma manifestação clara de afeto aos humanos, nem por parte dos próprios cães, nem por parte de seus donos. A exceção é Argos.

Nas incontáveis glosas à cena de reconhecimento de Ulisses e seu cão, os comentadores já identificaram diversos estratos de interpretação: antes de qualquer coisa, o *pathos* da condição de Argos e sua morte; sua lealdade; a posição desse episódio na série de reconhecimentos do final da *Odisseia*; a identificação do estado do cão com o estado da casa e com o estado do dono; o prenúncio de acontecimentos ainda por vir.¹⁴ Para os fins dessa investigação, o que cumpre observar é exatamente essa relação de afeto, amizade e lealdade entre Ulisses e seu cão. Velho e maltratado, Argos reconhece Ulisses sem ajuda de nenhum sinal – ele é o único de Ítaca a fazê-lo – e usa suas últimas forças para saudar o seu dono antes de morrer. Odisseu, de sua parte, pode apenas esconder uma lágrima furtiva para não revelar sua verdadeira identidade ao porqueiro Eumeu.

2. O homem-cão (e a mulher-cadela)

A cena de Argos inicia uma importante identificação de Ulisses com o cão, que como o dono reunia dotes de rapidez (ταχυτήτα), força (ἀλκήν), inteligência (ἴχνεσι γὰρ περιήδη) e resistência a condições adversas. Essa identificação vai ser desenvolvida mais tarde na descrição

¹³ Cf. Scott, J. A. Dogs in Homer. *The classical weekly*. Philadelphia, vol. XLI, n. 15, p. 228, 1948 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4342451>>. Acesso em 13 jun. 2011. O comentador narra o trecho da seguinte forma: *Here it is told how under the guidance of Achilles a pile of wood one hundred feet square was erected, sheep in great numbers were slain, cattle were added, then four fine horses were put on the pyre, and finally uppermost and in the place of greatest distinction two dogs, table companions of Achilles, tenderly slain by the hero himself, were offered in honor of Patroclus* (grifos meus).

¹⁴ Cf. Beck, W. Dogs, dwellings, and masters. Ensemble and symbol in the “Odyssey”. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXIX, p. 158-167, 1991 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4476813>>. Acesso em 13 jun. 2011; Jong, I. J. F. *Narratological commentary on the “Odyssey”*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 421; Reece, S. *The stranger’s welcome. Oral theory and the aesthetics of the Homeric hospitality scene*. Ann Arbor: University of Michigan, 1993, p. 170; Rose, G. P. Odysseus’ barking heart. *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CIX, p. 215-230, 1979 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/284059>>. Acesso em 17 jun. 2011.

do broche que Ulisses usava quando partiu de Ítaca (*Od.* 19.226-231) e no símile da cadela que late aos estranhos para defender os seus filhotes (*Od.* 20.13-16). No primeiro desses trechos, lê-se o seguinte:

Manto purpúreo, de lã, envergava o divino Odisseu,
muito amplo e cômodo, preso por áureo colchete vistoso,
de duplo encaixe, com jóia admirável na parte da frente:
um cão sustinha nas patas da frente uma corça listrada,
que estrebuchava. Ante o grupo nós todos sentíamos pasmo:
como, sendo ouro, podia o mastim prear a corça e esganá-la?
E como a corça tentava fugir, a espernear tanto e tanto?¹⁵
(*Od.* 19.225-231)

Rose analisa a figura desse broche,¹⁶ comparando-o a três símiles que contêm cenas semelhantes na *Ilíada*,¹⁷ e conclui que a impotência da corça perante a força do cão antecipa a impotência dos pretendentes diante da fúria da vingança de Ulisses. Também apoia essa interpretação um outro símile que aparece mais cedo na *Odisseia*, quando em Esparta (*Od.* 4.335-340) Menelau diz o seguinte sobre os pretendentes:

Pois é possível que tais indivíduos, sem força nenhuma,
queiram deitar-se no leito de um homem como esse, tão forte!
Bem como quando, no espesso do bosque, onde um leão formidando
leito fizera, uma corça aí deixara seus tenros filhinhos,
para sair a pastar pelos cerros e vales ervosos;
mas o leão para o pouso retorna, passados momentos,
e logo, ali, a ambos eles com morte horrorosa extermina:
do mesmo modo Odisseu a eles todos dará morte horrível.
(*Od.* 4.333-340)

O trecho reapresenta a fragilidade e impotência dos pretendentes-corças, diante, dessa vez, de um Ulisses-leão. Esse símile ainda é repetido mais uma vez por Telêmaco, já em Ítaca (*Od.* 17.126-131).

¹⁵ Todas as citações da *Odisseia* provém de Homero. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

¹⁶ Cf. Rose, *op. cit.*, p. 244ss.

¹⁷ 10.360-362: Odisseu e Diomedes perseguem Dólón, como cães atrás de uma corça ou lebre; 15.579-581: Antíloco se lança sobre o cadáver de Melanipo como um cão sobre um gamo ferido; 22.189-192: Aquiles persegue Heitor ao redor das muralhas de Troia como um cão no rastro de um gamo.

O Ulisses-cão reaparece mais tarde em um símile do canto XX (v. 13-16). Sem conseguir dormir, porque planeja males para os pretendentes, Ulisses ouve o riso das criadas traidoras que costumam se unir aos seus inimigos e, enfurecido, pensa em matá-las naquele instante. Nesse momento, o seu coração late no peito,

como faz a cachorra que à roda dos filhos
salta furiosa, ladrando, ao sentir gente estranha que chega:
o coração, deste modo, bramia, ante aquela vileza.

(*Od.* 20.13-16)

Dessa vez, a característica canina que Ulisses assume é a guarda aguerrida de sua casa e dos seus. Para arrematar, a continuação do trecho relembra um episódio ainda mais cachorro (κύντερον): aquele em que o Ciclope devorou os companheiros de Ulisses, episódio que ecoa no símile da cadela, porque no canto IX (v. 289), Polifemo arrebatou dois dos companheiros aqueus como se fossem cachorrinhos (ὥς τε σκύλακας).

Nessa sequência que inclui o encontro com Argos, a descrição do broche e o símile da cadela, o personagem central da *Odisseia* assimila características caninas com valor positivo. Mas não é por isso que chamar alguém de cão deixa de ser insulto na *Odisseia*. No canto XVII, apenas um pouco antes do encontro com Argos, Eumeu e Ulisses passam pelo pastor Melântio, que, sem reconhecer o amo, o injuria, agride e chama de cão conhecedor de ruínas (κύων ὀλοφώϊα εἰδώς, v. 248). Nos cantos seguintes, a cadela será a irmã de Melântio, a serva Melanto, que por também abusar do mendigo Odisseu é chamada de cadela pelo próprio herói (*Od.* 18.338) e de cadela audaciosa e temerária (θαρσαλέη, κύων ἀδέες) por Penélope (*Od.* 19.91). No canto XIX, as servas de um modo geral são chamadas de cadelas mais duas vezes, uma por Penélope (v. 154) e outra por Euricleia (v. 372).

Assim como seus pares femininos, os pretendentes também são chamados de cães por Odisseu, no momento de sua vingança (*Od.* 22.35). Nessa apresentação das servas e dos pretendentes como cães, as características caninas prevaletentes são a audácia, temeridade, falta de tento ou de respeito (κύνας οὐκ ἀλεγούσας, 19.154), ausência de medo dos deuses (οὔτε θεοὺς δέϊσαντες, 22.39) e falta de consideração à nêmesis dos homens (22.40). Esse retrato geral condiz com a definição frequente do epíteto κύων como ἀναιδής, se entendemos αἰδώς como um senso de respeito às normas da comunidade, acompanhado de um temor às opiniões alheias. Às vezes, o próprio contexto de uso dos epítetos caninos apoia essa interpretação. No canto primeiro da *Ilíada*, o epíteto

κυνώπης serve para Aquiles injuriar Agamêmnon logo após o uso do vocativo μέγ' ἄναιδές (v. 158-159), assim como na embaixada do canto IX, Aquiles diz que o chefe dos aqueus é canino (κύνεός περ' ἑών), logo após falar que ele está sempre coberto de ἀνάιδεια (Il. 9.372-373).

No campo de guerra, κύων é usado para insultar adversários de um lado e de outro. Assim como Menelau chama os troianos de cadelas horróricas (κακὰ κύνες, Il. 13.623), Heitor se refere aos aqueus como cães (8.527) e Teucro se queixa da dificuldade de acertar o cão raivoso (κύνα λυσσητήρα) Heitor (8.299).

Heitor, aliás, tem momentos caninos bem marcados ao longo da epopeia. Mais tarde, no canto VIII, um símile diz:

Tal como o galgo que, na perseguição com patas velozes,
ao javali ou ao leão toca por trás no flanco ou nas nádegas,
e está atento ao momento em que a presa se desvia –
assim Heitor pressionava os Aqueus de longos cabelos,
matando quem ficava pra trás. Eles fugiam, desbaratados.¹⁸
(Il. 8.338-342)

Nesse momento, a excelência guerreira de Heitor é ilustrada pela imagem do cão caçador. Compare-se isso ao passo em que Diomedes chama Heitor de cão, depois de este escapar da morte às suas mãos (11.362)¹⁹ e também ao uso anômalo de κύντατον no episódio da Doloneia, quando Diomedes pensa que coisa mais cachorra ele deve fazer entre as façanhas possíveis no acampamento dos trácios (10.503-506). Se na fala de Diomedes a Heitor não é possível afirmar que o epíteto κύων contenha alguma alusão à *areté* guerreira do troiano, o sentido de κύντατον na Doloneia apoia uma possível indicação das proezas de Heitor na fala de Teucro mencionada anteriormente (8.299). Essa ocorrência de κύντατον, aliás, é normalmente considerada como a única metáfora canina de Homero com sentido positivo,²⁰ quando de resto, o sentido metafórico de κύων é sempre pejorativo, apesar dos símiles com cães, às vezes, não o serem.

De todo modo, o momento canino mais marcante de Heitor é quando, um pouco antes de morrer, ele suplica a Aquiles que não lhe

¹⁸ Para as citações da *Ilíada*, utilizo a tradução de Frederico Lourenço (Homero. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010).

¹⁹ Todo o bloco de versos 362-7 será repetido por Aquiles no canto XX, v. 449-454.

²⁰ Graver (*op. cit.*, p. 47) discorda dessa leitura e argumenta que κύντατον nesse passo é um julgamento anômalo do poeta-narrador a uma má ação de Diomedes.

deixe ser devorado pelos cães, mas restitua o seu cadáver à sua casa, mediante o devido resgate (*Il.* 22.338-343). Aquiles, irado, não apenas nega o pedido, mas também o chama de cão e diz até que gostaria de ter força e ânimo para lhe cortar a carne e comê-la crua (*Il.* 22. 345-354). A fala é irônica: Aquiles chama Heitor de cão, mas é ele mesmo o carniceiro, ἀναιδής, que nega o respeito devido ao cadáver do guerreiro.

Os epítetos caninos também servem para injuriar as deusas Afrodite (*Od.* 8.319), Ártemis (*Il.* 21.481) e Hera (*Il.* 8.423 e 18.396). Desses, o caso mais interessante é o de Afrodite, que é chamada de κυνώπις quando seu marido Hefesto a flagra na cama com Ares (*Od.* 8.306-320). Os comentadores geralmente mencionam a lubricidade do cão para explicar o uso de epítetos derivados de κύων aplicados a mulheres (deusas ou mortais). Mas me parece que no contexto homérico esse episódio é o único em que a qualidade de cão de uma mulher pode ser diretamente relacionada à sua licenciosidade, e mesmo aqui esse não é o aspecto principal.²¹ Até mesmo no caso emblemático de Clitemnestra, mulher que trai o marido, como a leal Penélope nunca trairá Odisseu, a ‘cadelice’ da personagem não é associada à luxúria. A fala de Agamêmnon no Hades, ao contrário, sublinha muito mais a traição em termos do assassinato do marido – essa sim obra vergonhosa da esposa mais cadela (*Od.* 11.405-434).

3. Enfim, Helena

A esse depoimento de Agamêmnon no Hades, Ulisses vai responder que certamente Zeus infligiu duras penas à descendência de Atreu por meio dos conselhos de suas mulheres, já que além de Clitemnestra traidora, houve também Helena pela qual muitos dos aqueus morreram (*Od.* 11.436-439). É assim também, como motivo da destruição de muitos gregos, que Helena é mencionada pela primeira vez na *Ilíada*, na fala de Hera (*Il.* 161-162).

Antes de a própria Helena entrar em cena na *Ilíada*, seu nome é evocado três vezes. Primeiro na fala de Hera referida acima, depois no discurso de Nestor, que defende a permanência dos Aqueus na guerra troiana:

²¹ Lefkowitz, por exemplo, argumenta que a misoginia grega está mais relacionada a uma suscetibilidade a paixões destrutivas do que ao próprio desejo sexual (*Women in Greek myth*. Bristol: Classical Press, 1986, p. 112-126). Aqui a acusação de Hefesto de que Afrodite não tem autocontrole (“οὐκ ἐχέθυμος” no v. 320) se adequa perfeitamente a essa interpretação.

(...)

Por conseguinte, que ninguém se apresse a regressar a casa,
Antes que ao lado da mulher de algum Troiano tenha dormido,
Vingando assim os estrebuchamentos e lamentações de Helena.
(*Il.* 2.354-356)

A frase “τίσασθαι δ’ Ἐλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε” é repetida com alteração mínima no catálogo das naus, quando de Menelau é dito que ele se movimentava entre os companheiros incitando-os à guerra, porque desejava no coração “vingar os estrebuchamentos e lamentações de Helena” (*Il.* 2.588-590). O significado da frase é ambíguo, porque gramaticalmente a expressão tanto pode se referir aos estrebuchamentos e lamentações de Helena, quanto aos estrebuchamentos e lamentações dos gregos *causados* por Helena. Aristarco defendia a segunda leitura, rejeitando a visão separatista de que Helena seria retratada de maneiras distintas nas duas epopeias homéricas, sendo raptada à força na *Ilíada* e fugindo voluntariamente na *Odisseia*. De resto, os comentadores oscilam entre as duas interpretações conforme sejam suas ideias sobre o caráter de Helena na *Ilíada*.²²

De todo o modo, a controvérsia de Helena ter ido a Troia à força ou por vontade própria nunca é colocada como questão central em Homero. Em lugar disso, independentemente de ela ter fugido com Páris ou ter sido raptada por ele, é o αἰδώς de Helena que é o foco principal da apresentação da personagem em Homero. E daí decorre o uso dos epítetos κύων e κυνώπις em sua autocaracterização. Vejamos.

Quando Íris se aproxima de Helena para chamá-la, encontra-a tecendo uma grande e luxuosa tapeçaria, na qual ela bordava as contendas que troianos e aqueus sofriam por sua causa (*Il.* 3.125-129). Por comum que seja a atividade tecelã para mulheres em Homero,²³ a autorreferencialidade do bordado de Helena eleva a sua ocupação a um nível mais alto. Com efeito, essa imortalização dos feitos da guerra por meio da tapeçaria remete à

²² Roisman (Helen in the “Iliad”; “causa belli” and victim of war: from silent weaver to public speaker. *American journal of philology*. Baltimore, vol. CXXXVII, p. 3, 2006 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3804922>>. Acesso em 26 jan. 2010) é pró-Helena, Yamagata (*Homeric morality*. Leiden: Brill, 1993, p. 22) e Kirk [*The “Iliad”: a commentary. Vol. I (books 1-4)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 153 e 214] são contra.

²³ Andrômaca (*Il.* 6.490), Penélope (*Od.* 2.94), Circe (*Od.* 10.221), as ninfas de Ítaca (*Od.* 13.107), a deusa Atena (*Il.* 8.385 e 14.178) e a própria Helena, em outras circunstâncias (*Od.* 15.123), também se ocupam do tear.

própria atividade do aedo, de modo semelhante ao canto metalinguístico de Aquiles no canto IX. Em sua primeira aparição, Helena é uma personagem com poder criativo e com capacidade de entender, articular e quicá escrever a sua própria história. E fazendo isso, Helena também começa a assumir para si a sua parcela de responsabilidade na guerra.

O segundo aspecto aparente nesse ponto da narrativa é o *pathos* da saudade que Helena sente de sua casa legítima, ainda que essa saudade lhe seja lançada no peito pela deusa Íris. Helena, de fato, chora de saudades do marido, da cidade e dos progenitores, enquanto se põe a caminho das Portas Esqueias para assistir ao duelo de Páris e Menelau. A próxima cena da admiração dos anciãos ante a beleza de Helena (3.154-160) eleva a nobreza da personagem ao mais alto nível, pois nem esses sábios, que já superaram a idade das tentações sensuais, são capazes de dizer que o longo sofrimento de troianos e aqueus por uma mulher como Helena seja motivo de indignação (νέμεσις).

Não são somente os anciãos que demonstram especial deferência à Helena, mas também o rei Príamo a trata como “querida filha” (II. 3.162 e 192) e lhe diz que a culpa da guerra é dos deuses e não dela. Helena responde a Príamo em tom igualmente gentil e afetuoso:

Venerando és tu para mim, querido sogro, e terrível:
 quem me dera ter tido o prazer da morte malévola,
 antes de para aqui vir com o teu filho, deixando o tálamo,
 os parentes, a minha filha amada e a agradável companhia
 das que tinham a minha idade: mas isso não pôde acontecer.
 E é por isso que o choro me faz definhar.
 Mas responder-te-ei àquilo que me perguntas.
 Este é o Atrida, Agamémnon de vasto poder,
 que é um rei excelente e um forte lanceiro.
 Era cunhado da cadela que sou; se é que foi mesmo.

(II. 3.172-180)

Tratando-o por “querido sogro”, Helena diz que Príamo é αἰδῶσις para ela – demonstrando verbalmente que tem consciência do αἰδῶσις, – e, em seguida, avalia pela primeira vez sua própria situação. Entre o lamento por não ter morrido antes de ir a Troia e o primeiro uso do epíteto κυνώπις, cabe ainda um breve elogio ao rei Agamémnon. E na *Teicoscopia*, Helena também nota a ausência de seus irmãos Castor e Polux e supõe que eles não tenham comparecido por temerem vergonhosos insultos a seu respeito (3.236-242). Até esse ponto, essas primeiras manifestações de Helena apresentam a personagem como alguém que tem profunda consciência e grande vergonha de sua responsabilidade

nos sofrimentos da guerra, ainda que essa responsabilidade, pelo ponto de vista da própria personagem, pareça exagerada, se comparada aos julgamentos de outros, incluindo os sábios anciãos troianos.

As cenas subsequentes amplificam ainda mais o heroísmo de Helena. Ante o ultraje de se unir ao perdedor Páris, Helena ousa desafiar a própria deusa Afrodite, que ela é capaz de reconhecer apesar do disfarce (3.399-412). Afrodite tenta atrair Helena descrevendo os encantos do belíssimo Alexandre, que acaba de voltar do combate como se tivesse voltado de uma dança (3.390-394), mas a espartana não apenas resiste a essa tentação sensual, como manda a própria Afrodite ir ao encontro de Páris para ser sua esposa ou escrava, já que a deusa gosta tanto dele. Como observa Roisman,²⁴ a sugestão é ainda mais ofensiva não só porque reduz a deusa ao *status* de escrava, mas porque a faz escrava de suas próprias paixões de um modo que a própria Helena não o é. A espartana encerra seu discurso dizendo que não vai voltar para o tálamo de Páris, porque isso seria motivo de indignação (*νεμεσητόν*) e censura por parte das troianas. Mais uma vez, Helena demonstra o zelo apropriado à sua reputação.

Ameaçada por Afrodite, Helena enfim se submete à deusa e vai ao encontro de Páris. Porém não se deita com seu atual cônjuge antes de manifestar o desejo de que ele tivesse morrido às mãos de seu primeiro e mais forte marido. Ao final, ela mesma pede que Páris desista do duelo para que não seja vencido, em uma fala que, às vezes, é entendida como ironia sarcástica, às vezes, como sinal da volatilidade de Helena e da ambiguidade dos seus sentimentos (3.428-436).

Mas a próxima aparição da personagem (6.323ss.) vai confirmar o desprezo que Helena sente pelo atual marido. A Heitor, que censura Páris por estar fora da batalha, Helena diz que, em circunstâncias tão ruins, desejaria, ao menos, ter um homem melhor, e não esse que não tem o juízo perfeito. Dessa vez, Helena se chama de cadela duas vezes e põe a culpa da guerra primeiro nos desígnios dos deuses, depois em sua própria cadelice e na *áte* de Alexandre (6.344-358).

A cena também demonstra uma afeição de Helena a Heitor, que contrasta com o tratamento que ela dispensa ao próprio marido. Com efeito, se no canto terceiro, Helena foi obrigada por Afrodite a se sentar junto de Páris, dessa vez, é a própria Helena quem chama o cunhado a sentar-se junto de si. Essa afeição é reiterada na prece funerária sobre o cadáver de Heitor (24.762-775), quando Helena reafirma que preferia ter morrido antes de ir a Troia e diz que então já não há quem lhe seja gentil ou amigo em Troia, mas que é desprezada por todos.

²⁴ Cf. Roisman, *op. cit.*, p. 18.

Mas apesar de Helena mencionar que Heitor a defendia dos ataques de seus familiares troianos, nas epopeias homéricas, só há duas únicas menções negativas a Helena feitas por outros personagens que não ela mesma, e ambos são gregos. Uma delas aparece no canto XIX da *Iliada*, quando Aquiles diz que combate em Troia por causa de Helena horripilante (ῥιγεδανῆς),²⁵ a outra surge no canto XIV da *Odisseia*, quando Eumeu preferiria que a raça de Helena fosse extinta antes que seu amo morresse longe da pátria (*Od.* 14.68-70). Mas em ambas as cenas, tanto Aquiles quanto Eumeu assumem atitudes pessimistas em relação a Helena, quando estão diante de desastres causados pela guerra: a perda de Pátroclo, no primeiro caso, a suposta morte de Ulisses, no segundo. Mais do que criticar a própria Helena, Aquiles e Eumeu lamentam a guerra em si e suas consequências, o que de certo modo dá razão aos lamentos de Helena sobre sua má reputação.

Ao longo da *Iliada*, o retrato apresentado da Helena é a de uma mulher, que apesar de cativa e sujeita a várias restrições, inclusive impostas pelos deuses, tem grande atenção ao αἰδώς e até uma voz própria para se rebelar diante de ameaças à sua reputação já prejudicada. É nesse quadro que se deve entender o uso paradoxal dos epítetos caninos: justamente porque é αἰδοίη e respeita as restrições impostas pelo αἰδώς, ela se diz κύων, κυνῶπις e ἀναιδής.²⁶

O cuidado com seu nome e a atenção ao αἰδώς faz com que na má fama da Helena homérica já esteja prevista a tragédia de uma outra Helena, a de Eurípides, que sofre por males causados unicamente à sua reputação. Mas o comprometimento da Helena da *Iliada* é mais contundente: se a Helena da tragédia sofre pela má fama *imerecida*, a Helena da épica sofre simplesmente pela má fama – e a ela nem interessam questões de merecimento.

²⁵ A expressão lembra outra de sentido semelhante: ὀρνόεσσα usada por Helena no canto 6 (v. 344).

²⁶ Helena também se dirá κυνῶπις na sua apresentação a Telêmaco na *Odisseia* (4.145-6), mas aí o contexto da declaração é complexo, porque aparentemente envolve uma discordância entre Menelau e Helena sobre sua lealdade ao esposo grego em Troia [cf. Olson, D. The stories of Helen and Menelaus (“Odyssey” 4.240-89) and the return of Odysseus. *American journal of philology*. Baltimore, vol. CX, n. 3, p. 387-394, 1989 – disponível em <<http://www.jstor.org/pss/295214>> . Acesso em 27 nov. 2007/ Austin, N. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 81-83].

Referências

- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- BECK, W. Dogs, dwellings, and masters: ensemble and symbol in the “Odyssey”. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXIX, p. 158-167, 1991 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4476813>>. Acesso em 13 jun. 2011.
- CORRÊA, P. C. *Um bestiário arcaico. Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- GRAVER, M. Dog-Helen and homeric insult. *Classical Antiquity*. Berkeley, vol. XIV, n. 1, p. 41-61, 1995 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25000142>>. Acesso em 24 mar. 2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- _____. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.
- JONG, I. J. F. *Narratological commentary on the “Odyssey”*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- KIRK, G. S. *The “Iliad”: a commentary. Vol. I (books 1-4)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KITCHELL, K. F. Man’s best friend? The changing role of the dog in Greek society. In: FRIZELL, B. S. (org.). *Pecus. Man and animal in Antiquity. Proceedings of the Conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12*. Rome: The Swedish Institute, 2002, p. 177-178 – disponível em <<http://www.isvroma.it/public/pecus/kitchell.pdf>>. Acesso em 3 fev. 2009.
- LEFKOWITZ, M. *Women in Greek myth*. Bristol: Classical Press, 1986.
- OLSON, D. The stories of Helen and Menelaus (“Odyssey” 4.240-89) and the return of Odysseus. *American journal of philology*. Baltimore, vol. CX, n. 3, p. 387-394, 1989 – disponível em <<http://www.jstor.org/pss/295214>>. Acesso em 27 nov. 2007.
- REECE, S. *The stranger’s welcome. Oral theory and the aesthetics of the Homeric hospitality scene*. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.
- RICHARDSON, N. *The “Iliad”: a commentary. Vol. VI (books 21-24)*. Cambridge: University Press, 1993.
- ROISMAN, H. M. Helen in the “Iliad”; “causa belli” and victim of war: from silent weaver to public speaker. *American journal of philology*. Baltimore, vol. CXXVII, p. 1-36, 2006 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3804922>>. Acesso em 26 jan. 2010.
- ROSE, G. P. Odysseus’ barking heart. *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CIX, p. 215-230, 1979 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/284059>>. Acesso em 17 jun. 2011.
- SCODEL, R. Odysseus’ dog and the productive household. *Hermes*. Stuttgart, vol. CXXXIII, n. 4, p. 401-408, 2005 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4477672>>. Acesso em 26 abr. 2011.

SCOTT, J. A. Dogs in Homer. *The classical weekly*. Philadelphia, vol. XLI, n. 15, p. 226-228, 1948 – disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4342451>>. Acesso em 13 jun. 2011.

YAMAGATA, N. *Homeric morality*. Leiden: Brill, 1993.

nuntius antiquus

“SEMEJANTE A LA NOCHE”, HOMERO Y CARPENTIER: RECREACIÓN Y TRANSGRESIÓN

Elina Miranda Cancela*
Universidad de La Habana

RESUMO: O relato “Semejante a la noche”, de Alejo Carpentier, provocou em seu tempo reações adversas em quem o interpretava como negação da história, visão revogada posteriormente. Com uma análise centrada nas ressonâncias homéricas, não limitadas ao símile do título, mas postas em evidência na própria estrutura e seleção dos recursos narrativos, oferecem-se elementos para uma melhor compreensão dos pressupostos e objetivos a que se propusera o autor.

PALAVRAS-CHAVE: Carpentier; Homero; “Semejante a la noche”.

En 1952, ocho años después de la publicación de “Viaje a la semilla” y tres de la edición en Caracas de su novela *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier entregaba a la revista *Orígenes* su relato “Semejante a la noche”, que incluiría, más tarde, junto con el primero mencionado, “El camino de Santiago”, y la noveleta “El acoso”, en un libro publicado en México en 1958 con nombre sumamente emblemático del motivo de reflexión carpenteriano que aún estas narraciones bajo un epígrafe tomado de Lope de Vega: *Guerra del tiempo*.

El novelista que, como alguna vez él mismo manifestó, ama “los grandes temas, los grandes movimientos colectivos”,¹ tanto en sus obras como en sus declaraciones nos ha dejado constancia de sus inquietudes y planteamientos en torno al tiempo, la historia, el esfuerzo humano en pos de su realización y sus fracasos. Sin embargo, durante décadas

* elina@fayl.uh.u

¹ Cf. Carpentier, A. *Valoraciones múltiples*. La Habana: Casa de las Américas, 1977, p. 69.

muchos críticos se cuestionaron si precisamente “Semejante a la noche” era, en lugar de una afirmación, una anulación de la historia.

Relato dividido en cuatro secciones, comienza con la llegada de las naves de Agamenón, en las cuales ha de embarcar el joven protagonista para participar en la guerra contra Troya y termina con la partida de las naves, mientras en las partes centrales su acción se desplaza en el tiempo y en el espacio, siendo uno mismo y diverso ante circunstancias semejantes en la historia, y en algún sentido también míticas en el imaginario popular. Así el joven guerrero que contempla las negras naves de Micenas, presto a la gesta homérica, se despide de sus padres en la España del siglo XVI listo para emprender el viaje a las Indias recién descubiertas, decide visitar a su prometida en la Francia del XVII, dispuesto a obtener también su parte en el reparto americano, y cuando sale, a escape, de casa de la amada razonadora y sin ánimo alguno para dar pábulo a sus ilusiones, advierte sobre las cubiertas de los barcos “trastos informes, mecánicas amenazadoras, envueltos en telas impermeables. Un ala de aluminio giraba lentamente, a veces, por encima de la borda...”,² lo cual, unido a la referencias a la última espada arrojada “sobre los mapas de Occidente”³ por la “nueva Orden Teutónica” (*ibid.*), las luces de la ciudad contemplada en “la gigantesca geometría de los edificios” (*ibid.*), nos hacen avizorar, como en una película cinematográfica, los avatares bélicos de la II Guerra Mundial antes del “Gran Desembarco” (*ibid.*) en Normandía de las tropas norteamericanas, sin obviar alusiones a otras guerras tan de rapiña como la del mito troyano.

Por ello la aparente unicidad del protagonista que se tomaba como muestra de una idealizada esencia humana y la vuelta al punto de partida, supuestamente a manera de tiempo cíclico – en lugar de evocar la composición en anillo tan del gusto de los autores arcaicos griegos –, suscitó por tiempo comentarios, censuras y aún libros sobre esta negación de la historia que algunos creían patentes en el relato, aunque frente a tales detractores pronto se opusieron los análisis de dos Salvadores: Salvador Bueno, en 1974,⁴ y Salvador Redonet en la década de los ochenta.⁵

² Cf. Carpentier, A. *Novelas y relatos*. La Habana: Bolsilibros Unión, 1974, p. 398.

³ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 399.

⁴ Cf. Bueno, S. Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves. Prólogo. En: Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 7- 47.

⁵ Cf. Redonet, S. (Re)lectura de “Semejante a la noche”. En: Cairo, A. (Org.). *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988, p. 85-95.

Tanto uno como otro han situado el problema en su lugar y, por tanto, no merece la pena detenernos especialmente en el tema.

Por su parte Luís Enrique Rodríguez,⁶ a partir de oposiciones y paralelismos ya señalados por Redonet, ha ayudado a desentrañar la estructura del relato sobre la base de estos recursos, en medio de una marcada reiteración de procedimientos sintácticos y aún linguo-estilísticos. Mas, si bien Rodríguez resalta el sentido del símil homérico que da título a la narración y el papel de Apolo como representante de la luz, del Sol, y Redonet destaca la *hýbris* del protagonista y otras categorías griegas en la interpretación del texto – de modo que al leerlo, después de diez años de su desaparición física, me ha parecido advertir una especie de guiño personal –,⁷ pienso que ahondar un poco más en los nexos de Carpentier con Homero nos proporciona otros ángulos de la misma cuestión.

Si alguna vez se ha tomado la estancia de Alejo Carpentier en Francia como punto de partida de su contacto con los clásicos, es este, indudablemente, un gran error, pues para demostrar lo contrario están las críticas de libros escritas a los dieciocho años en el habanero periódico *La Discusión* en que se muestra buen conocedor de autores pocos frecuentados como Aristófanes, Petronio y Marcial, al tiempo que ya de vuelta en La Habana, con motivo de la puesta en escena de la *Antígona* de Sófocles en 1941, no solo muestra su dominio de la tragedia griega, sino ideas muy bien definidas sobre lo que el género implica y cómo representarlo adecuadamente al público de estos tiempos.⁸ Mas, posiblemente donde mejor se revela el sentido que para él tenían los clásicos y los mitos es en la anécdota que refiere en una conferencia pronunciada en la Universidad Central de Venezuela. Cuenta en ella cómo, cuando se adentrara en las profundidades de la selva del Orinoco

⁶ Cf. Rodríguez, L. E. *Paralelismo y contraste en "Semejante a la noche"*. La Habana: Colección Aché de la Facultad de Artes y Letras, 1989 (folleto).

⁷ En el curso de 1979-1980 o alguno alrededor de esta fecha, Redonet, ya siendo un cada vez más estimado profesor de narratología, puntualmente asistió a mis clases de Literatura I, sin faltar nunca, a pesar de los terribles madrugones que para él, de hábitos nocturnos, implicaba estar en la Facultad a las siete y media de la mañana. Al revisar sus páginas no he podido dejar de evocar esos días de acercamiento intelectual que marcaron nuestra amistad. Sirva esta evocación de pequeño y personal homenaje.

⁸ Cf. Cancela, E. M. Carpentier, *Antígona* y la recepción de los clásicos. En: de Martino, F.; Morenilla, C. (Org.). *El fil d'Ariadna. Personatges femenins a escena*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.

en 1947, había tenido la revelación de la lectura americana de los viejos mitos de la cultura europea, al escuchar historias de los indios piaroas acerca de una guerra entre tribus causada por el rapto de una bella mujer.⁹

Si a ello le sumamos la impresión que le causara su encuentro en un apartado pueblo venezolano, Turimo, con Ladislao Monterota: “Se quitó el sombrero, se puso de cara al mar y nos contó, en versos hechos por él, el incendio y la caída de Troya”,¹⁰ no es de extrañar entonces que él volviera su vista a Troya cuando todavía resonaba el estruendo de los combates de la recién concluida guerra mundial, a la que los pueblos se habían visto arrastrados, si no en pos de una bella mujer, por grandes ideales escritos con mayúsculas – tal como Carpentier los marca en el relato –, siendo, tanto una como otros, máscara de intereses económicos y de reparto del poder. Suposición que gana en certidumbre – dejando a un lado el papel de los mitos en *Los pasos perdidos*, publicada en México en el 53 – al leer en su página del *El Nacional*, de Caracas, del 5 de septiembre de 1954, solo dos años después de la publicación de su narración bajo el epígrafe homérico en *Orígenes* y cuatro antes de su inclusión en *Guerra del tiempo*, la selección que hace de opiniones de James Joyce publicadas por entonces en torno a la *Odisea* y lo que implicaba una nueva versión para ilustrar el proceso seguido por el escritor ante su posible lector:

La *Odisea* constituye, a mi modo de ver, la literatura más humana del mundo entero. Ulises no quería ir a Troya. Sabía que la razón oficial de la guerra (expansión de la civilización helénica), no era sino un pretexto para lograr que los mercaderes griegos encontraran nuevos mercados. Cuando llegaron los que querían reclutarlo, estaba arando la tierra. Sin fingió loco... era el único hombre de la Hélade que era opuesto a aquella guerra. Pero, no... No me atrevo con un asunto semejante. Es demasiado grande.¹¹

Al igual que Joyce también Carpentier se atrevió con asunto semejante, como prueba “Semejante a la noche”, valiéndose de las resonancias homéricas no solo para apelar al mito de la guerra de Troya como inicio emblemático de su relato, sino también para armar su estructura y seleccionar sus recursos narrativos.

⁹ Cf. Carpentier, A. *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, p. 48.

¹⁰ Cf. Carpentier, A. *Conferencias*. La Habana: Letras Cubana, 1987, p. 43.

¹¹ Este artículo “La elaboración de Ulises” aparece recogido en Carpentier, A. *Letra y Solfá. Literatura. Autores*. La Habana: Letras Cubanas, 1997, p. 130-131.

Si bien es verdad que el paralelismo y el contraste han sido procedimientos utilizados por numerosos narradores a lo largo de la historia, la manera sistemática, como soporte de la estructura en que lo utiliza Carpentier no es casual, sino está en función de los requerimientos expresivos de su cosmovisión. Igualmente sucede con los poemas homéricos, donde el contraste se transforma en polaridad, y sobre todo en la *Ilíada*. Pero la posible conexión entre el uso de estos procedimientos en el relato carpenteriano y el poema épico radica en el hecho de cómo en este el canto I y el XXIV presentan en su organización un significativo paralelismo antitético que resalta el nexo y el contraste entre ambos, tal como pusiera de manifiesto hace ya varias décadas el filólogo español José Alsina,¹² e igualmente ello se evidencia en la relación entre la primera y la cuarta sección de "Semejante a la noche". No se trata por tanto de volver al punto de partida, sino de subrayar los cambios experimentados en transcurso de la acción, pues si bien en la *Ilíada* esta construcción resalta la conclusión del conflicto generado en el primer canto por la cólera de Aquiles, también, si nos ceñimos al personaje, podemos apreciar cambios en su situación y perspectivas.

El protagonista, al igual que muchos otros en la narrativa de Carpentier, no tiene nombre propio, sino que se le conoce a partir de su oficio u ocupación. Es este un joven guerrero, orgulloso de su destreza y que fía toda su excelencia y posibilidades a su destreza bélica, cual héroe homérico, pero la fina ironía del autor pronto nos hace advertir que hay algo discordante en la recreación de este posible pasaje de la gesta troyana. No hay en Homero héroe sin estirpe nobiliaria. La *areté*, la excelencia reconocida que otorga el valor guerrero, fundamento de la codiciada fama, está estrechamente vinculada a una posición económica y política. Como el término por su etimología bien declara, solo los *áristoi*, la clase nobiliaria, la posee. Y sin embargo, aquí no solo se trata de un guerrero que alguna vez, por propia voluntad como Odiseo, hace alguna labor manual, que no solo ha apaleado el trigo, sino que es "hijo de talabartero, nieto de un castrador de toros",¹³ es decir, uno de los innominados que forma parte de las tropas a las cuales el poeta de la *Ilíada* solo hace referencia como marco bélico para las hazañas de sus héroes.

Además ni siquiera la acción se sitúa en una de las principales ciudades aqueas, sino en un pueblo, también sin nombre, con dependencia no explícita, pero dependencia al fin, de Micenas, cuyos naturales desprecian

¹² Cf. Alsina, J. *Literatura Griega*. Barcelona: Ariel, 1967.

¹³ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 389.

a sus habitantes al considerarse superiores en el manejo de las naves, de las cuales, con sus largas pértigas, pretendían alejarlos. Primera, aunque ligera, confrontación, entre las ilusiones del joven que siente cual héroe homérico, y la realidad de necesaria “carne de cañón”, como se diría modernamente, y de habitante de una periferia dependiente. Así están latentes, aunque de manera discreta, los elementos que finalmente subvertirán, como nos alerta el símil homérico que sirve de título, el cuadro inicialmente presentado en que la luz, lo verde, hace ceder a las sombras, en que los sueños del joven se sobreponen a los pequeños traspies hasta enorgullecerse al punto de sentirse un héroe homérico y despreciar a sus iguales, sin advertir que es en la *hýbris*, en el exceso, en el ir más allá de sus posibilidades, lo que en verdad lo vincula con los verdaderos detentadores de la *areté* en el poema.

En esta primera sección Carpentier hace resonar desde las palabras iniciales la imagen homérica que culmina en el símil escogido no solo como título sino también como epígrafe, alguna que otra vez utiliza los adjetivos en la forma tópica utilizada por Homero,¹⁴ evoca el ideal expuesto en los poemas sobre el valor y la excelencia, mantiene el tono de aparente objetividad propio de la épica aunque la narración sea en primera persona, como en buena parte de la *Odisea*, pone buen cuidado en procurar un panorama nada anacrónico del momento escogido – naves, mercancías (no solo las habituales – trigo, vino, aceite –, sino alguna que otra tan poco conocida por nosotros como el silfión), armas de bronce – al tiempo que evita la “reconstrucción histórica”, la retórica literaria y cinematográfica que tanto censurara en novelas y filmes cuya acción transcurre en la antigüedad y procura, como también reclamara en uno de sus artículos de “Letra y Solfa”¹⁵ el detalle íntimo, los hechos de la vida diaria, tan parecidos en muchas ocasiones a los actuales: el juego de los niños, el desorden callejero, la tertulia familiar, con lo que la escena cobra vida propia.

También tiene en común con Homero la forma en que cada sección se cierra en sí misma al tiempo que se establece el nexo con el siguiente y la relación antitética entre los preparativos bélicos, la acción del hombre en tiempos de paz y la naturaleza. Así, al final de la primera sección, se contrasta la resolución, el orgullo desmedido y alegría del “héroe” por mostrar su valor ante la injuria de los troyanos con el dolor

¹⁴ Por ejemplo: “cincuenta naves negras”; “acaianos de largas caballeras”; “ciudad de anchas calles”.

¹⁵ “La cámara en el mundo antiguo”, publicado el 27 de noviembre de 1953 (cf. Carpentier, A. *Letra y Solfa. Cine*. La Habana: Letras Cubanas, 1991, p. 28-29).

que produciría su muerte en los padres, anticipo de las escenas de la segunda sección. Sin transición, termina el guerrero, como para afirmar su resolución, con su puesta en marcha: "Bajé lentamente",¹⁶ palabras en la que resuena el modo de andar de Apolo sugerido por el símil homérico, al tiempo que el entorno se mantiene ajeno a las ilusiones y disquisiciones del joven: "Tres cabritos retozaban...En la playa, seguía embarcándose el trigo" (*ibid.*).

Sin embargo, al mismo tiempo que Carpentier recrea cuidadosamente, al seleccionar del modelo aspectos tanto estructurales como de contenido que le confieren resonancia de este pero también verosimilitud, establece, como se ha señalado antes, las marcas de la transgresión a fin de revelar lo que el mito enmascara y, aunque su develamiento total solo se producirá al final, las secciones siguientes gradualmente prepararan al lector para su aceptación y asimilación.

En la segunda sección llega al puerto y va a ver a sus padres el joven guerrero, ahora en España a punto de partir para las Indias, pero aquí se multiplican las señales sobre la verdadera cara de estas empresas – la suerte de Cristobalillo, la opinión de engaño que ya tienen "muchos hombres cuerdos",¹⁷ el desprestigio de las Cruzadas, el encuentro con la madre –, pero el soldado se mantiene firme en la creencia de los pretextos invocados y el orgullo por su valentía. Mas con una sola oración final, el autor vincula ambas partes, tiende el puente con la tercera y hace evidente, por su reiteración, el peso de las verdades ocultas aún para el protagonista: "El trigo seguía entrando en las naves".¹⁸

El contraste entre la luz, aunada con el verde desde el mismo inicio del relato, y las sombras, las falacias y la tristeza, había ido poco a poco ganando terreno, pero, en el inicio de la tercera parte o sección, cobra, junto con la presencia del viento, tintes muy expresivos según el soldado se acerca a la casa de la amada. Es ella quien rompe con los estereotipos de joven inocente, dulce e ignorante doncella para confrontar con verdades y argumentos la arrogancia bélica del amado. Pero, como ya nos revelara Sófocles en su *Edipo Rey*, en la disputa entre el protagonista y el adivino, la verdad no es aceptada si no se han creado las condiciones necesarias, pero también que una vez dicha, queda como una especie de semilla que en su momento fructifica.

¹⁶ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 389.

¹⁷ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 391.

¹⁸ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 393.

Termina el viento y recobra su ánimo el soldado con los interesados elogios de la prostituta que alejan dudas e incertidumbres suscitadas por el discurso de la novia, ajena a falacias y a requerimientos de mercadeo. Abismado en “la magnanimidad”¹⁹ de su ideal, se deja ganar por el cuerpo que se le ofrece. Ya no son los retozos de los animales en el campo o la constante labor de los cargadores en el puerto el punto de contraste que cierra el capitulillo, sino el placer sexual que con la guerra también dejará atrás.

A diferencia de la bajada lenta pero segura del protagonista al final de la primera sección, al inicio de la cuarta este vuelve a su casa rendido por la fatiga física pero también desasosegado, según él, por la inminencia de la partida para encontrarse inesperadamente con que lo aguarda la prometida decidida y dispuesta a la acción, al sacrificio y la deshonra. Se llega así al clímax de la trama y lo que la razón no logró en el primer encuentro, resulta de esta confrontación. El vacío, el descontento y el hastío de sí mismo abren paso a la anagnórisis, al reconocimiento de sí y de las verdades ocultas bajo los pretextos con mayúsculas esgrimidos para hacerlo abrazar una guerra que evidentemente no es la suya.

En tanto tiene lugar el *agón*, la confrontación entre ambos, la miel verde, los pulpos, las caracolas de los vigías y los olivos entre los cuales huye la amada, han ido transformando el paisaje de modo que al concluir el soldado la imposibilidad de recuperar a la mujer perdida, la suya y no la imagen, el icono, como bien cantara el poeta Estesícoro en el siglo VII a.n.e, que aguarda en Troya, de nuevo el protagonista está en algún oscuro lugar del Peloponeso y se dirige, con sus padres, a las naves, ahora sí prestas a partir.

De nuevo baja hacia las naves, pero no sintiéndose ya como una deidad o al menos un semidiós, un héroe homérico, sino presa del descontento. Los timoneles no alejan a los nativos con sus largas pértigas, sino se apartan de la costa y según las naves se adentran en el mar más consciente se vuelve el soldado de lo que le aguarda. Hasta la bella Elena, víctima de ultrajes e injusticias, necesitada de salvadores, se desvanece, como su icono en la tragedia de Eurípides,²⁰ y su descripción

¹⁹ Cf. Carpentier, *op. cit.*, 1974, p. 400.

²⁰ Me refiero a *Helena*, en que Eurípides sigue las huellas de Estesícoro, quien en su “Palinodia” había cantado que esta nunca había ido a Troya, y expone cómo la princesa espartana permaneció todo el tiempo en Egipto, mientras su imagen se hallaba en Troya, imagen que se desvanece en el aire, cuando se produce el reconocimiento de los esposos, al arribar Menelao casualmente a Egipto al regreso de la guerra.

se torna en la de una complacida y complaciente prostituta. Los reales fines de la guerra, los resortes económicos y el reparto del poder se develan ahora tras la máscara de los ideales enarbolados con mayúsculas para engañar y atraer a quienes como él se dejaron seducir y convertirse en parte de la necesaria tropa al servicio de los señores, que sí serán cantados por los poetas, mientras que al soldado no le queda más remedio que esconder sus lágrimas tras el penacho del casco que con tanto esfuerzo había procurado que fuera el remedo de aquellos ostentados por los poderosos.

El símil con que Homero remata en el canto I la imagen del dios Apolo, deidad solar, que con sus armas baja del Olimpo para con sus dardos y flechas traer enfermedad, muerte y desolación al campamento aqueo, la luz que deviene sombra, el Sol poderoso que avanza como su opuesto, lenta e ineluctablemente, que "caminaba semejante a la noche", es algo más que un título o un epígrafe en el relato carpenteriano.

Como Luís Enrique Rodríguez ha puesto de relieve en su artículo, no solo el contraste sol (luz, vida, satisfacción)/ noche (sombra, tristeza), sino el verbo caminar se reitera frecuentemente a lo largo del relato. Continuamente el símil se hace presente en el relato y la evocación constante, al igual que el mito – tantas veces retomado por los dramaturgos del siglo XX para el replanteo del teatro como cuestionamiento y fuente de reflexión, tal como propusiera la antigua tragedia – confiere una nueva dimensión a la narración, más allá de la anécdota. El guerrero – fascinado por las grandes palabras, los grandes valores enarbolados, que, según los tiempos, adoptan modos e ideología de quienes pretenden utilizarlo – siente que marcha, como un nuevo Apolo, hacia la guerra, pero en su breve periplo, en su peripecia obrada a través de confrontaciones – con los padres, con la amada, con la prostituta, de nuevo con la amada y por fin consigo mismo – pierde la venda que le nublaba la vista y descubre que "semejante a la noche" avanza la guerra y los intereses sórdidos que la han generado.

El símil homérico, en Carpentier tiene como término de comparación las guerras de rapiña, sin importar el momento en que se produzcan. Por ello, aunque los condicionamientos y los imaginarios cambien con las épocas, con la historia, aunque las máscaras, como los intereses de los poderosos, difieran, el mito recreado ha de colaborar a descubrir la verdad de nuestro tiempo y de nuestras circunstancias, como lo experimentó Carpentier en el Amazonas, durante su visita poco después de terminada la Segunda Guerra Mundial.

El narrador en "Semejante a la noche" había encontrado el modo de contar su versión del mito de la guerra de Troya, con un final, tan

homérico, que cierra un canto, un capítulo, en sí mismo al tiempo que deja abierta la posibilidad de continuar. El guerrero que marcha, consciente ya de sí, de lo que lo aguarda y de cómo se le utiliza, traslada al lector la reflexión y la asunción de posición ante sus específicas circunstancias. La transgresión del mito en el relato funciona como el cuadro de la explosión en la catedral en la novela *El siglo de las luces*, la cual ya por entonces – quién sabe – de alguna manera debe haber estado pergeñando. Homero, a quien Carpentier alguna vez considerara el mejor argumentista de grandes espectáculos,²¹ le proporciona al novelista mito, motivos, ideales, recursos y estructuras que, al subvertirlos desde dentro, nos permite no una relectura del mito sino de nuestra propia historia.

Referencias

- ALSINA, J. *Literatura Griega*. Barcelona: Ariel, 1967.
- CAIRO, A. (Org.). *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988. Tomo V.
- CARPENTIER, A. *Novelas y relatos*. La Habana: Bolsilibros Unión, 1974.
- _____. *Valoraciones múltiples*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- _____. *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- _____. *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- _____. *Letra y Solfa. Cine*. La Habana: Letras Cubanas, 1991.
- _____. *Letra y Solfa. Literatura. Autores*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- MIRANDA, E. Carpentier, Antígona y la recepción de los clásicos. En: de MARTINO, F.; MORENILLA, C. (Org.). *El fil d'Ariadna. Personatges femenins a escena*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- RODRÍGUEZ, L. E. *Paralelismo y contraste en "Semejante a la noche"*. La Habana: Colección Aché de la Facultad de Artes y Letras, 1989 (folleto).

²¹ Cf. "La Odisea en la pantalla" (Carpentier, *op. cit.*, 1991, p. 193-194).

EPOPEIA E POESIA BUCÓLICA NO *IDÍLIO XI* DE TEÓCRITO

Fernando Rodrigues Júnior*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: This paper discusses the relation between bucolic and epic poetry. Both genres shared the same meter – hexameter – and Theocritus was considered a poet influenced by Homer and belonging to epic tradition. In some sense it is possible to find bucolic elements in epic poetry, not only in similes in which there are shepherds in a variety of situations, but also in characters such as Polyphemus. Through the analysis of Polyphemus' pastoral way of life in *Odyssey* a link is created between Theocritus' idylls and Homeric narrative in order to distinguish bucolic poetry as a kind of epic poetry.

KEYWORDS: Theocritus; Homer; *Odyssey*; bucolic poetry; Polyphemus; Galatea.

Em *Imagens II* Filóstrato descreve uma pintura na qual está representada a terra dos ciclopes. Neste lugar o solo produz todos os frutos, não havendo necessidade de o homem ará-lo ou plantar as vinhas,¹ da mesma forma que, em *Odisseia IX*, 108-111, os ciclopes não lavram o campo e nada plantam, pois o trigo, a cevada e as uvas nascem espontaneamente, sem o uso do arado ou de sementes.² Filóstrato os

* fernandorodriguesjr@yahoo.com.br

¹ Filóstrato, *Im.* 369K 24-26:

“Οι θερίζοντες τε τὰ λήια καὶ τρυγῶντες τὰς ἀμπέλους οὔτε ἤροσαν, ὦ παῖ, ταῦτα οὔτε ἐφύτευσαν, ἀλλ’ αὐτόματα ἡ γῆ σφίσιν ἀναπέμπει ταῦτα.

² *Od.* IX, 108-111:

Οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ’ ἀρόωσιν, / ἀλλὰ τὰ γ’ ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πᾶντα φύονται, / πυροὶ καὶ κριθαὶ ἢ δ’ ἄμπελοι, αἵ τε φέρουσιν / οἶνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἄξει.

chama de pastores (ποιμένως) que alimentam seus rebanhos, de onde extraem o leite, sua principal fonte de alimento.³ Em *Od.* IX, 244-249, Polifemo ordenha ovelhas e cabras, talha metade do leite conseguido para fazer o queijo encontrado por Odisseu e seus companheiros em sua gruta (*Od.* IX, 219) e guarda o restante em vasilhas para beber mais tarde. Nos vários comentários acrescentados à cena descrita, Filóstrato diz que os ciclopes não conhecem a ágora ou o conselho e sequer vivem em casas, mas habitam os vãos das montanhas, as grutas,⁴ reproduzindo o mesmo que dissera Homero em *Od.* IX, 112-114.⁵

Na narrativa ecfrástica de Filóstrato, apesar de Polifemo ser o mais selvagem (ἀγριώτατος) dos ciclopes que habitam este lugar e estar acostumado a se alimentar da carne humana (σιτούμενος τοὺς ἀνθρώπους, cf. *Od.* IX, 291-292),⁶ ele evita semelhante comportamento para não parecer glutão ou desagradável (ὡς μὴ βορὸς μηδὲ ἀηδῆς φαίνοιτο) a Galateia, uma ninfa do mar. Valendo-se de uma siringe, o ciclope apaixonado profere um canto bucólico (ποιμενικὸν ᾄσμα) louvando-a por sua brancura, alegria e doçura superior à da uva e afirmando cuidar de corças e ursos para ela.⁷

A canção de Polifemo mencionada por Filóstrato não encontra paralelo em Homero, mas toma como modelo o *Idílio* XI de Teócrito, no qual o ciclope, quando jovem, amou Galateia (v. 8-9) e negligenciou o cuidado com suas ovelhas (v. 12-13), enquanto, sozinho na praia, cantava

³ Filóstrato, *Im.* 369K 29-31:

Πεποιήται δὲ αὐτοὺς καὶ ποιμένας τὰ πρόβατα βόσκουσα, ποτόν τε τὸ γάλα τούτων ἡγούνται καὶ ὄψον.

⁴ Filóstrato, *Im.* 369K 31-34:

Ὅι δ' οὐτ' ἀγορὰν γινώσκουσιν οὔτε βουλευτήριον, οὔδ' οἶκον, ἀλλὰ τὰ ρήγματα ἔσοικισάμενοι τοῦ ὄρους.

⁵ *Od.* IX, 112-115:

Τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουλευφόροι οὔτε θέμιστες, / ἀλλ' οἱ γ' ὑψηλῶν ὄρεων ναίουσι κάρηνα / ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, θεμιστεύει δὲ ἕκαστος / παίδων ἢ δ' ἀλόχων, οὔδ' ἀλλήλων ἀλέγουσι.

⁶ Notar que o *símile* em Filóstrato, equiparando o ciclope a um leão por sua selvageria canibalesca, rememora *Odisseia* IX, 292-293, em que Polifemo devora os companheiros de Odisseu sem desperdiçar parte alguma de seus corpos, semelhante a um λέων ὀρεσίτροφος.

⁷ Filóstrato, *Im.* 370K 8-11:

Καὶ ἡ μὲν σύριγγ' ἔτι ὑπὸ μάλης καὶ ἀτρεμῆι, ἔστι δ' αὐτῶ ποιμενικὸν ᾄσμα, ὡς λευκῆ τε εἶη καὶ γαῦρος καὶ ἡδίων ἄμφακος καὶ ὡς νεβροῦς τῇ Γαλατείᾳ σκυμνεύει καὶ ἄρκτους.

com um dardo de Cípris fixado em seu fígado (v. 16). A matéria do canto falava de seus amores pela ninfa, tentando persuadi-la a aceitar suas súplicas. Ela é chamada de branca (ὠ λευκὰ Γαλάτεια, v. 19), mais alegre que uma novilha (μόσχῳ γαυροτέρα) e mais brilhante que a uva não madura (φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς, v. 21). Os ecos verbais entre os textos são evidentes nas qualidades de brancura e alegria. Outra semelhança se dá pela comparação com a uva (ὄμφαξ), embora por características distintas: em Teócrito o brilho e em Filóstrato a doçura. Por fim, no *Idílio* XI, 40-41 Polifemo afirma cuidar de doze corças com marcas no pescoço e quatro filhotes de ursos para a ninfa,⁸ como já foi mencionado na ἔκφρασις de Filóstrato.

O tema do ciclope apaixonado foi bastante explorado na poesia grega, sobretudo a partir do período helenístico, no entanto teria sido tratado pela primeira vez por Filoxeno de Citera num ditirambo chamado *Galateia* ou *Ciclope* (fr. 814 – 24 PMG), escrito certamente antes de 388 a. C., quando Aristófanes o teria parodiado em *Pluto* 290-301. De acordo com Ateneu, *Banquete dos sofistas* I, 6, o historiador Fênius defendia uma leitura alegórica para este poema, escrito durante a permanência do poeta na corte de Dioniso de Siracusa. Ao ser pego pelo tirano tentando seduzir sua concubina, a aulista Galateia, Filoxeno foi preso e acabou por escrever um ditirambo intitulado *Ciclope*⁹ no qual Polifemo representaria o tirano, Galateia a amante em questão e Odisseu o próprio autor.

Independentemente do detalhe biográfico relacionado à composição do poema, também sugerido por Diodoro da Sicília em *Biblioteca Histórica* XV, 6 e pelo escoliasta de Aristófanes *Pluto* 290, é interessante notar que no tratamento mais antigo ao tema a história ocorre quando Odisseu visita a ilha dos ciclopes. Esta trama é abordada na epístola 121 de Sinésio de Cirene (séc. V d. C.), fr. 818 PMG.¹⁰ Odisseu, já preso na gruta trancada por uma enorme pedra, denomina-

⁸ Cf. S Teócrito, *Id.* XI, 40-41:

Τράφω δὲ τοὶ ἔνδεκα νεβρώς πάσας μαννοφόρας, καὶ σκύμνωσ τέσσαρας ἄρκτων.

⁹ Conferir a menção que Hermesíanax faz à matéria deste poema em *Leôntion* fr. 7. 69-74 CA.

¹⁰ Segundo Page [(Org.). *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 425], o modelo da epístola 121 de Sinésio seria o poema de Filoxeno.

se um feiticeiro (γόςης),¹¹ podendo auxiliar o ciclope a obter êxito, por meio de encantamentos (πολλάϊς ἴυγξι), em sua tentativa de seduzir a ninfa marinha. Mas, para evitar que a moça se desagrade com o cheiro de bode de suas cobertas, é preciso pôr a gruta em ordem, limpar, lavar e perfumar o quarto e, após isso, preparar guirlandas de hera.

Apesar de Filoxeno representar Polifemo como um rústico¹² proferindo uma canção a Galateia (fr. 821 PMG) e, por meio das Musas de bela voz, conseguindo a cura de seu amor (Μούσαις εὐφώνοις ἰωμένη τὸν ἔρωτα, fr. 822 PMG), é possível que o poema desse pouco destaque a esse episódio e enfatizasse, sobretudo, a relação entre o ciclope e Odisseu.¹³ Não há nenhuma menção à ninfa no livro nono da *Odisseia* e tampouco no drama satírico *Ciclope* de Eurípides.¹⁴ Segundo o historiador Dúris,¹⁵ Polifemo ergueu um templo para Galateia no Etna pelo bom pasto aos animais e abundância de leite.¹⁶ Filoxeno, desconhecendo o motivo desta construção, teria compreendido que foi motivada por amor à ninfa, de onde retirou o argumento de seu ditirambo, fruto de uma má interpretação. Independentemente da motivação fantasiosa sugerida por Dúris para a criação desse enredo, é possível inferir, pelas evidências disponíveis, que a temática erótica à *Ciclopeia* teria sido uma invenção de Filoxeno para uma matéria já bastante conhecida.

¹¹ O termo γόςης pode também designar um charlatão ou impostor que engana alguém para obter vantagens (cf. Platão, *Banquete* 203d), desembocando na noção de γοητεία (“charlatanismo”) associada à ἀπάτη (cf. Políbio, IV, 20, 5) e à ψευδολογία (cf. Luciano de Samósata, *Nigrino* 15) e no verbo γοητεύω com a acepção de enganar, sobretudo por meio de palavras (cf. Platão, *Górgias* 484a e *Sofista* 234c).

¹² Cf. PMG 819, 2 em que Polifemo parece conversar com seu rebanho.

¹³ Cf. Hordern, J. H. *Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion*. CQ. Oxford, p. 285, 2004.

¹⁴ O mais próximo a isso seria o juramento que Sileno faz às nereidas no verso 264, interpretado por Hunter (*Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 216) como uma hipotética referência a Galateia, por se tratar de uma nereida, como nos atestam *Ilíada* XVIII, 45 e *Teogonia* 250.

¹⁵ Cf. Σ Τεόcrito, *Id.* VI f:

Δούρις φησι διὰ τὴν εὐβοσίαν τῶν θρεμμάτων καὶ τοῦ γάλακτος πολυπλήθειαν τὸν Πολύφημον ἰδρύσασθαι ἱερὸν παρὰ τῆ Αἴτην Γαλατείας· Φιλόξενον δὲ τὸν Κυθήριον ἐπιδημήσαντα καὶ μὴ δυνάμενον ἐπινοῆσαι τὴν αἰτίαν ἀναπλάσαι, ὡς ὅτι Πολύφημος ἦρα τῆς Γαλατείας.

¹⁶ Em Luciano, *Histórias Verdadeiras*, 2-3, é mencionado um templo de Galateia numa ilha feita de queijo localizada num mar de leite, em clara conexão com a etimologia do nome da nereida, associado à brancura do leite (γάλα).

O mito acabou sendo explorado pela Comédia Nova, como pode ser inferido pelos escassos fragmentos da *Galateia* de Nicócares (1-2 Meineke) e de Aléxis (1-4 Meineke) e do *Ciclope* de Antífanes (1-3 Meineke).¹⁷ A possível ausência de Odisseu na trama indicaria ênfase na relação entre o ciclope e a ninfa como tema central, culminando com o uso frequente desta história pelos poetas helenísticos, como Calímaco (epigrama 46 Pf), Mosco (*Epitáfio de Bión*, 58-63) e Bión (*Epitalâmio de Aquiles e Deidameia*, 1-3). Em todos estes textos Polifemo é representado tocando um instrumento e entoando uma canção a Galateia, sugerindo que o poema de Filoxeno seria bastante popular e lhes teria servido de modelo.

Nos poemas supracitados nota-se uma ambientação comum: Polifemo profere a uma ninfa marinha um canto erótico na praia (Mosco: *παρ' αἰόνεσσι θαλάσσης*, v. 59; Bión: *ἐπ' ἄονι*, v. 3), provavelmente contemplando o *habitat* de sua destinatária, em paralelo à postura de Odisseu a observar o mar durante um longo tempo, com saudade de Ítaca.

Dentro da gruta não foi encontrar Odisseu de alma grande
que, como sempre, a chorar se encontrava sentado na praia,
a alma desfeita em suspiros sentidos e prantos e dores.

Lágrimas, pois, a verter contemplava o infecundo oceano.¹⁸

(*Od.* V, 81-84)

Portanto, neste contexto, Odisseu e Polifemo são personagens que se assemelham na condição de *πολύτλας*. Ora, a alusão desta cena à epopeia já estaria presente no ditirambo de Filoxeno. Segundo o escólio a Teócrito, *Idílio* XI, 1-3b, o ciclope solicita aos golfinhos que avisem Galateia da cura de seu amor por meio das Musas (fr. 822 PMG).¹⁹ Os

¹⁷ Sabemos que, além destas peças, a história de Polifemo teria recebido ao menos três versões dramáticas: o *Ciclope* de Epicarmo (fr. 135-50 Kock), os *Odisseus* de Cratino (fr. 1-16 Meineke) e um drama satírico de Aristias (cf. Ateneu 686a), todas anteriores à peça de Eurípides. Cf. Arnott W. G. *The overworked playwright. A study in Euripides' "Cyclops"*. G&R. Oxford, vol. VIII, p. 165, 1961.

¹⁸ *Od.* V, 81-84:

Οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσῆα μεγάλητορα ἔνδον ἔτετμεν,/ ἄλλ' ὅ γ' ἐπ' ἀκτῆς κλαίει καθήμενος,
ἔνθα πάρος περ,/ δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων/ πόντον ἐπ'
ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων (todas as citações da *Odisseia* apresentadas neste artigo são retiradas da tradução de Carlos Alberto Nunes).

¹⁹ Cf. Σ Teócrito, *Id.* XI, 1-3b, tradução nossa para o trecho abaixo:

Καὶ Φιλόξενος τὸν Κύκλωπα ποιεῖ παραμυθούμενον ἑαυτὸν ἐπὶ τῷ τῆς Γαλατείας ἔρωτι καὶ ἐντελλόμενον τοῖς δελφίσι, ὅπως ἀπαγγείλωσιν αὐτῇ, ὅτι ταῖς Μούσαις τὸν ἔρωτα ἀκείται.

golfinhos servem de mensageiros porque convivem com a nereida nas águas do mar, mas também por serem os prováveis ouvintes do canto entoado na praia, imaginando que Galateia se recusaria a escutá-lo.

O motivo da canção como cura do amor é amplamente explorado por Teócrito no *Idílio XI*, como é evidenciado na tese exposta no início do poema:

Não há para o amor nenhum outro remédio,
Nícias, nem de unguento, me parece, nem de pó,
que as Piérides²⁰

(*Idílio XI*, 1-3)

A canção proferida entre os versos 19-79 serve de *exemplum* à ideia central defendida. Justamente na praia (ἐπ' αἰόνος, v. 14), desde a aurora, após encontrar o φάρμακον contra o dardo de Cípris, Polifemo entoa seu canto olhando para o mar (ἐς πόντον ὁρῶν ἄειδε τοιαῦτα, v. 18).²¹

O tratamento dado por Teócrito a este mito teria ganhado bastante destaque na poesia grega a partir do século III a. C. e talvez seja a provável fonte dos poemas de Bión e Mosco, ao invés do ditirambo

²⁰ Cf. Σ Teócrito, *Id.* XI, 1-3, tradução nossa para o trecho abaixo:

Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,/ Νικάια, οὔτ' ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ,
οὔτ' ἐπίπαστον, / ἢ ταῖ Πιερίδες.

²¹ O destinatário do poema é bastante adequado à tese proposta por se tratar de um médico (ιατρόν, v. 5). O *Idílio XIII* também será endereçado a Nícias, além das menções feitas no *Idílio XXVIII*, 19-20 e no epigrama 8 Gow. Ele também seria poeta (cf. *Idílio XI*, 6 e *XXVIII*, 7) e teria escrito epigramas recolhidos na *Antologia Palatina* VI, 122, 127 e 270; VII, 200; IX, 315 e 564 e na *Antologia de Planude* 188 e 189 (poderia se tratar de um poeta homônimo). O próprio Nícias escreveu uma resposta ao poema de Teócrito reproduzida pelo escoliasta em *Idílio XIa* (ἦν ἄρ' ἀληθὲς τοῦτο, Θεόκριτε· οἱ γὰρ Ἔρωτες/ ποιητὰς πολλοὺς ἐδίδαξαν τὸ πρὶν ἀμούσους), citando uma famosa passagem da *Estenobeia* de Eurípidēs (fr. 663 Nauck). Quando o tema reaparece no epigrama 46 Pf de Calímaco, encontramos a reincidência de todos estes elementos. Polifemo descobriu um encanto (ἐπαιδάν) para os amantes: as musas extenuam o amor (αἱ Μοῦσαι τὸν ἔρωτα κατασχαίνονται). O termo ἐπαιδῆ comporta um sentido associado à magia, mas igualmente possui um uso médico, como notamos no final do epigrama, quando o poeta diz ter ἐπαιδάι em casa contra feridas insuportáveis (τῶ χαλεπῶ τραύματος). Logo, a poesia serve de φάρμακον para todas as coisas. O emprego do dialeto dórico neste epigrama de Calímaco destoa dos demais e aponta para Teócrito como seu principal modelo. A linguagem médica, perceptível nos termos κατασχαίνονται, φάρμακον e νόσον, rememora Nícias e seu ofício no *Idílio XI*.

de Filoxeno (cf. também Virgílio, *Écloga* II, e Ovídio, *Metamorfoses* XIII, 719-897). Mas a inserção desta história em verso hexamétrico e ambientação pastoral acaba adquirindo outras conotações.

O modo de vida de Polifemo o associa a um pastor zeloso por seu rebanho:

Era essa a casa de um monstro gigante que ali, solitário,
só dos rebanhos cuidava, afastado de todos os outros.²²

(*Odisseia* IX, 187-188)

As fêmeas ficavam no interior de sua gruta e delas o ciclope extraía o leite para preparar o queijo (*Od.* IX, 219). Do lado de fora, protegidos por uma cerca, ficavam os cabritos e os bodes (*Od.* IX, 237-239). Toda manhã, com assobios (ροίζω), o ciclope levava seu gordo rebanho para as montanhas (*Od.* IX, 315-316), retornando à tarde (*Od.* IX, 337-338). Após ser cegado por Odisseu durante o sono e não podendo cumprir seu hábito matutino de mungir as ovelhas, ele ouve os animais em meio ao estábulo balando, enquanto os machos corriam para o pasto (*Od.* IX, 437-440). Por fim, Polifemo conversa com o último carneiro a sair da gruta (*Od.* IX, 447-460), chamando-o de πέπων por lhe ser mais caro que os demais e quase lhe conferindo traços humanos ao imaginar que poderia ser um interlocutor de seu discurso ou ao menos compreender suas palavras.

Segundo o escólio à *Odisseia* IX, 456, os νεώτεροι consideravam βουκολικόν Polifemo conversar com seu carneiro.²³ Hermógenes, por sua vez, em *Arte Retórica* 335, 8-23 afirma ser exemplo de simplicidade (ἀφέλεια) e doçura (γλυκύτης) atribuir emoções e motivações humanas a animais. É inegável que a própria Antiguidade encontrou elementos pastorais na poesia de Homero, fazendo dos ciclopes precursores, em alguma medida, dos pastores que habitam os idílios de Teócrito e, ao mesmo tempo, personagens bem adequadas a estes poemas bucólicos. Contudo o mesmo escólio nos lembra Heitor dirigindo a palavra a seus cavalos, incitando-os a avançar contra os inimigo (*Ilíada* VIII, 185-197). Apesar do paralelismo da cena, as diferenças estabelecidas pelo contexto são significativas (ambiente pastoral *versus* ambiente marcial), bem como o animal a quem o discurso é dirigido (κρίος *versus* ἵππος).

²² *Od.* IX, 187-188: "Ενθα δ' ἀνὴρ ἐνίαυε πελώριος, ὅς ῥά τε μῆλα/ οἶος ποιμαίνεσκε ἀπόπροθεν (...).

²³ Cf. Σ *Od.* IX, 456: Δοκεῖ δὲ βουκολικὸν εἶναι τοῖς νεωτεροῖς τὸ πρὸς κρίον διαλέγεσθαι.

A aptidão musical dos ciclopes já estava presente no drama satírico de Eurípides ao proferirem um κῶμος quando estavam embebedados (v. 487-518). Segundo Duchemin (*Le Cyclope. Édition critique et commentée*. Paris: Champion, 1945, p. 49-50), esta associação com a música é consequência da condição de pastores. Um indício deste fato pode ser encontrado em *Odisseia IX*, 315-316:

Com assobios levou para os montes o gordo rebanho
o monstro de olho redondo.²⁴

O termo ροίζω significa um silvo ou assobio associado com o barulho produzido por uma flecha (*Iliada XVI*, 361), por uma serpente se esgueirando (Apolônio de Rodes *Argonáuticas IV*, 138), ou por um instrumento de sopro como a siringe (Nono *Dionísíacas VI*, 191). O escólio a *Odisseia IX*, 315 considera o som emitido por Polifemo como, ao mesmo tempo, ἀσήμω e συριγμω (“indistinto” e “silvante”), “pois apascentando se valia da siringe de dócil pastor” (γὰρ σύριγγι χρήσασθαι ποιμαίνοντα ἡμέρου ποιμένος).

Virgílio, em *Eneida III*, 588-691, mantém-se bastante fiel à caracterização homérica de Polifemo e o classifica por duas vezes de *monstrum horrendum* em 658 e 679. Todavia, ele é chamado de *pastorem* (657), e seu rebanho de ovelhas o circunda (660, cf. também 639-640 e 656) enquanto vai até a praia lavar o olho vazado há pouco. No verso 661, de acordo com alguns manuscritos, lhe pende do colo uma fístula, instrumento de sopro associado a uma flauta campestre ou siringe (cf. Tibulo II, 51, 31 e Virgílio *Éclogas II*, 37). Igualmente, em Ovídio *Metamorfoses XIII*, 780-784, ele porta uma fístula e, por meio dela, as ondas e as montanhas escutam seus silvos pastorais (*pastoria sibila*).²⁵

Esta associação de Polifemo à música, explorada por Teócrito através de um canto medicinal, já se encontrava implicitamente presente em Homero. Portanto, a caracterização pastoral do ciclope é recorrente em todas as suas representações poéticas.

O local onde a ação transcorre também implica uma relevante marca genérica. Segundo o *Idílio XI*, apesar de Polifemo viver num tempo

²⁴ *Od. IX*, 315-316: Πολλῆ δὲ ροίζω πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα / Κύκλωψ (...).

²⁵ Apesar desta reiterada representação, Luciano de Samósata, em *Diálogo dos deuses marinhos*, 290 afirma que Polifemo, no aulo, é semelhante ao zurro de um asno e, portanto, é chamado de ἄμουσον.

muito anterior ao do poeta (ὠρχαῖος, v. 8), eles pertenceriam à mesma terra (ὁ παρ' ἁμῖν, v. 7), o que é compreendido como a Sicília, cenário de vários idílios pastorais de Teócrito. Logo ele seria siracusano (καθὸ καὶ Συρακούσιός ἐστι), como assegura o escoliasta em *Id.* XI, 7b, sugerindo que para alguns a localização remontaria à história de Odisseu,²⁶ tal como se afirma no escólio a *Odisseia* IX, 106.²⁷ Porém Homero não fornece nenhuma indicação geográfica de onde estaria localizada a Κυκλώπων γαῖα. Esta identificação parece ter-se desenvolvido a partir do século V a. C., sendo encontrada em Tucídides VI, 2 e Eurípidēs, *Cíclope* 20-22. Nesta peça, os ciclopes residem em grutas solitárias próximas à rocha do Etna.²⁸ A mesma localização será reproduzida em Virgílio, *Eneida* III, 552 e 569. Por ser uma montanha da Sicília, o Etna funciona como metonímia da ambientação pastoral. Em Teócrito *Idílio* I, o pastor Tírsis é designado ὡς Αἴτνας (v. 65), pois, segundo o escoliasta (cf. 65-66a), ele era siciliano e pastoreava pelo Etna. Em *Idílio* XI, 47 Polifemo oferece a Galateia, no interior de sua gruta, água fria conseguida da branca neve do Etna multiarbóreo (ἃ πολυδένδρεος Αἴτνη).

Tendo em vista essa recorrência temática, será constante a alusão verbal ou imagética do *Idílio* XI de Teócrito ao livro IX da *Odisseia*, sobretudo durante a canção de Polifemo (v. 19-79), apesar de a ação transcorrer em sua plena juventude, tendo-lhe a barba nascido recentemente (ἄρτι γενειάσδων περὶ τὸ στόμα τῶς κροτάφως τε, v. 9) e, portanto, antes do aparecimento de Odisseu. O ciclope justamente menciona a chegada de um ξένος navegando uma nau,²⁹ o qual lhe ensinaria a nadar para alcançar Galateia em seu *habitat* (v. 60-62). A passagem é incerta, mesmo porque Polifemo não estaria esperando nenhum visitante, mas, provavelmente, trata-se de uma ironia em relação a Odisseu. O trecho evoca o tema da ξενία tão caro à narrativa da *Odisseia*, tendo em vista, especificamente, o tratamento dispensado pelo ciclope aos estrangeiros, como igualmente nos rememora que, em vez de ensinamentos

²⁶ Cf. Σ Teócrito *Id.* XI 7b:

Δοκεῖ δὲ τισιν, ὅτι καὶ ἡ πλάνη τοῦ Ὀδυσσεύως περὶ Σικελίαν που γέγονε.

²⁷ Cf. Σ *Od.* IX, 106: Ἐν Σικελείᾳ ὑποτίθενται οἱ νεώτεροι τοὺς Κύκλωπας.

²⁸ Eurípidēs *Cíclope*, 20-22:

ἔξέβαλεν ἡμᾶς τήνδ' ἐς Αἴτναιαν πέτραν/ἴν' οἱ μονῶπες ποντίου παῖδες θεοῦ / Κύκλοπες οἰκοῦσ' ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι.

²⁹ Notar que em *Odisseia* os ciclopes desconhecem as naus (*Od.* IX, 125-129) e Polifemo se interessa pela embarcação de Odisseu (*Od.* IX, 279-280).

concernentes à natação, Odisseu cega-lhe o único olho, considerado γλυκὺς no *Idílio* VI, 22-24.³⁰

Apesar da continuidade de uma tradição temática cuja origem remontaria ao livro IX da *Odisseia*, há diferenças significativas entre os gêneros épico e bucólico. Segundo os *Prolegomena* aos escólios de Teócrito, seus poemas não ser posteriormente chamados de idílios, não em virtude da ambientação rural (não exclusiva em todos os seus textos preservados), mas por serem pequenos poemas.³¹ O dialeto empregado seria o dórico, não somente por o poeta ser siracusano, mas para imitar as conversas dos rústicos e pastores (τὸ μιμῆσθαι εἰς ἄκρον ἀγροίκων οἰμίας καὶ νομέων, cf. *Anecdota Estense* III, 1). Segundo Probo, nos comentários às *Éclogas* de Virgílio, esse dialeto seria mais adequado justamente para os pastores.³² De acordo com os modos de elocução (χαρακτήρας τοῦ λόγου) o poema bucólico emprega o tênue (ἰσχνός), ao contrário do vigoroso (ἄδρός) ou do médio (μέσος). Se o estilo vigoroso, próprio da épica, apresenta grande ênfase no arranjo das palavras e dos pensamentos, o estilo tênue é humilde na matéria e na elocução, por ser necessário, nele, valer-se de ideias convenientemente rústicas e estas, portanto, devem ser as mais simples possíveis.³³ Probo também nota que Virgílio

³⁰ Notar que em *Idílio* VI, 23-24 Polifemo critica a profecia hostil do adivinho Têlemo, segundo a qual o ciclope não enxergaria com seu doce olho até o final da vida. Para o escoliasta desta passagem, o adivinho lhe vaticinara que “sob as mãos de Odisseu ele seria cegado” (ὅς μαντευσάμενος αὐτῶ, ὅτι ὑπὸ τῶν χειρῶν Ὀδυσσεύως τυφλωθήσεται). A passagem alude a *Od.* IX, 509-512, quando Polifemo, já ferido, se recorda das palavras de Têlemo a respeito do estrangeiro que o privaria da visão (cf. ainda a menção a Têlemo em Ovídio, *Metamorfoses* XIII, 770-775).

³¹ Cf. Σ Teócrito *Prolegomena* Ea:

Ἰστέον δὲ, ὅτι εἰδύλλιον λέγεται τὸ μικρὸν ποίημα ἀπὸ τοῦ εἶδος ἢ θεωρία. (cf. *Prolegomena* Ea).

³² Probo *Comm. in Verg. Buc.* 326, 22-327, 6: *Bucolica Theocritus facilius uidetur fecisse, quoniam Graecis sermo sic uidetur diuisus, ut Doris dialectos, qua ille scripsit, rustica habeatur opportunum fuit ergo ei, qui pastores inferebat, ea lingua disputasse.*

³³ Cf. Σ Teócrito *Anecdota Estense* III, 6:

Τριῶν γὰρ ὄντων των χαρακτήρων τοῦ λόγου, ἃ δὴ καὶ πλάσματα καλοῦσιν, ἄδρου, μέσου καὶ ἰσχνου, καὶ ἄδρου μὲν ὄντος, ὃ καὶ τῆ τῶν λόγων καὶ τῆ τῶν νοημάτων κατασκευῇ μεγάλας ἐμφάσεις ἔχει, ἰσχνου δέ, ὃ καὶ τῆ ὕλη τῶν πραγμάτων καὶ τῆ λέξει τυγχάνει ὄν ταπεινόν, μέσου δέ, ὃ καὶ ἑκατέρου μετέχει, τοῦ μὲν ἰσχνότερον, τοῦ δὲ ἄδρότερον – καὶ τοῦ μὲν ἄδρου παράδειγμα Θεουκιδίδης, τοῦ δὲ ἰσχνου Λυσίας, τοῦ δὲ μέσου Δημοσθένης –, τὸ βουκολικὸν ποίημα τὰ δύο ἔκφυγον τὸ ἰσχνὸν ἀσπάζεται. ἐννοίαις τε γὰρ ἀνάγκη χρῆσθαι προσηκούσαις ἀγροίκοις, ταῦτα δὲ εὐτελεστάτας εἶναι ἀνάγκη (cf. *Anecdota Estense* III, 6).

separou o estilo em suas obras de acordo com a matéria: o sublime ao poema heroico (*heroico carmini sublimia*), ou seja, a *Eneida*, e o humilde ao poema bucólico (*sed in bucolico humilia*), ou seja, as *Éclogas*.³⁴

O emprego do hexâmetro nos idílios, no entanto, conecta a baixaza do ambiente pastoral à grandiloquência da epopeia. Na *Arte Poética* 1459b, Aristóteles afirma que o hexâmetro é o metro mais grave e inflado (στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον), por isso mais adequado para o uso de termos raros e metáforas. Demétrio de Falero, em *Sobre o estilo* V, diz que ele é chamado de metro heroico por sua extensão e por ser decoroso aos heróis,³⁵ já que o ritmo seria próprio de um herói em combate (μαχομένου ἥρωος). Em *Sobre o estilo* XLII esta afirmação é reiterada por ser o hexâmetro solene (σεμνός), sonoro (ἤχωδης) e não adequado à prosa (οὐ λογικός).

A grandeza da epopeia é sugerida por Horácio em *Arte Poética* 73-74, ao descrever “os feitos dos reis, dos chefes e as tristes guerras” (*res gestae regumque ducumque et tristia bella*) no metro demonstrado por Homero, isto é, o hexâmetro datílico. Tácito, em *Diálogo dos oradores* X, destaca seis gêneros poéticos, fornecendo a cada um deles uma caracterização que o distingue dos demais. Desta forma, a epopeia é descrita como *heroici carminis sonum* (“o som dos versos heroicos”), rememorando a adequação deste gênero à representação dos heróis como delineara Demétrio. Ovídio, em *Remédios do amor* 373, diz que as “vigorosas guerras regozijam serem cantadas em pé meônio” (*fortia Maeonio gaudent pede bella referri*). Em *Tristia* IV, 10, 47 Ovídio chama o verso épico de heroico, como Cícero, em *Sobre as leis* II, 68, e Propércio, *Elegias* III, 3, 16.

É inegável o uso, no século III a. C., do hexâmetro para diferentes matérias além da temática heroica, como nos demonstram os *Fenômenos* de Arato, os *Antídotos* e as *Teríacas* de Nicandro, alguns epigramas e os idílios de Teócrito. No entanto, Hunter³⁶ nota que, apesar da variedade da matéria, não há como estes poemas escaparem da herança homérica, na medida em que estão inseridos numa tradição do **εῖπος** cujo **εὐρεθῆ** teria sido Homero (cf. Horácio *AP*, 73). Manílio, no próêmio ao livro II

³⁴ Probo *Comm. in Verg. Buc.* 326.22-327.6: *Sunt quaedam propria, heroico carmini sublimia, sed in bucolico humilia, quae apte divisae Vergilius notatus est.*

³⁵ Cf. Demétrio, *Sobre o estilo* V:

Διὰ τοῦτο καὶ ἑξάμετρον ἥρωϊόν τε νομαίεται ὑπὸ τοῦ μήκους καὶ πρέπον ἥρωϊον.

³⁶ Cf. Hunter, R. *Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 17.

das *Astronômicas*, apresenta um catálogo de poetas épicos a partir de Homero, o maior vate inspirado (*maximus ... uates*), considerado modelo pela posteridade, como se de um grande rio derivassem delgados riachos (v. 7-11). Seguem-se a ele Hesíodo, cantor dos deuses, dos filhos dos deuses e do cultivo do campo (v. 11-24); Arato, descrevendo os astros e classificando seus sinais no céu (v. 25-38); Teócrito, pintando os costumes dos pastores e o som de Pã (v. 39-42); e outros poetas que por meio do hexâmetro compuseram a respeito dos pássaros de variadas cores, das lutas das feras, dos venenos das cobras e das drogas provenientes das raízes das plantas.

Este testemunho justapõe a poesia de Homero, de matéria heroica e grandiosa, dotada de um estilo vigoroso, à tênue poesia bucólica de matéria humilde. Em um metro apropriado para a representação dos σπουδαῖοι são representados φαῦλοι se expressando em linguagem adequada à sua condição de pastores. Quintiliano, em *Instituição Oratória* X, 1, 46-58, igualmente estabelece um cânone de poetas épicos e entre eles inclui o nome de Teócrito junto a Hesíodo, Antímaco, Paniásis, Arato, Apolônio de Rodes e Homero, considerado um grande Oceano de onde emanam os demais cursos d'água. Se, para Dioniso Trácio, *Arte Gramática* I, 6, 5-10, cada gênero poético deve conter uma ἀνάγνωσις adequada e à poesia hexamétrica corresponderia o estilo grave (εὐτόνως), tal caracterização contrasta veementemente com a matéria dos idílios de Teócrito, apesar de serem inseridos pelos comentadores antigos na tradição do ἔπος em virtude do metro empregado.

No entanto, o episódio narrado no livro IX da *Odisseia* já apresenta elementos que serão explorados na poesia bucólica posterior. A caracterização pastoral do ciclope, seus costumes rústicos, o hábito de conversar com os animais e o próprio ambiente no qual a ação se desenvolve servem de modelo a este tipo de ἔπος delineado nos hexâmetros de Teócrito. Os constantes ecos do idílio VI e XI a este livro da *Odisseia* nos sugerem uma tentativa deliberada de filiação a uma tradição épica precedente e, ao mesmo tempo, “transgressão” dos elementos próprios desta categoria genérica para a formatação de uma nova espécie poética. A poesia bucólica se constrói a partir das diferenças e semelhanças em relação à épica, rememorando a metáfora do grande Oceano cuja influência se torna inescapável a toda posteridade.

Referências

- ARNOTT, W. G. The overworked playwright. A study in Euripides' "Cyclops". G&R. Oxford, vol. VIII, p. 164-169, 1961.
- _____. *Alexis. The fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- BARIGAZZI, A. Una presunta aporia nel c. 11 di Teocrito. *Hermes*. Berlin, p. 179-188, 1975.
- BROOKE, A. Theocritus' idyll 11: a study in pastoral. *Arethusa*. Baltimore, vol. CXCVII, p. 73-81, 1971.
- BROWN, C. S. Odysseus and Polyphemus: the name and the curse. *CL*. Eugene, vol. XVIII, p. 193-202, 1966.
- CAIRNS, F. Theocritus' first idyll: the literary programme. *WS*. Wien, vol. XCVII, p. 89-113, 1984.
- DOVER, K. J. *Theocritus selected poems*. London: Bristol Classical Press, 1992.
- DUCHEMIN, J. *Le Cyclope*. Édition critique et commentée. Paris: Champion, 1945.
- FANTUZZI, M.; HUNTER, R. *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FARRELL, J. Dialogue of genres in Ovid's love song of Polyphemus. *AJPh*. Baltimore, vol. CXIII, p. 235-268, 1992.
- FORD, A. Epic as a genre. In: MORRIS, I.; POWELL, B. *A new companion to Homer*. Leiden/ New York/ Köln: Brill, 1997, p. 396-414.
- FRIEDRICH, R. Heroic man and "polymetis": Odysseus in the "Cyclopeia". *GRBS*. Cambridge, vol. XXVIII, p. 121-133, 1987.
- GLENN, J. Virgil's Polyphemus. G&R. Oxford, vol. XIX, p. 47-59, 1972.
- GOW, A. S. F. (Org.). *Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' pastoral analogies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991.
- HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2004.
- HERNÁNDEZ, P. N. Back in the cave of the Cyclops. *AJPh*. Baltimore, vol. CXXI, p. 345-366, 2001.
- HOLTSMARK, E. B. Poetry as self-enlightenment: Theocritus 11. *TAPhA*. Baltimore, vol. XCVII, p. 253-259, 1966.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.
- HORDERN, J. H. Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion. *CQ*. Oxford, p. 285-292, 2004.

- HUNTER, R. *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LAWALL, G. *Theocritus' Coan pastorals*. Washington: The Center for Hellenic Studies, 1966.
- PAGE, D. L. (Org.). *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PAYNE, M. *Theocritus and the invention of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PFEIFFER, R. (Org.). *Callimachus*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- ROSENMEYER, T. G. *The green cabinet*. Berkley/ Los Angeles: University of California Press, 1969.
- SCHMEL, R. Structure and meaning in Theocritus 11. *Mnemosyne*. Leiden, vol. XLV, p. 229-234, 1993.
- SPOFFORD, E. W. Theocritus and Polyphemus. *AJPh*. Baltimore, p. 23-35, 1969.
- USSHER, R. G. The "Cyclops" of Euripides. *G&R*. Cambridge, vol. XVIII, p. 166-179, 1971.
- WENDEL, C. (Org.). *Scholia in Theocritum uetera*. Stuttgart: Teubner, 1996.

TRADUÇÃO E REVELAÇÃO: A RECEPÇÃO DOS NOMES DIVINOS NA TRADUÇÃO DA ANTÍGONA DE SÓFOCLES POR HÖLDERLIN*

Gabriel Lago de Sousa Barroso**
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This paper aims to analyze the German poet Friedrich Hölderlin's reception of the Greek tragedy, by examining his translations of two of Sophocles' tragedies – *Oedipus the King* and *Antigone* –, which became a model for translation theory later on the 20th century. It intends to demonstrate Hölderlin's peculiar view of Greece, acknowledged in the background of his work, which is reflected on the religious patterns of his translation, as he emphasizes the divine elements of Sophocles' plays. This is more explicit in his transgressions of the original text, especially where he translates the Greek gods' names.

KEYWORDS: reception of classical Greece; Greek tragedy; German poetry; translation theory; Friedrich Hölderlin.

Este ensaio tem como objetivo analisar a recepção da tragédia grega na obra do poeta alemão Friedrich Hölderlin, principalmente a partir de uma análise de sua tradução de duas das tragédias de Sófocles – *Édipo Rei* e *Antígona* – e de alguns de seus escritos teóricos, que lidam especificamente com o problema da tragédia grega. Minha intenção é observar o *modo* como se dá essa recepção para, em seguida, discutir o

* Uma versão prévia do presente trabalho foi apresentada no “XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos” da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), realizado entre os dias 17 e 21 de outubro de 2011 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

** lagobarroso@gmail.com

significado da Grécia Clássica para a Modernidade na obra de Hölderlin, bem como o sentido religioso da tragédia, que permite desvelar os limites do humano em seu contato com o divino. Analisarei, com essa finalidade, algumas passagens da tradução da *Antígona*, em especial nos atos III e IV, que correspondem aos versos 781 a 805 e 944 a 987 do original grego, na edição Oxford de Pearson.¹

Hölderlin nasce em 1770 na região de Baden-Württemberg, no sul da Alemanha, e cursa o seminário na cidade de Tübingen. Lá torna-se amigo de Schelling e Hegel, que se tornariam dois dos grandes nomes da filosofia alemã no século XIX. Posteriormente, em 1794, Hölderlin segue para Jena, onde frequenta as aulas do filósofo Fichte e entra em contato em Weimar com Goethe e Schiller. O próprio Hölderlin procura, nesse período, prosseguir na carreira acadêmica, buscando, sem sucesso, um posto na faculdade de filosofia de Jena. Ele segue então sua vida como poeta e filósofo até 1806, quando mergulha em um estado de profunda perturbação mental, permanecendo em uma clínica na cidade de Tübingen por mais de trinta anos, até a sua morte em 1843. As traduções destas duas tragédias de Sófocles – *Édipo Rei* e *Antígona* – foram, ao lado do romance *Hyperion*, as únicas obras publicadas em vida por Hölderlin, que permaneceu praticamente desconhecido na Europa até a reedição/ revisão de sua obra por Norbert von Hellingrath, iniciada somente em 1913.

As traduções são publicadas em 1804, portanto pouco antes de sua internação, sob o título de “As tragédias de Sófocles” (*Die Trauerspiele des Sophokles*),² e a recepção é das piores possíveis. A versão possuía diversos erros e buscava soluções inexplicáveis na tradução do grego para o alemão. É famosa a anedota em que Johann Heinrich Voss – o célebre tradutor alemão da *Odisséia* e da *Ilíada* – expõe a versão a Goethe e Schiller, e Schiller dá largas risadas ao ler a obra de Hölderlin. Também Hegel e Schelling, os amigos do poeta, consideram sua versão de Sófocles a prova do avanço da patologia que não demoraria a afetá-lo.

Entretanto, com a reedição de von Hellingrath, a desdita das traduções de Hölderlin toma outro rumo. Acompanhando o surto de popularidade de sua obra poética, as traduções passam a ser cada vez mais lidas e, inclusive, encenadas. Assim é que, em 1923, Walter

¹ Cf. Sophoclis. *Fabulae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit A. C. Pearson. Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1961.

² Cf. Hölderlin, F. *Sämtliche Werke. Band 5: Übersetzungen*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1954.

Benjamin, em seu famoso ensaio intitulado *A tarefa do tradutor*, erige a tradução de Hölderlin à posição de “arquétipos de sua forma” (*Urbilder ihrer Form*).³ Bertolt Brecht prepara em 1948 uma montagem da *Antígona* traduzida por Hölderlin adaptada às necessidade cênicas. Carl Orff compõe em 1949 uma adaptação musical da tragédia de Sófocles a partir da versão do poeta alemão. O próprio Hellingrath, em um belo elogio às traduções, resume bem o significado que o projeto de Hölderlin teve para a crítica do século XX. A tradução demonstra, segundo ele:

[U]ma estranha mistura de familiaridade com a língua grega e compreensão viva de sua beleza e de seu caráter, com o desconhecimento de suas regras mais simples e uma total falta de exatidão gramatical. (...) Hölderlin como tradutor de Sófocles pode ser comparado àqueles escavadores do solo grego, desprovidos de formação sistemática, que se puseram a trabalhar com seus próprios recursos, com o coração cheio de entusiasmo e guiados por um grande instinto: extraviaram-se muitas vezes e destruíram muita coisa, conseguiram, contudo, chegar até o fundo e pela primeira vez indicaram aos pósteros o caminho para as descobertas.⁴

Qual a razão para uma discordância tão profunda da crítica a esta tradução, entre os juízos de escárnio do século XIX e os de elogio do século XX? Quais elementos tornam tão polêmica e especial a relação linguística entre o ático de Sófocles e o alemão de Hölderlin?

Certamente, Hölderlin procurou com suas traduções estabelecer uma relação diferente com o mundo grego representado nas tragédias de Sófocles. A intenção de Hölderlin vai além da intenção tradicional do tradutor – a de, como afirma Walter Benjamin, tornar compreensível o texto em língua original em outra língua, pela “transposição mais exata possível da forma e do sentido do original”.⁵ Neste sentido, inaugura-se uma maneira muito específica de se ver a recepção do mundo grego pelo mundo moderno, a qual Hölderlin trabalhará em sua poesia, mas que receberá sua formulação mais evidente no projeto de traduzir Sófocles. Essa recepção é, portanto, o primeiro elemento a ser observado

³ Cf. Benjamin, W. *A tarefa do tradutor*. In: Gagnebin, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011, p. 118.

⁴ Cf. Hellingrath, *apud* Campos, H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 96-97.

⁵ Cf. Benjamin, *op. cit.*, p. 107.

na obra de Hölderlin para que se possa então compreender o que pretendia com seu projeto de tradução.

Com respeito à intenção de Hölderlin, esta pode ser compreendida em duas declarações do poeta, colhidas à época da publicação das traduções: a primeira, em suas observações à sua versão de *Antígona*, afirma: “devemos apresentar, em toda parte, os mitos de forma *mais demonstrável*”;⁶ a segunda, em uma carta ao seu editor Friedrich Wilmans, em que diz:

Eu espero apresentar a arte grega, que nos é estranha em virtude da conveniência nacional e dos erros com que sempre foi tratada, de modo *mais vivo* (*lebendiger*), mais vivo do que em geral se apresenta ao público, na medida em que eu marco *o oriental* que nela fora repudiado e aprimoro seus erros artísticos onde eles tenham ocorrido.⁷

Tornar o mito mais demonstrável, mais vivo: essa é a intenção que Hölderlin procura realizar por meio das traduções de Sófocles. Trata-se desde a origem de um projeto muito mais amplo que o de uma tradução convencional.

A relação com o mito – a recepção dos mitos gregos – encontra-se no centro de seu projeto. Os mitos representados na tragédia não são para o poeta alemão um discurso estranho, longínquo, mas a cristalização de um elemento divino, da divindade que não deixa de existir no transcurso da História.

O que são precisamente para Hölderlin os deuses gregos, os deuses que perpassam todo o entrecho trágico? Difícil é decifrar esse enigma na obra do poeta. No entanto, pode-se dizer que em Hölderlin os deuses não são alegorias para os estados da alma humana, tampouco imaginações da fantasia, mas o próprio Ser, condensado em figuras objetivas, que por diversos modos se apresentam e vão de encontro aos homens marcados pela finitude e pela necessidade.⁸ Já se comparou a posição do poeta ao panteísmo – isto é, a identificação entre deus e

⁶ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1954, p. 292: *Wir müssen die Mythe nämlich überall beweisbarer darstellen* (trad. minha).

⁷ Cf. Hölderlin, *F. Sämtliche Werke. Band 6: Briefe*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1959, p. 464: *Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herumbeholfen hat, dadurch lebendiger als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere* (trad. minha).

⁸ Cf. von Wiese, B. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1983, p. 353.

mundo – embora esse termo não seja o mais adequado para caracterizar seu pensamento. A verdadeira tarefa poética de Hölderlin é captar deus em um mundo em que deus se cala em silêncio e se encontra longe dos homens. Esse é o retrato do tempo que se enuncia ao poeta alemão, nos albores da Modernidade. Hölderlin é tão necessário a esse tempo quanto o padre é necessário no campo de batalha.

Esse deus oculto se abre para os olhos do poeta, o que permite a Hölderlin buscar na tradução algo mais que a transposição do texto grego para a língua alemã. Esse caráter divino da tragédia é exposto por Hölderlin em um escrito de 1799, intitulado *Fundamento para o Empédocles*:

O poema trágico oculta ainda mais [que a ode trágica] a intimidade (*Innigkeit*) na apresentação, a expressa em distinções mais fortes, porque expressa *uma intimidade mais profunda, um divino mais infinito*. (...) Também no poema trágico-dramático se exprime, portanto, o divino que o poeta sente e experimenta em seu mundo, também o poema trágico-dramático é para o poeta uma imagem do vivente que, para ele, é e era presente em sua vida.⁹

O divino presente no poema trágico-dramático entreabre-se para os olhos do poeta, pois o poeta encontra no trágico uma imagem semelhante ao divino de sua própria interioridade e de sua própria vida.

A iniciativa de Hölderlin, frente ao contexto literário e filosófico da Alemanha de então, principalmente no que concerne à recepção da tragédia grega, é única e original. De acordo com o crítico Benno von Wiese, *grosso modo*, podem-se observar nos séculos XVIII e XIX duas grandes linhas de interpretação da tragédia na Alemanha. Por um lado, a especulação idealista, que pensa a tragédia a partir de uma visão de mundo racionalista e a encara como um problema ético, que encontra sua superação em uma filosofia do espírito. A interpretação da *Antígona* de Sófocles por Hegel seria um exemplo desse modo de ver a aporia trágica. Por outro lado, a tradição romântica, que revaloriza na arte os elementos religiosos do período medieval e encara a tragédia a partir

⁹ Cf. Hölderlin, F. *Sämtliche Werke. Band 4: Der Tod des Empedokles; Aufsätze*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1962, p. 156: *Das tragische Gedicht verhüllt die Innigkeit in der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt*. (...) *Auch im tragisch dramatischen Gedichte spricht sich also das Göttliche aus, das der Dichter in seiner Welt empfindet und erfährt, auch das tragisch dramatische Gedicht ist ihm ein Bild des Lebendigen, das ihm in seinem Leben gegenwärtig ist und war* (trad. minha).

da revelação do mundo cristão. Por essa via, a tragédia chega a ser encarada sob um viés religioso, mas predomina o elemento cristão, que dissolve a aporia trágica.¹⁰

Hölderlin, a partir de uma visão muito própria da natureza religiosa da tragédia, consegue compreender Sófocles de modo mais complexo, e encontrar uma via original ao mundo grego. Como afirma o filólogo Karl Reinhardt, isso leva Hölderlin a traduzir Sófocles de modo *religioso*, isto é, Hölderlin procura ressaltar o elemento divino por ele visto na tragédia, e por isso ele pode pretender tornar o mito “mais provável”, “mais vivo” para seus contemporâneos.¹¹

Naturalmente Hölderlin percebe que a era moderna em muito difere do mundo grego. Se a tragédia prova para ele que no mundo grego o homem se encontrava às voltas com o divino, que os deuses eram então próximos ao homem, o mundo moderno se encontra em oposição àquela realidade. A história do mundo é lida por Hölderlin conforme essa díade: há o tempo da proximidade de deus e o tempo do distanciamento de deus. Segundo afirma Wiese, os deuses podem estar “perto”, e isso significa uma intensificação e elevação da vida, cujo verdadeiro nexos, que de outro modo permaneceria oculto, somente assim se torna visível. Na proximidade dos deuses, o homem é penetrado pelo Espírito, o qual o coloca no eternamente vívido, na real essência do Ser, seja de modo abençoado, seja de modo ameaçador. Eles podem, no entanto, estar também “longe”, e isso não significa que não estejam disponíveis, mas que em determinadas eras eles estão ausentes e ocultos. A vida é então vivida pelos homens na inevitabilidade de suas contradições e cisões, e rechaça todo aquele vicejar espirituoso que a unidade com o espírito do Ser lhe garante.¹²

Não a proximidade dos deuses, mas a distância caracteriza os tempos modernos. Não a plenitude, mas a escassez do divino é o traço marcante de seu tempo. Somente ao poeta parece ainda se desvelar esse mundo de deuses de que falava a tragédia grega. Apenas o poeta pode ascender a estas alturas e admirá-las e, com seu canto, tentar trazê-las de volta a esse mundo desdivinizado.

Observando esses traços fundamentais da visão de mundo hölderliniana, suas traduções de Sófocles assumem uma nova amplitude.

¹⁰ Cf. von Wiese, *op. cit.*, p. 350-351.

¹¹ Cf. Reinhardt, K. *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, p. 382.

¹² Cf. von Wiese, *op. cit.*, p. 353.

Não se trata aqui de um projeto humanista ou filológico. Esse contato direto entre o poeta e o trágico permite a Hölderlin tentar traduzir as tragédias de Sófocles “por dentro”, e transpor seu sentido imanente para o texto da tradução, revivificando na poesia da língua alemã toda a essência originária da poesia grega.

Também a polêmica relação entre antigos e modernos é aqui reformulada: não se trata mais de imitação ou de disputa com o mundo grego, mas de aprender no contato com esse mundo que aquilo que é próprio ao tempo do poeta deve ser por ele revelado. Como afirma em uma carta de dezembro de 1801 ao poeta e amigo Casimir Ulrich Boehlendorff: “Tenho elaborado desde há muito essa questão, e sei agora que não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos quanto para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e o destino”.¹³

A carta de Hölderlin ao poeta Boehlendorff pode ser interpretada, por um lado, como a “superação do classicismo”, como quer Peter Szondi.¹⁴ Por outro lado, demonstra uma identidade original com o mundo grego, que pode ser recuperada, ainda que por uma via diversa da imitação (*Nachahmung*), proposta por Winckelmann.

O projeto de Hölderlin de traduzir Sófocles é, nesse sentido, coerente tanto com a função profética que atribui ao poeta quanto com a visão profética que, enquanto poeta, ele antevê no futuro. Essa visão é exposta em poemas como *Wie wenn am Feiertage...* (Como quando em dia de festa...) e *Ermunterung* (Exortação). O poeta permanece em contato com o divino, mesmo que seu tempo se tenha afastado dos deuses. Seu canto tem a finalidade de guardar essa herança, mas também de anunciar um novo tempo.

Assim conclui no poema *Exortação* (primeira versão):

Ó esperança! breve, breve não cantarão sozinhos
os bosques o elogio dos deuses, pois vem já o tempo
em que da boca dos homens a alma,
divina, de novo seja proclamada.

¹³ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1959, p. 456: *Ich habe lange daran laboriert und weiß nun, daß außer dem, was bei den Griechen und uns das Höchste sein muß, nämlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen* (trad. minha).

¹⁴ Cf. Szondi, P. *Überwindung des Klassizismus: Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801*. In: Bollack, J. *et alii* (org.) *Schriften I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978, p. 358.

Em que nossos dias de novo, como flores sejam,
onde, distribuído em rotação,
o calmo Sol sua imagem do céu veja, e
feliz nos felizes a luz se conheça.

Em que amoroso, em união com os mortais,
o elemento então viva e então somente baste,
no agradecer de crianças piedosas, a força
da terra, que, infinita, se desenvolve,

e ele, que reina sem palavras, e o futuro
desconhecido prepara, o deus, o espírito
na palavra humana, em belos dias,
outra vez com nomes, como outrora, seja dito.¹⁵

Em *Como quando em dia de festa...*, fica claro que a tarefa do poeta é uma tarefa ligada ao seu tempo e também ao seu povo, que é iluminado por suas palavras:

Pensamentos do espírito comum estão
em silêncio se acabando, na alma do poeta,

desde longo tempo conhecida do infinito,
subitamente tocada se estremece com a recordação,
e a ela, inflamada pelo sagrado raio,
fruto nascido do amor, obra de deuses e homens,
o canto, que a ambos testemunha, alcança.

...

E por ele agora os filhos da terra
bebem sem perigo o fogo celeste.
mas cabe a nós, poetas!,
permanecer com a cabeça descoberta
debaixo das tormentas de deus,

¹⁵ Cf. Hölderlin, F. *Sämtliche Werke. Band 2: Gedichte nach 1800*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1953, p. 34-35: *O Hoffnung! bald, bald singen die Haine nicht/ Der Götter Lob allein, denn es kommt die Zeit,/ Daß aus der Menschen Munde sich die/ Seele, die göttliche, neuverkündet.// Daß unsre Tage wieder, wie Blumen, sind,/ Wo, ausgeteilt im Wechsel, ihr Ebenbild/ Des Himmels stille Sonne sieht und/ Froh in den Frohen das Licht sich kennet,// Daß liebender, im Bunde mit Sterblichen/ Das Element dann lebet und dann erst reich,/ Bei frommer Kinder Dank, der Erde/ Kraft, die unendliche, sich entfaltet,// Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt/ Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist/ Im Menschenwort, am schönen Tage/ Wieder mit Namen, wie einst, sich nennet* (trad. minha).

empunhar com nossas próprias mãos
 o raio mesmo do pai e
 entregar ao povo, envolto
 no canto, o dom celeste.¹⁶

Somente a partir do conhecimento das funções que Hölderlin atribuiu ao poeta pode-se compreender sua carta ao editor, em que afirma procurar marcar “o oriental” que fora repudiado na tragédia grega. Oriental aqui não se refere ao Oriente geográfico como por nós hoje compreendido – o Oriente-Médio, a Índia etc. O oriental possui em Hölderlin o sentido de originário, próximo de deus, imediato, que ele procurará *marcar* em sua poesia, de modo a tornar o mito *mais vivo*.

Essa conexão direta com os aspectos divinos da tragédia resulta, na tradução de Hölderlin, em diversas *transgressões* do original grego, intensamente polêmicas para os fundamentos da tradução de sua época. Foram essas transgressões do texto grego – aliadas, claro, ao fato de que Hölderlin tinha um conhecimento regular da língua grega – que causaram o julgamento tão negativo de sua época, manifesto no riso de Schiller. Por outro lado, também essas transgressões, juntamente ao experimento poético de traduzir a tragédia para a forma de *hino* característica da poesia de Hölderlin, tornaram suas traduções de Sófocles tão célebres no século passado.

Ressaltaremos aqui apenas um dos traços da tradução de Hölderlin, em que fica evidente a originalidade de sua versão. Refiro-me às *traduções dos nomes dos deuses gregos*, que Hölderlin altera propositalmente em sua versão, de modo a revelar a sua essência, em conformidade com sua visão de mundo religiosa.

Nos versos 781 e 782 da *Antígona* de Sófocles, o coro de anciões tebanos canta o amor de Hêmon por Antígona, entoando o nome de Eros. No original encontramos:

¹⁶ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1953, p. 123-124: *Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,/ Still endend, in der Seele des Dichters,/ Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem/ Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung/ Erbebt, und ihr, von heiligem Strahl entzündet,/ Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk,/ Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt./ (...)/ Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt/ Die Erdensöhne ohne Gefahr./ Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,/ Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,/ Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand/ Zu fassen und dem Völk ins Lied/ Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen* (trad. minha).

Eros, invencível em combate,
Eros, que cai sobre a riqueza...¹⁷

Hölderlin faz a seguinte tradução do mesmo trecho:

Espírito do amor, contudo em combate,
sempre vencedor! Tu, Espírito da Paz, que cochilas
sobre o comércio.¹⁸

Como se vê, Sófocles se refere duas vezes a Eros, mas Hölderlin vai propositalmente além do texto, traduzindo o nome do deus ora por “Espírito do amor”, ora por “Espírito da paz”.

Em outro trecho mais notório, nos versos 947-950, também da *Antígona*, o coro invoca Zeus ao falar do infortúnio da condenação de Antígona por Creonte, comparando-a com Dânae. Cito:

E era ela de estimada
linhagem, ó filha,
e de Zeus guardava o tesouro,
a semente caída em chuva de ouro.¹⁹

Hölderlin modifica – ou “revela” – o original em sua tradução:

Embora de nobre linhagem, ó filha,
ela contava ao Pai do Tempo
o bater das horas, o dourado.²⁰

Hölderlin subverte completamente o original de Sófocles, conscientemente, para atender às finalidades de sua tradução. Substitui o nome de Zeus por “Pai do Tempo”, e reinterpreta o mito de Dânae, colocando-a não como guardiã da semente de Zeus, mas como aquela que conta cada um dos batimentos dourados das horas.

Em suas observações à tradução de *Antígona*, Hölderlin justifica expressamente sua escolha, como modo de “aproximá-la de seu modo de representação”. E afirma:

¹⁷ *Antígona*, v. 781-782: *Éros anúkate mákhan, / Éros, hòs en kténesi pípteis* (trad. minha).

¹⁸ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1954, p. 259: *Geist der Liebe, dennoch Sieger/ Immer, in Streit! Du Friedensgeist, der über/ Gewerb einnicket* (trad. minha).

¹⁹ *Antígona*, v. 947-950: *Káitōi kai geneâi tímios, ô paî paî, / kai Zenòs tamieúeske gonàs khrysróytous* (trad. minha).

²⁰ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1954, p. 266: *Obgleich an Geschlecht edel, o Kind! / Sie zählete dem Vater der Zeit/ Die Stundenschläge, die goldnen* (trad. minha).

De forma determinada ou indeterminada, é Zeus que deve ser dito. Com seriedade, preferencialmente: Pai do tempo ou Pai da terra, porque o seu caráter consiste em, por oposição à eterna tendência, inverter *a aspiração de abandonar este mundo em direção ao outro na aspiração de passar do outro mundo para este*. É preciso, de fato, apresentar o mito sempre da forma mais *demonstrável*. O dever, em seu fluxo dourado, significa o raio de luz, que também a Zeus pertence, na medida em que o tempo, que será marcado, é calculável por meio de tais raios. Assim será sempre quando o tempo for contado na dor, porque então o ânimo pode seguir, com simpatia, a mudança do tempo, e assim captar a simples passagem das horas, livre do entendimento que só conclui do presente para o futuro.²¹

O caráter descrito seria a essência de Zeus, e por isso seu nome deve ser dito “Pai do Tempo”. Por meio de seus raios de luz, Zeus liga-se ao tempo, que é calculável mediante esses raios. Não o tempo do entendimento, que Hölderlin critica, mas o tempo “contado no sofrimento”, o verdadeiro compreender do tempo, que o capta como “simples curso das horas”, o dourado “bater das horas”.

Não cabe, neste momento, discutir o conteúdo da “revelação” de Hölderlin da essência de Zeus. Sua intenção é poético-profética: ele não pretende se prender às linhas do texto, mas procede por meio dessa revelação da essência original.²² Procura, sim, a partir de uma visão pressuposta da tarefa da poesia, recuperar o divino perdido no mundo moderno por meio da ligação reveladora do poeta com o divino

²¹ Cf. Hölderlin, *op. cit.*, 1954, p. 292: *Im Bestimmteren oder Unbestimmteren muß wohl Zeus gesagt werden. Im Ernste lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese. Wir müssen die Mythe nämlich überall beweisbarer darstellen. Das goldenströmende Werden bedeutet wohl die Strahlen des Lichts, die auch dem Zeus gehören, insofern die Zeit, die bezeichnet wird, durch solche Strahlen berechenbarer ist. Das ist sie aber immer, wenn die Zeit im Leiden gezählt wird, weil dann das Gemüt vielmehr dem Wandel der Zeit mitfühlend folget, und so den einfachen Stundengang begreift, nicht aber der Verstand von Gegenwart auf die Zukunft schließt* (trad. e grifo meus).

²² Antoine Berman parece compreender as traduções de Hölderlin também nesse sentido, e por isso fala de uma “verdade da tradução”. As traduções de Hölderlin não seriam nem transformação literária das obras traduzidas, nem reprodução, mas teriam como finalidade “atualizar o conflito que é a vida destas obras”. Essa seria a lição deixada pelo poeta à reflexão do tradutor (cf. Berman, A. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 89).

da tragédia. O único meio possível para isso é se a tradução se converter em algo mais que tradução, isto é, se ascender a revelação. Somente isso autoriza Hölderlin a transgredir o texto: transgredir para expor o que nele se encontra oculto. A tarefa do tradutor do mito torna-se uma tarefa possível somente àquele que traduz para revelar – ao poeta cabe desvelar o divino da tragédia.

Na obra de Hölderlin – em especial nas traduções de Sófocles – o próprio conceito de recepção é levado a um limite radical, vez que o poeta traça uma linha direta de ligação com o mito grego. A recepção não se resume ao aspecto externo, à recepção de obras fechadas em si, em que se reconhece a alteridade da cultura grega frente ao mundo moderno. As traduções de *Édipo Rei* e *Antígona* – ao contrário – devem recuperar o divino em um mundo desdivinizado; recuperar o nome de deus em um mundo que já não pode dizê-lo. Por isso, não se trata de um aspecto marginal da obra de Hölderlin, ou mesmo secundário da poesia moderna, mas de um ponto central, em que o reencontro com a Grécia e a tragédia alcança sua forma mais profunda.

Referências

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.

BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

de CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HÖLDERLIN, F. *Ensayos*. 6ª ed. Trad. Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión, 2008.

_____. *Sämtliche Werke. Band 2: Gedichte nach 1800*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1953.

_____. *Sämtliche Werke. Band 4: Der Tod des Empedokles; Aufsätze*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1962.

_____. *Sämtliche Werke. Band 5: Übersetzungen*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1954.

_____. *Sämtliche Werke. Band 6: Briefe*. Org. Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1959.

REINHARDT, K. *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

SOPHOCLIS. *Fabulae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit A. C. Pearson. Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1961.

SZONDI, P. Überwindung des Klassizismus: Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: BOLLACK, Jean *et alii* (org.). *Schriften I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978.

von WIESE, B. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1983.

nuntius antiquus

**HORROR E HUMOR NO CANTO IX DA ODISSEIA:
UMA LEITURA DO EPISÓDIO DO CICLOPE
PROPOSTA POR DEMÉTRIO NO TRATADO
SOBRE O ESTILO***

Gustavo Araújo de Freitas**
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: A brief analysis of the entries made by Demetrius in the treatise *On Style*, in the Cyclop episode, in the book IX of the *Odyssey* reveals, beyond a remarkable interest in the passage of the work of Homer, peculiar features of an accurate literary criticism. In this criticism, as it should be, we emphasize the horror of Polyphemus character, his monstrous appearance and actions. However, references to the famous speech of the Cyclops, in verses 369 and 370, reveal more than that: they emphasize the comical nature of the passage. Going forward, this character is not only examined from a perspective of horror but also presented as an element that intensifies it, within an approach that has no parallel in any other treatise of Antiquity.

KEYWORDS: *Odyssey*; Cyclops; Homer; Demetrius; *On style*.

A exemplo de grande parte dos tratados de retórica da Antiguidade, nos quais o prestígio de Homero é assaz reconhecido, *Sobre o estilo* de Demétrio demonstra um interesse patente pelo poeta, o que pode ser

* Este artigo foi concebido a partir da dissertação de mestrado defendida pelo autor no 1º semestre de 2011, dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na área de concentração de Estudos Clássicos, da Faculdade de Letras da UFMG, intitulada “*Sobre o estilo*” de Demétrio: um olhar crítico sobre a literatura grega (tradução e estudo introdutório do tratado), sob a orientação do Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão.

** araurabh@gmail.com. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, bolsista CAPES/ REUNI.

comprovado pelo próprio número de citações tomadas tanto da *Iliada* quanto da *Odisseia* e que fazem de seu autor, dentre todos os reportados ao longo do Περὶ Ἑρμηνείας, aquele com o maior número de menções.¹ Ao certo, também os comentadores modernos não o deixaram de notar, bem como não lhes passou despercebido o fato de que os trechos selecionados por Demétrio – e não apenas de Homero, como também dos demais autores –, uma vez submetidos à sua avaliação, apontam não apenas para um fim prático, mas também para um julgamento,² ou, dito de outra forma, para uma crítica literária.³

¹ Para um panorama acerca do número de menções a esses autores e citações, cf. Chiron, P. *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.- Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001, p. 383-389.

² Oportunamente, lanço mão dos mesmos termos utilizados por Schenkeveld (*Studies in Demetrius "On style"*. Amsterdam: A. Hakkert, 1964, p. 51-52).

³ Lembremos que a relevância da crítica literária contida no tratado – e que se demonstra na presença de um grande número de reflexões sobre as mais diversas passagens da literatura grega – é tal que suscitou o fecundo debate entre os comentadores se, de fato, estaríamos diante de um manual de retórica ou de uma obra de crítica literária. Innes chega a afirmar que, à diferença de muitas outras fontes, particularmente em latim, não haveria nele uma propensão para a oratória [*Demetrius. "On style" (in Aristotle, v. XXIII)*. London: Harvard University Press, 2005, p. 312]. Grube, sem que, ao certo, desconsidere a vinculação do tratado à retórica, em dado momento, comenta que o interesse de Demétrio seria pela literatura, mais do que pelos processos, casos ou argumentos ligados aos tribunais (*The Greek and Roman critics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995, p. 119). Em outra ocasião, o mesmo autor volta a salientar que os interesses de Demétrio são obviamente literários, mais do que retóricos no sentido estrito, e lembra que os oradores são frequentemente mencionados, mas apenas como um tipo de literatura entre vários. Estaríamos, assim, diante de um exemplo de crítica literária, da parte de um homem treinado em retórica, mas não um mero retórico (*A Greek critic: Demetrius "On style"*. Toronto: University of Toronto Press: 1961, p. 22). Em consonância, Kennedy comenta que, além de conter as lições de como se escrever bem, o *PH* é também uma sensível peça de crítica literária (*Classical rhetoric & its christian & secular tradition from ancient to modern times*. 2nd ed., rev. and enl. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 131). Schenkeveld defende, no entanto, a ideia de que o tratado de Demétrio tenha, de fato, sido um manual de retórica (*op. cit.*, 1964, p. 51-52), e, ao certo, é também dele a melhor resposta para a questão, embora não tanto em seu trabalho citado acima, mas em seu artigo intitulado “The intended public of Demetrius’s ‘On style’: the place of the treatise in the Hellenistic educational system” (*Rhetorica*. Berkeley, vol. XVIII, n. 1, p. 29-48, 2000). Nesse último, o autor situa a obra no contexto educacional do

Contudo, apesar da incontestada presença dessa crítica, grande parte das reflexões de Demétrio sobre os autores que menciona – e, logo, também sobre o poeta – resta ainda pouco explorada pelos estudiosos. Do mesmo modo que permanece ainda na sombra um dos pontos de vista mais peculiares – e não só entre os críticos antigos como também entre os modernos – sobre uma das passagens mais famosas de Homero, a do episódio do Ciclope no canto IX da *Odisseia*.

Em considerações a versos que compõem a cena, Demétrio enfatiza, pois, o horror da personagem Polifemo, figura monstruosa e de ações selvagens já bem conhecidas, mas que, em dado momento, revelaria inesperadamente o seu lado cômico. E, mais do que isso, essa surpreendente faceta não apenas se manifestaria em dada ocasião, como também faria dele uma personagem ainda mais assustadora, dentro de uma perspectiva sem paralelo no contexto da crítica literária da Antiguidade.⁴

período helenístico, em uma fase do aprendizado em que a crítica literária não apenas se faz presente como se coloca a serviço da própria retórica (cf. *infra*). Nesse ponto, concordamos também com o autor no que concerne à opinião de Classen; de fato, as muitas críticas proferidas por Demétrio são quase sempre subservientes às lições que ele escolhe para ensinar. A esse respeito, *Sobre o estilo* é, assim como *O tratado do sublime* de Longino e *Sobre o arranjo das palavras* de Dionísio de Halicarnasso, uma feliz instância do ensino retórico. Ao certo, sem que desconsideremos a relevância do trabalho de Classen, tanto na problematização dos limites da retórica e da crítica literária, quanto no valioso tratamento acerca dos críticos da Antiguidade, pensamos, a exemplo de Schenkeveld, que, no que concerne ao tratado de Demétrio, assim como também aos de Dionísio de Halicarnasso e Longino, as informações daquele autor mostram-se antes imprecisas (Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 47-48/ Classen, C. J. Rhetoric and literary criticism. Their nature and their functions in Antiquity. *Mnemosyne*. Leiden, vol. XLVIII, p. 513-535, 1995, p. 525-528).

⁴ Há, ao certo, também comentadores modernos que apontam aspectos cômicos na passagem. Reece, por exemplo, considera a cena uma “paródia do tema da hospitalidade”, e, ao longo de seu capítulo sobre Polifemo [Polyphemus (“Od”. 9. 105-564)]. In: _____ (org.). *The stranger’s welcome. Oral theory and the aesthetics of the homeric hospitality scene*. Ann Arbor: The Michigan University Press, 1993, p. 127], lembra alguns momentos cômicos do episódio. Salienta o autor: *It has been generally noted that Homer has characterized his hero as exceptionally resourceful (...) and that he has characterized his ogre as exceptionally contemptuous of the gods – thus placing the opposition of Polyphemus and Odysseus into a theological context – but at the same time as somewhat pathetic (Polyphemus’ conversation with his favorite ram).* / Acerca de aspectos cômicos no episódio, cf. ainda P. Pucci, “The I and the other in Odysseus’s story of the Cyclopes” [in: _____ (org.). *The song of the sirens. Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 113-130]. Porém, é digno de nota o fato de que a abordagem de

Mas para que, de fato, possamos melhor apreender os múltiplos aspectos dessa vária crítica de Demétrio ao episódio, parece oportuno, antes de nos determos mais precisamente nas menções ao mesmo, procurar entender um pouco mais as bases em que tal crítica se constrói, ou, melhor dizendo, como afinal ela se define a partir da relação com o contexto e o plano do desenvolvimento teórico do autor.

A crítica ao episódio no contexto da obra

Antes de mais nada, deve-se atentar para o fato de que, a despeito das inúmeras dúvidas que rondam o referido texto no que diz respeito à questão envolvendo sua data e autoria,⁵ é razoável que o consideremos, por características presentes nele próprio, um manual de retórica, e,

Demétrio apresenta uma sutil diferença na associação direta do elemento do horror ao do cômico (cf. *infra*). Mesmo Reece, ao indicar a passagem de Demétrio, não adentra essa discussão (*op. cit.*, p. 139).

⁵ De fato, durante anos, essa questão tem sido alvo de incontáveis controvérsias, que ainda hoje não estão de todo resolvidas. Ao longo do tempo, os estudiosos propuseram datas que vão desde o séc. III a.C. ao séc. II d.C. (para uma melhor apreciação acerca dessa questão cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 311-370/ Chiron, P. *Démétrios. "Du style"*. Paris: Les Belles Lettres, 1993, XIII-XL/ Innes, *op. cit.*, 2005, p. 312-321). Se tomarmos, no entanto, os estudos mais recentes, constataremos que há uma tendência a aproximar o tratado do contexto do período helenístico; portanto, em uma datação anterior ao séc. I d.C., como sugerida por Roberts, embora, de fato, ele não tenha desconsiderado a possibilidade do séc. I a.C. (cf. Roberts, W. R. *Demetrius "On style", the Greek text of Demetrius "De elocutione"*. Edited after the Paris manuscript, with introduction, translation, facsimiles, etc. Cambridge: Cambridge University Press, 1902, p. 64). Entre os estudos, destacam-se: o de Grube, que sugere uma datação em 270 a.C. (*op. cit.*, 1961, p. 56), mas que, por sua vez, é questionada pelo de Schenkeveld, que situa o tratado no século I d.C., mas refletindo o segundo ou o primeiro século a.C. (*op. cit.*, 1964, p. 147); temos ainda o de Mörpurgot-Tagliabue, que propõe que Demétrio se encontre em fins do período alexandrino, entre o aristotelismo estoicizante e a cultura greco-romana (*Demétrio: dello stile*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980, p. 141); além do importante estudo de Chiron, supracitado, que situa a obra em fins do segundo século ou, de modo mais verossímil, em meados do século primeiro a.C. (*op. cit.*, 2001, p. 370); temos também o estudo de Innes, que propõe o tratado no séc. I a.C. mas considerando que, ao certo, reflete concepções do séc. II a.C. (*op. cit.*, 2005, p. 312-321). Ainda quanto à autoria dada por indicações presentes em manuscritos, cf. Chiron, *op. cit.*, 1993, p. XV-XVIII/ Innes, *op. cit.*, 2005, p. 312.

assim, que o inserimos no contexto da educação vigente no período helenístico, situando-o por volta do séc. I a.C.⁶

Quanto a isso, faz-se oportuna a discussão proposta por Schenkeveld acerca do público do *PH*,⁷ a qual se pauta justamente na relação professor-aluno como base da composição da obra.⁸ Segundo o comentador, Demétrio estaria escrevendo seu livro para leitores que já teriam completado cursos de gramática – e, por essa razão, ele poderia citar Homero em uma versão reduzida, referir-se ao hexâmetro e a outros metros, bem como às figuras de estilo, sem se aprofundar – e que também já teriam passado pelos cursos iniciais de retórica, onde teriam estudado e praticado os *progymnásmata* e lido e decorado várias passagens famosas de autores de prosa.⁹ Nessa nova fase do aprendizado,

⁶ Chiron oportunamente lembra que esse seria uma das únicas fontes de informação sobre a estilística pós-aristotélica anterior a outras obras mais conhecidas, como a “Retórica a Herênio”, aquelas de Cícero e as de Dionísio de Halicarnasso (*op. cit.*, 1993, p. XII). Acerca de sua inserção no período helenístico, cf. ainda Pernot, L. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000, p. 86/ Kennedy, G. A. *A new history of classical rhetoric*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 89. Quanto ao sistema educacional, lembra oportunamente Bompaire que ele teve pouca variação desde a época de Alexandre e também sem diferenças significativas entre Grécia e Roma (cf. Bompaire, J. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000, p. 35).

⁷ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 29-31. Conforme salienta o autor, parece lógico que, de algum modo, o público determine o conteúdo da obra, bem como o nível de compreensão por ela admitido. A esse respeito, o comentador também ressalta que, embora de diversos tratados da Antiguidade possamos ter algum conhecimento quanto ao leitor ou ao público a quem se dirigem – ou porque o autor os identifica, ou através de indicações no texto –, em relação a muitos outros estamos na completa escuridão, tendo, assim, que descobrir por meio de inferências, e esse último é o caso do de Demétrio.

⁸ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 35-38: o caráter didático sendo, pois, facilmente reconhecido na presença dos imperativos e formas verbais similares./ Cf. ainda Schenkeveld, *op. cit.*, 1964, p. 51.

⁹ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 40. Nesse ponto, parece oportuno lembrar o debate levantado por Innes, que contesta o autor (Schenkeveld, *op. cit.*, 1964, p. 80) por ter afirmado que Demétrio teria sido um escritor de um manual de estilística para futuros oradores (*orators-to-be*). A autora tê-lo-ia questionado, então, porque haveria matérias não propriamente de oratória (*non-oratorical*) no caso do estilo grandioso, como as batalhas navais (§ 75), e tão poucos exemplos da oratória no *PH* [Innes, D. C. Reviewed work(s): studies in Demetrius ‘On style’ by Dirk Marie

então, esses alunos partiriam para lições mais difíceis, comumente chamadas de *declamations*.¹⁰

Em suma, estaríamos diante de um manual do orador em uma fase mais avançada do aprendizado, em que, conforme enfatizou Schenkeveld, a crítica literária não apenas se faz presente, como se torna um importante instrumento a serviço da retórica,¹¹ sendo, pois, consolidada no procedimento de seleção dos melhores exemplos a serem avaliados positiva ou, por vezes, negativamente, sob a ótica da abordagem conveniente dos assuntos por eles apresentados. Além disso, seu público explicaria ainda, de modo um tanto satisfatório, o destaque conferido à poesia e, sobretudo, a Homero:¹² de um lado, a importância da crítica literária, e, de outro, o fato de os pontos levantados já terem sido

Schenkeveld. *The classical review, new series*. Cambridge, vol. XVI, n. 3, p. 315-317, dec. de 1966, p. 316]. O autor se defende, contudo, dizendo que, na ocasião de seu livro supracitado, de fato não esclarecera quem seriam esses 'futuros oradores', o que, pelo que diz em seu artigo, não só se torna mais nítido, como também justifica a consequente presença de assuntos não propriamente ligados à oratória.

¹⁰ Conforme complementa o autor, teríamos de supor que, no período helenístico do terceiro/segundo século, as *declamations* não se restringiriam à prática forense e deliberativa, mas também ao discurso epidítico (cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 47). É também oportuno lembrar que embora o autor houvesse sugerido em *Studies in Demetrius 'On style'* uma datação para o tratado em I d.C. (cf. *supra* nota 5), em seu artigo ele assume a mesma posição de Innes, considerando aquele como tendo sido composto no primeiro século a.C., mas ainda com a condição de que o conteúdo da obra em muitos aspectos reflita concepções do segundo século a.C. ou de antes disso (*op. cit.*, 2000, p. 35). Para uma percepção mais ampla acerca do ensino literário e a questão da mimese cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 33-97.

¹¹ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 47. Nesse ponto, concordamos com a posição do autor com relação àquela de Classen (cf. *supra* nota 5).

¹² De fato, Demétrio demonstra interesse também por outros poetas, tais como Safo (§ 106?, 127, 132, 140, 141, 142?, 146, 148, 162, 166, 167; os pontos de interrogação marcam as passagens em que as citações são de atribuição discutida); Arquíloco (§ 5); Anacreonte (§ 5); Alceu (§ 142); Epicarmo (§ 24); Hipônax (§ 132, 301); Sotades (§ 189); Teógnis (§ 85). Porém, de nenhum outro possuímos tanta informação quanto de Homero; o número de menções a ele sobrepuja, e muito, o dos demais, sendo lembrado em quarenta e duas ocasiões (acerca das citações extraídas da *Ilíada*, cf. § 7, 25, 48, 54, 56, 57, 61, 64, 79, 81, 82, 83, 94, 105, 111, 124, 189, 200, 209, 210, 219, 220, 255, 257; *Odisseia*, cf. § 52, 57, 60, 72, 94, 107, 113, 129, 130, 133, 152, 164, 219, 262. Outras menções ao poeta: § 5, 12, 36, 150). Para um panorama acerca do número de menções a autores e citações, cf. ainda Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 383-389.

pensados pelo gramático e de os exemplos já serem devidamente reconhecidos.¹³

E, afinal, se esse mesmo público poderia ser o motivo, como destacou Schenkeveld, do fato de não serem necessárias explicações detalhadas acerca de determinados assuntos,¹⁴ ele poderia justificar também, em grande medida, as eventuais lacunas nas reflexões críticas que acompanham várias das menções aos autores citados. E, nesse ponto, vale lembrar o que bem salientou Bompaire a propósito da educação no período: a iniciação à crítica ocorre na escola do gramático, ao menos essa parte essencial que é a κρίσις ποιημάτων.¹⁵

Assim, justifica-se também de modo bastante satisfatório a existência das lacunas nas reflexões de Demétrio acerca do episódio da *Odisseia* em questão,¹⁶ as quais, como se percebe, não podem ser vistas como meras faltas do autor, mas antes entendidas segundo as próprias condições admitidas pelo público a que seria destinada a obra, pelo menos a princípio. Logo, o intuito de buscar preencher, ainda que minimamente, essas lacunas legitima também a nossa tentativa de sistematizar essa crítica, partindo da relação de tais passagens com outras, também dispersas ao longo da obra, ou, mesmo, com as de outros tratados, dada a observância de diversos elementos comuns que as permeariam.

¹³ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 44. Nesse sentido, é oportuno salientar que grande parte dos exemplos recolhidos dos poetas ilustra o emprego de recursos estilísticos que não se restringem à poesia, mas, ao invés disso, são também aplicáveis à prosa (à guisa de exemplo, cf. § 52, 55, 72, 78-79, 106-108). Daí, o considerável número deles em um tratado cuja principal preocupação não é a princípio a poesia especificamente, mas o discurso de uma maneira geral. E ressaltar a expressão “discurso de uma maneira geral”, e não exatamente “prosa”, porque, na maior parte do tempo, não se verifica uma preocupação maior em delimitar os dois referidos tipos de discurso, salvo em circunstâncias determinadas; ou seja, a distinção proposta nas linhas introdutórias e que será, de algum modo, mais presente na introdução do tratado, não é uma tônica na obra, além do que o próprio termo utilizado para referir-se à prosa, λόγος, ao longo do *PH*, não se aplica de forma estrita a ela, mas, ao contrário, algumas vezes é aplicado inclusive ao texto em verso. Acerca dessa terminologia, cf. Freitas, *op. cit.*, p. 26-30.

¹⁴ Os metros na poesia, por exemplo. Tampouco seria necessária uma definição sobre certos termos técnicos como as figuras (cf. *supra*). Ou, ainda, no que concerne às passagens extraídas dos autores clássicos, algumas teriam de ser citadas na íntegra, enquanto outras não teriam igual necessidade (cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 2000, p. 40).

¹⁵ Cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶ As quais se tornarão mais nítidas no prosseguimento de nossa análise.

E, desse modo, teríamos, em linhas gerais, o contexto da obra e sua importância para se pensar a inserção da crítica ao episódio na mesma. E, dito isso, então, o próximo passo é procurar entender como se dá essa inserção mais precisamente no plano do desenvolvimento teórico proposto pelo autor. E, antes de tudo, não poderíamos deixar de verificar o modo como as menções a Homero se distribuem ao longo do *PH*,¹⁷ pois se revela nisso também um traço essencial no contexto da crítica de Demétrio ao poeta, e que, por conseguinte, também se aplica ao episódio.

O que se constata, pois, é que embora o poeta seja, de fato, o autor com maior número de citações referentes ao estilo grandioso, seus versos são encontrados por todo o tratado: ora grandiosos, ora elegantes ou cômicos, por vezes simples, ou até mesmo veementes, eles são apresentados como componentes de uma obra rica e bem-sucedida em virtude da grande quantidade de recursos estilísticos aplicados a uma quantidade igualmente expressiva de assuntos.

Com efeito, essa maneira de as menções a Homero e a sua obra estarem dispostas, ao longo da introdução e dos quatro capítulos, remete-nos, inevitavelmente, à “mescla de estilos”, proposta nos parágrafos 36 e 37, onde se encontram considerações essenciais, ainda que gerais, a respeito da teoria dos quatro tipos elementares (οἱ ἅπλοι χαρακτῆρες).¹⁸ E não por acaso salientamos essa questão, uma vez que a riqueza estilística do poeta também se verifica nos versos referentes ao episódio do Ciclope; apresentados, pois, no decorrer dos quatro capítulos da obra, tais versos remetem-nos também a essa “mescla”.

Ainda com relação a essa última, vale ressaltar que, por vezes, um exemplo serve a um tipo de estilo somente; nesse caso, tal “mescla” dar-se-ia pelos diferentes estilos empregados conforme a ocasião. No entanto, em outros momentos, o mesmo exemplo é utilizado como modelo para mais de um tipo de estilo, e essa observação, já antes feita por Schenkeveld, é oportuna, pois serve também à passagem que faz

¹⁷ Para uma análise mais acurada acerca das menções aos poetas no decorrer da introdução e dos quatro capítulos, cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 387-389.

¹⁸ Vale lembrar que, na ocasião, após Demétrio discorrer acerca das respectivas denominações destes estilos, ele ressalta que os outros tipos seriam o resultado de uma mistura destes quatro, com exceção do grandioso e do simples, que nunca se misturariam, e como exemplo teríamos a prosa de Platão, Xenofonte, Heródoto, além, é claro, da poesia de Homero.

menção aos versos 369 e 370 do canto IX da *Odisseia*.¹⁹ Tal como apresentada por Demétrio, a fala do Ciclope reproduz o horror, mas, ao mesmo tempo, possui certa comicidade, servindo como modelo tanto para o estilo destinado à graça (γλαφυρότης χάρις), quanto para aquele destinado à veemência (δεινότης).²⁰

Dessa maneira, conclui-se que, num âmbito geral, as menções ao episódio apontam para uma “mescla de estilo” que se dá dos dois referidos modos: em linhas gerais, pelos tipos de estilo empregados em diferentes ocasiões, e, no caso particular da passagem supracitada, pelos tipos que se verificam no mesmo modelo. Lembremos, pois, que há seis passagens no *PH* que discorrem acerca de versos que compõem o episódio no poema, sendo que três tratam de diferentes momentos – duas delas (§52, 394) como modelo de elevação do estilo, e uma (§219) exemplificando o bom emprego do estilo simples –, e as outras três (§130, 152 e 262), que mencionam justamente a fala do Ciclope nos versos 369 e 370, enfatizando, como se disse, os traços estilísticos próprios do horror ao lado do cômico.²¹

Mas, sem dúvida, ainda que a “mescla de estilos” seja essencial para se pensar a crítica de Demétrio ao episódio, isso não significa, obviamente, que os comentários que envolvem cada menção ao mesmo se restrinjam a apontar a diversidade estilística do texto homérico. Pelo contrário, trata-se antes, conforme já mencionamos, de uma avaliação do modo de proceder do poeta da *Odisseia*, ou seja, do emprego conveniente dos recursos de estilo nas diferentes circunstâncias, o que implica uma observação dos elementos mais propriamente discursivos, ao lado, e de modo indissociável, do assunto tratado. E, desse modo, afinal, uma vez de posse das informações, descritas acima, do contexto da obra e de sua relação com a crítica ao episódio no tratado, o passo

¹⁹ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 1964, p. 55: *We may conclude therefore that to Demetrius mixture of styles means that even viewed from the same aspect, a passage may belong simultaneously to several types of style.*/ Cf. ainda *PH*, §130, 152 e 262.

²⁰ Cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 132: *Il est clair aussi que c'est à une fine observation des auteurs que Démétrios doit une seconde conception du mélange des styles. À celle qui fait se succéder les types à l'intérieur d'une œuvre, s'ajoute celle qui les mêle plus intimement, l'un donnant à l'autre son efficacité, par exemple, l'humour ou la plaisanterie mis au service de véhémence (cf. §130-131).*

²¹ Vale ressaltar que há mais três menções feitas exclusivamente à personagem do Ciclope sem que apresentem uma relação direta com o episódio (§115, 284 e 293); dessas três, duas (§284 e 293) apresentam relação com ao menos um dos dois elementos e, oportunamente, serão abordadas.

seguinte deve ser o de uma análise mais detida de cada uma das menções ao mesmo.²²

A elevação do estilo e a caracterização de um personagem monstruoso

A primeira dessas menções ocorre no parágrafo 52. Nessa passagem, a elevação do estilo é destacada nos versos 190-192 do canto IX da *Odisseia*, que caracterizam o personagem de Polifemo. Nesses versos, a ordenação dos termos (τάσσειν τὰ ὀνόματα) é que promove essa elevação:

Καί' Ομηρος δ' ἐπὶ τοῦ Κύκλωπος αἰεὶ ἐπαύξει τὴν ὑπερβολὴν, καὶ ἐπανιών τι ἐπ' αὐτῆς, οἷον οὐ γὰρ ἐώκει ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίω ὑλήεντι, καὶ προσέτι ὑψηλοῦ ὄρους καὶ ὑπερφαινομένου τῶν ἄλλων ὄρων. Ἄει γὰρ καίτοι μεγάλα ὄντα τὰ πρότερον ἦπτονα φαίνεται, μειζόνων αὐτοῖς τῶν μετὰ ταῦτα ἐπιφερομένων.²³

Como essa “ordenação dos termos” e a consequente elevação do estilo poderiam estar relacionadas com o horror é, de fato, muito arriscado conjecturar.²⁴ No entanto, não é fora de propósito supor uma

²² É digno de nota o fato de que, a par da reflexão teórica apontada como denominador comum, há uma relação estreita entre tais menções no que diz respeito ao elemento de horror contido no episódio. Seja expresso, seja apenas inferido, esse elemento está sempre presente, mesmo quando Demétrio se refere à comicidade das palavras de Polifemo a que nos referimos. E, quanto a essas últimas, vale destacar que sua própria recorrência, em três passagens, revela um interesse não menor por parte do autor, que a partir delas propõe, como salientamos, uma abordagem única entre os tratados da Antiguidade.

²³ Todas as traduções das passagens de *Sobre o estilo* reproduzidas nesse artigo são de minha autoria. Para uma tradução, na íntegra, do texto de Demétrio, cf. Freitas, *op. cit.*, p. 102 sq.

²⁴ Segundo Demétrio, é preciso ordenar as palavras do seguinte modo: primeiro, colocar aquelas sem tanta evidência (ἐναργῆ) e, por último, colocar as que são ao máximo evidenciadas. Pois assim, ouviremos o primeiro termo como se ele tivesse alguma evidência, e aquele que vem depois, como mais evidente ainda. Caso contrário, pareceríamos enfraquecidos, como se, em pleno vigor, tivéssemos uma recaída (§50): “Homero também, na passagem do Ciclope, sempre aumenta a hipóbole, até mesmo a exagerando, como em: ‘Pois não parecia/ com um homem

relação, embora ela não esteja evidenciada, entre tal recurso estilístico e a caracterização física da personagem. Sem dúvida, não podemos negligenciar o fato de que, ao dizer que as primeiras coisas mostradas são “menores” (τὰ πρότερον ἥττονα) e as que a essas se sucedem são “maiores” (μειζόνων), o autor se refira, mais precisamente, a uma questão ligada à grandeza do estilo.

Contudo, não podemos nos esquecer também de que, em outro momento da obra, Demétrio associa, ao certo, o uso de um recurso estilístico a uma característica propriamente física do objeto tratado. No parágrafo 6, ao citar *Anabase* IV, 4,3, em que Xenofonte descreve a chegada dos gregos ao rio Teléboia, Demétrio comenta que os colos breves²⁵ reproduziriam de algum modo, também, a “irrelevância” ou “pequenez” do rio:

Γίνοιτο δ' ἄν ποτε καὶ βράχecos, οἷον ἦτοι μικρόν τι ἡμῶν λεγόντων, ὡς ὁ Ξενοφῶν φησιν, ὅτε ἀφίκοντο οἱ Ἕλληνες ἐπὶ τὸν Τηλεβόαν ποταμόν. Οὗτος δὲ ἦν μέγας μὲν οὐ, καλὸς δέ. Τῇ γὰρ μικρότητι καὶ ἀποκοπῇ τοῦ ῥυθμοῦ συνανεφάνη καὶ ἡ μικρότης τοῦ ποταμοῦ καὶ ἡ χάρις.²⁶

Em outras palavras, embora Demétrio não diga nada de modo suficientemente claro, pode não ser infundada a sugestão de uma analogia entre essa passagem e aquela dos versos da *Odisseia*, em que, logicamente, ao contrário da “pequenez” de um rio, o recurso empregado para a elevação do estilo realçaria a dimensão monstruosa do personagem.

comedor de pão, mas com um pico cheio de árvores’, e, mais ainda, com um pico ‘de um elevado monte que se avista acima dos demais’. De fato, sempre as coisas que vêm primeiro, mesmo sendo grandiosas, parecem ser menores quando outras, que vêm depois delas, são maiores”.

²⁵ Os colos são definidos por Demétrio como elementos típicos da prosa, com função análoga aos versos na poesia. Eles delimitam o discurso, criando as pausas necessárias, tanto para quem o profere, quanto para aquilo que está sendo proferido (§1). Segundo Lausberg (*Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 5ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004, § 453-455), o colo é uma sequência constituída de três ou mais palavras e, embora Demétrio não o explicita, os exemplos de colos, ao longo do texto, corroboram essa asserção: os menores citados são formados por três palavras, havendo, também, outros mais longos. Acerca da questão, cf. Freitas, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ “Outras vezes, porém, seria a [ocasião] de um [colo] breve, ao dizermos, por exemplo, algo irrelevante, como o faz Xenofonte a respeito da chegada dos gregos ao rio Teléboia: ‘Esse não era grande, mas belo’. Em virtude do ritmo curto e quebrado, surgem tanto a irrelevância do rio, quanto a graça”.

O estilo elevado na cena de horror

Ainda quanto à “elevação do estilo”, vale lembrar, conforme já dissemos anteriormente, que um número expressivamente maior, entre todas as referências aos versos de Homero no tratado, encontra-se no primeiro capítulo, que diz respeito ao estilo grandioso: vinte e quatro, das quarenta e duas referências ao longo da obra, estão presentes nesse capítulo, sendo quatorze delas dedicadas, especificamente, ao estilo.²⁷ Isso nos leva a concluir que, a par da riqueza estilística, da qual também falávamos anteriormente, o discurso elevado é, para Demétrio, a marca do estilo do poeta por excelência.²⁸

E, no que concerne ao episódio do Ciclope, essa marca é também ressaltada em outra ocasião: no parágrafo 94, onde Demétrio propõe como modelo de um estilo elevado o verso 394. Nesse parágrafo, o autor define as “palavras forjadas” (τὰ πεποιημένα ὄνοματὰ) como imitação de uma emoção (πάθος) ou de uma ação (πρᾶγμα) e, para exemplificá-lo, o emprego do termo σίξε²⁹ é lembrado como um excelente fator de grandeza por assemelhar-se ao “som”, ou “barulho” (ψόφος), produzido pelo ato em questão e, sobretudo, por sua estranheza (τῶ ξένῳ).

O verbo, tal como está na *Odisseia*, refere-se ao barulho emitido pela ação do ferreiro ao mergulhar um ferro incandescente em água fria, e é utilizado para o momento em que o ciclope Polifemo é atingido no olho pelo tronco em brasa; a própria sonoridade da palavra evoca, nesse caso, o som de tal ato. Segundo Demétrio, o artifício do poeta estaria em usar não palavras que já existem, mas as que nascem no

²⁷ De todas as menções feitas ao poeta, quatorze referem-se a tal estilo, enquanto cinco são referentes ao estilo elegante, três ao simples, e outras três ao veemente (cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 387-389).

²⁸ Se partirmos de uma análise acerca da questão métrica e rítmica da poesia no tratado, perceberemos que o próprio verso utilizado pelo poeta, o hexâmetro, é também identificado com o primeiro tipo de estilo descrito por Demétrio. É sabido, porém, que a abordagem apropriada da temática grandiosa passa não apenas pela escolha do metro, e, com efeito, muitos outros recursos em Homero são descritos pelo autor do *PH* como determinantes para se atingir um estilo elevado. Para uma melhor apreciação acerca dos hexâmetros e de sua relação com o estilo grandioso, cf. Freitas, *op. cit.*, p. 34-41.

²⁹ *Od.* IX, 394: Ὡς τοῦ σίξ' ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέῳ περὶ μοχλῶ. Demétrio lembra ainda outro exemplo de Homero extraído da *Il.*, XVI, 161: Λάφοντες γλώσσησιν ἀραιήσιν μέλαν ὕδωρ (cf. *PH.* § 94).

momento; mostraria, com isso, um bom engenho, ao criar uma nova palavra, assemelhando-se àqueles que primeiro as instituíram.³⁰

A cacofonia e a evocação visual do horror

Ao certo, a relação entre estilo e horror é mais nítida em outra passagem do tratado, o parágrafo 219, em que Demétrio ressalta o emprego da cacofonia no verso 290 do mesmo episódio.³¹ Segundo o autor, a cacofonia, associada à simplicidade do estilo, é vinculada a uma capacidade de evocação visual.³² Ela está, pois, relacionada com a ἐνάργεια (evidência), que, por sua vez, se liga diretamente à μίμησις (imitação), conforme se lê nas próprias palavras do autor, ainda no mesmo parágrafo: πᾶσα δὲ μίμησις ἐνάργές τι ἔχει (“toda imitação tem alguma evidência”).

O termo ἐνάργεια, no tratado, tal como definido por Chiron, designa a faculdade de evocar, pelo estilo, a realidade concreta e dar a ilusão de vida, sendo ela ainda enriquecida pelos valores de seu parônimo ἐνέργεια (energia, movimento).³³ Nota-se, pois, que o tema da evidência reflete a influência de uma concepção estoica da origem natural da linguagem e sua faculdade de imitar coisas e ações.³⁴

³⁰ § 95. Como oportunamente lembrara Chiron, Demétrio parece compartilhar aqui da visão estoica a respeito da origem natural da linguagem [*op. cit.*, 1993, p. 102 (nota 125)].

³¹ *Od.* IX, 289-290: Σὺν δὲ δῦω μάρψας ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέει, δεῦρ δὲ γαῖαν.

³² Chiron (*op. cit.*, 2001, p. 218) lembra que essa concepção do termo ἐνάργεια, associada à capacidade de evocação visual, corresponderia àquela que se encontra no *Lísias*, 7, 1, de Dionísio de Halicarnasso: Ἐχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις· αὐτὴ δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δὲ ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως (*On trouve également beaucoup de vie dans l'expression de Lysias: c'est un talent de faire percevoir par les sens ce qui est dit, et ce par l'indication détaillée des circonstances.* – Aujac, G. *Opuscules rhétoriques*. Paris: Les Belles Lettres, 1981. Tome I, p. 81).

³³ Cf. Chiron, *op. cit.*, 1993, p. 124, nota 277. Para uma melhor compreensão acerca do termo ἐνάργεια, cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 217-221.

³⁴ Cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 300: *L' ἐνάργεια γ est en effet liée à la précision visuelle de la narration qui permet à l'auditeur de se représenter la scène. Ce pouvoir évocateur tient au fait que le langage, au moins le langage primitif, a pour les stoïciens, la faculté de «mimer» les choses et les actions, ayant été constitué justement par imitation du réel. Dans ces conceptions, le langage s'efface comme médiateur, il a la faculté en quelque sorte de mettre la réalité sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur.*

Portanto, a cacofonia aproximaria a linguagem da ação que descreve; ação apontada pelo próprio Demétrio como uma das mais horríveis da *Odisseia*, conforme se pode ler no parágrafo 130. Nesse ponto, parece oportuno nos remetermos, ainda, a outro tratado da Antiguidade que se refere, de forma semelhante, à cacofonia daqueles versos: *Sobre o arranjo das palavras* (Περὶ συνθέσεως ὀναμάτων) de Dionísio de Halicarnasso.³⁵ Nele, não apenas uma parte do verso 290 da *Odisseia* é citada, como também o verso anterior, havendo uma análise um pouco mais detida da sonoridade dos mesmos:³⁶

Ἄραττομένων δὲ παρὰ πέτρας ἀνθρώπων ψόφον τε καὶ μόρον
οἰκτρὸν ἐνδεικνύμενος ἐπὶ τῶν ἀηδεστάτων τε καὶ
κακοφωνοτάτων χρονεῖ γραμμάτων οὐδαμῆ λεαίνων τῆν
κατασκευὴν οὐδὲ ἡδύνων.³⁷

Ao analisarmos as passagens de ambos os tratados, podemos verificar que a conclusão de Dionísio não difere muito da de Demétrio, ainda que não possamos identificar uma fonte comum para eles. A cacofonia, da mesma forma que apresentada por Dionísio de Halicarnasso, reproduz, em Demétrio, o espetáculo de horror proporcionado por Polifemo, quando atira os companheiros de Odisseu contra o rochedo, antes de devorá-los. Ou seja, esta, que seria uma das mortes mais horrendas na *Odisseia*, a de ser devorado,³⁸ está sendo representada também, aos nossos ouvidos, com as mais odiosas palavras.

³⁵ Mesmo que o texto de Dionísio seja considerado posterior ao tratado de Demétrio por grande parte dos comentadores (cf. *supra* nota 4), é bom lembrar que é possível que ambos tenham recebido influência de uma mesma tradição de leitura dos referidos versos de Homero.

³⁶ Acerca da cacofonia desses versos, vale lembrar as palavras de Packard (*Sound-patterns in Homer. Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CIV, p. 245, 1974): *This concentration of gutturals is unusual but far from unique. A single line in the "Iliad" (II. 351) has nine gutturals. No one, I think, will deny the harsh sound of these verses, but the density of guttural sounds is not the entire explanation. A major factor, as Dionysius often tells us, is the distribution of consonant clashes: νδ, ρψ, στ, σκ, σπ, πτ, κδ, γκ, σχ, σρ.*

³⁷ Dionísio de Halicarnasso, DCVVI, 16, 12: "Ao demonstrar tanto o barulho quanto o lastimável destino dos homens que são chocados contra o rochedo, demora-se nas letras mais desagradáveis e mais cacofônicas possíveis, não sendo nem um pouco polido nem agradável em sua construção" (tradução minha).

³⁸ Ainda que, diferentemente do episódio de Cila, os companheiros sejam devorados depois de mortos, não deixa de ser uma morte odiosa no contexto dos valores odisseicos.

Horror e humor no momento mais assustador do episódio

De fato, a cena do Ciclope atirando os companheiros de Odisseu contra o rochedo, como se fossem cãezinhos, é uma das mais assustadoras em Homero. Contudo, no parágrafo 130, Demétrio aponta, surpreendentemente, para outro momento do episódio, que seria ainda mais temível: a famosa fala de Polifemo nos versos 369 e 370: “Ninguém vou comer por último, depois dos companheiros”. Segundo ele, em nenhum outro momento o poeta foi capaz de provocar tanto medo quanto nesses versos.

Sem dúvida, não negaríamos que se trata de uma cena horripilante; porém, o que nos desperta maior surpresa é o fato de que, ao caráter atemorizante da personagem, Demétrio associa justamente o elemento cômico, que, a princípio, poderíamos pensar ser oposto ao do horror. Nessa passagem, ao contrário do que se esperaria, eles estão associados a ponto de Demétrio afirmar que Homero “brincando é mais amedrontador”:

Χρήται δὲ αὐταῖς Ὅμηρος καὶ πρὸς δεινώσιν ἐνίστε καὶ ἔμφασιν, καὶ παίζων φοβερώτερός ἐστι, πρῶτός τε εὐρηκέναι δοκεῖ φοβερὰς χάριτας, ὥσπερ τὸ ἐπὶ τοῦ ἀχαριστοτάτου προσώπου, τὸ ἐπὶ τοῦ Κύκλωπος, τὸ οὖν· Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι, τοὺς δὲ λοιποὺς πρώτους, τὸ τοῦ Κύκλωπος ξένιον· οὐ γὰρ οὕτως αὐτὸν ἐνέφηνε δεινὸν ἐκ τῶν ἄλλων, ὅταν δύο δειπνῆι ἑταίρους, οὐδ' ἀπὸ τοῦ θυρεοῦ ἢ ἐκ τοῦ ῥοπάλου, ὡς ἐκ τούτου τοῦ ἀστεϊσμοῦ.³⁹

Alguns comentadores chegaram a apontar a questão do humor na citação feita por Demétrio, no entanto, não há nenhum estudo mais detalhado sobre ela.⁴⁰ De fato, a sua inserção no tratado não deixa de ser um pouco problemática e carece de uma maior explanação por parte

³⁹ “Mas, às vezes, Homero também lança mão da graça para aterrorizar e impressionar – e é mais amedrontador brincando. Aliás, ele parece ter sido o primeiro a ter encontrado a graça amedrontadora, como no episódio da mais sem graça das personagens, o Ciclope: ‘Ninguém vou comer por último; os outros, primeiro’ (Homero, *Odisseia*, IX, 369- 370; cf. *infra* § 152, 262) – esse o dom de hospitalidade do Ciclope! Com efeito, em nenhum outro momento, o poeta o mostrou tão terrível (nem ao jantar os dois companheiros, nem nas menções à clava ou à pedra que lhe servia de porta), quanto nessa fineza”.

⁴⁰ Chiron, a exemplo de Bompaire, propôs o termo *humour noir* para expressar o conteúdo da mensagem de Demétrio (cf. Bompaire, *op. cit.*, p. 589/ Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 137).

do autor, o que pode ter sido um dos motivos para o desinteresse dos estudiosos.⁴¹ Soma-se a isso o fato de não encontrarmos, como já fora dito, nenhuma outra abordagem como essa nos tratados da Antiguidade.

Um dos principais problemas é que, no tratado de Demétrio, o termo χάρις abarca em seu campo semântico um grande número de possibilidades,⁴² ainda que essas estejam desenvolvidas em torno de dois eixos principais, determinados no parágrafo 128:

Ὁ γλαφυρὸς λόγος χαριεντισμὸς καὶ ἰλαρὸς λόγος ἐστί. Τῶν δὲ χαρίτων αἱ μὲν εἰσι μείζονες καὶ σεμνότεραι, αἱ τῶν ποιητῶν, αἱ δὲ εὐτελεῖς μᾶλλον καὶ κωμικώτεραι, σκώμμασιν ἔοικυῖαι.⁴³

A definição de Demétrio pode parecer, à primeira vista, suficiente, não fossem os problemas relacionados, sobretudo, com o elemento cômico.⁴⁴ Vários exemplos são desprovidos de qualquer elegância, o que torna problemática a inserção dos mesmos no capítulo;⁴⁵ além disso, Demétrio pontua uma χάρις mais nobre e elevada própria dos poetas; no entanto, propõe exemplos do termo ligado ao cômico também entre os mesmos, como é o caso da passagem do parágrafo 130. Além do mais, ainda nesse parágrafo, Demétrio faz menção à comicidade da cena sem qualquer referência a uma possível elegância ou graciosidade.

⁴¹ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 1964, p. 62: *This queerness is softened if we recollect the relative independence of the sections on the χάριτες from the whole chapter on the elegant style, but nevertheless a further explanation by Demetrius himself would have been helpful.*

⁴² Acerca dessas possibilidades no *PH*, cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 284-286.

⁴³ “O discurso elegante é cheio de graça, sendo também um discurso agradável. E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, os dos poetas. Outros são mais comuns e mais cômicos, parecidos com escárnios”.

⁴⁴ Com relação a isso, vale reproduzir as observações de Grube (*op. cit.*, 1961, p. 31): *At the very beginning (128) we are told that elegant language may be described as a gay playfulness of expression. The charm is then said to be of two kinds: on the one hand the graceful poetic charm of such passages as Homer's description of Nausicaa playing among her handmaidens; and, on the other hand, witticism. The difficulty is that too much is included under the second: the witticism quoted at the very beginning (e.g. the old woman's teeth are sooner counted than her fingers) have no trace of charm, or indeed of elegance or grace. Moreover, this is true of many other jests quoted; for example, the grim humour of the Cyclops.*

⁴⁵ Lembro as palavras de Chiron (*op. cit.*, 2001, p. 137): *La gamme expressive de ce style est plus variée, le seul dénominateur commun étant la gaieté: ce peut être le fin mot d'esprit (§149), la comparaison piquante (§160), l'humour "noir" (§130) ou, plus subtilement encore, le soulagement après un frayeur (§155).*

Outra questão que deve ser levantada é a da associação entre o estilo elegante e o veemente, a qual, nessa passagem, se dá por meio dos termos χάρις, δεινός e φόβος (os dois últimos por meio de seus derivados).⁴⁶ Schenkeveld aponta para a excepcionalidade no tratado:

*The elegant style is found mixed with the plain and the grand, and so is the forcible style. A mixture of the elegant and forcible styles is not mentioned and indeed Demetrius contrasts them in § 258 from the composition point of view (...) Nevertheless §§ 130 f. and 259 ff. deal with graces of style which may be used πρὸς δεινῶσιν. Obviously we detect here an unevenness in Demetrius' theory of types of style, which we may be explained by the supposition that γλαφυρότης primarily denotes the smoothness of composition, but has been expanded to the others aspects as well.*⁴⁷

Não se pode, no entanto, afirmar que essa situação excepcional represente uma incoerência de fato. Conforme já dissemos, está expresso no parágrafo 36, que os únicos estilos que não se misturam são o “grandioso” e o “simples”. Também, quanto à afirmação de que os outros dois estilos seriam intermediários e que o elegante (γλαφυρός) se ligaria mais ao simples (ἰσχνός), é oportuno lembrar que Demétrio simplesmente a ridiculariza; além do mais, um dos exemplos em que tal “mescla” se encontra é justamente a poesia de Homero. Já sobre a sugerida oposição entre a γλαφυρότης e a δεινότης no parágrafo 258, é importante ressaltar que ela está marcada pelo verbo δοκέω, que, na terceira pessoa do plural, expressaria que tais termos “parecem” e não exatamente “são” opostos. Chiron resume bem essa questão:

*Enfin (§258), Démétrios hasarde (δοκοῦσιν) un complément à sa théorie en établissant entre le style véhément et le style élégant une relation d'opposition (ἐναντιωτάτοι). Cette opposition est assez convaincante à condition de ne pas la mener jusqu'à une incompatibilité semblable à celle qui oppose le grand style et le style simple (cp. ἐναντιωτάτω, § 36), car ce serait introduire une contradiction avec tous les passages, fort intéressants d'ailleurs, qui montrent, par exemple, comment l'humour, qui relève du style élégant, peut concourir à l'effroi, lequel ressortit à la véhémence (§130-131, 259-262), bref comment le type élégant peut se mélanger au style véhément.*⁴⁸

⁴⁶ Acerca da proximidade semântica dos termos δεινός e φόβος uma excelente definição foi dada por Chiron (*op. cit.*, 2001, p. 135): *Un terme est associée à δεινός, qui montre que ce dernier mot est pourvu chez Démétrios de son sens premier: φοβερός. Le style véhément est un style qui fait peur.*

⁴⁷ Cf. Schenkeveld, *op. cit.*, 1964, p. 54. Os outros aspectos a que se refere Schenkeveld são o “pensamento” e a “escolha de palavras”.

⁴⁸ Cf. Chiron, *op. cit.*, 2001, p. 120.

Mas a comprovação de que não há, exatamente, uma incoerência não parece ainda suficiente para compreendermos a fundo as afirmações de Demétrio no que diz respeito à relação entre os elementos do riso e do temor. Quanto a isso, as informações que o autor nos fornece no parágrafo seguinte podem ser mais elucidativas, embora, também, ainda não resolutivas. Verificando como o mesmo recurso utilizado por Homero nos versos da fala de Polifemo é mencionado, a respeito de um trecho da obra de Xenofonte, podemos tirar uma importante conclusão:

Χρῆται δὲ τῶ τοιοῦτά εἶδει καὶ Ξενοφῶν, καὶ αὐτὸς δεινότητος εἰσάγει ἐκ χαρίτων, οἷον ἐπὶ τῆς ἐνόπλου ὀρχηστρίδος· ἐρωτηθεὶς ὑπὸ τοῦ Παφλαγόνοσ εἰ καὶ αἱ γυναῖκες αὐτοῖσ συνεπολέμουσ, ἔφη· αὐταὶ γὰρ καὶ ἔτρεψαν τὸν βασιλέα. Διττῆ γὰρ ἐμφάνεται ἡ δεινότησ ἐκ τῆσ χάριτοσ· ἡ μὲν ὅτι οὐ γυναῖκεσ αὐτοῖσ εἶποντο ἀλλ' Ἀμαζόνεσ, ἡ δὲ κατὰ βασιλέωσ εἰ οὕτωσ ἦν ἀσθενήσ ὡσ ὑπὸ γυναικῶν φυγεῖν.⁴⁹

A leitura comparativa das passagens remete, pois, a algo que, a princípio, é cômico, mas que traz consigo uma realidade terrível que vai além da aparente frivolidade. Logo, pode-se concluir disso que o que possibilita o efeito cômico ao lado do atemorizante é, sem dúvida, o duplo sentido da frase. Isso não significa que ele garanta a reprodução desse efeito, mas é inegável que a sua ausência impossibilitaria tal reprodução.

A par disso, poderiam ainda nos ajudar a compreender melhor as afirmações feitas por Demétrio acerca da fala do Ciclope as informações que nos fornece a própria *Odisseia* acerca do episódio. Logo, no que concerne à versão odisseica do mito do Ciclope, é oportuno lembrar algumas das considerações feitas por Reece a respeito da particular abordagem de Homero – que não encontramos em nenhuma outra versão das mais de duzentas lendas espalhadas pelo mundo sobre essa figura mítica –, na qual o tema da hospitalidade permeia todo o episódio.⁵⁰

⁴⁹ “Também Xenofonte lança mão dessa espécie de graça e também ele promove o terror por meio dela. Por exemplo, na passagem da dançarina em armas: ‘Perguntado pelo plafagônio se também as mulheres guerreavam ao lado deles, disse: ‘Pois elas mesmas até fizeram o rei voltar para trás.’ Por meio da graça, um duplo terror se manifesta: um, porque não eram mulheres que os acompanhavam, mas as amazonas; outro é contra o rei, que seria fraco a ponto de ser afugentado por mulheres”.

⁵⁰ De fato, poderíamos levantar a hipótese de que Demétrio teria sido influenciado por alguma outra versão do mito do Ciclope, como, por exemplo, a do drama satírico de Eurípides, na qual o aspecto cômico da personagem é enfatizado, e que isso poderia, em alguma medida, ter acarretado uma leitura deturpada do texto

In sum, Homer has transformed the inherited folktale of the blinding of a one-eyed ogre into a hospitality scene – or rather a parody of one – by introducing many typical elements of hospitality: the acquisition of gifts; the impiety of the host towards Zeus, protector of guests; the exchange of gifts, albeit deceptive ones, between guests and hosts; the revelation of the guest's name, lineage and homeland, albeit revealed at his departure rather than his arrival; the element of the curse – replacing the typical blessing – upon the departure; and a appearance of an omen upon departure.⁵¹

De fato, é legítimo pensar que Demétrio tenha uma percepção semelhante no que se refere à relação entre o episódio e as cenas típicas de hospitalidade, afinal, isso é, antes de tudo, dado pelo próprio texto da *Odisseia*. Conforme o próprio Reece destacou, talvez essas cenas sejam mais familiares ao público de Homero do que quaisquer outras cenas típicas.

Com efeito, o autor recorda as quatro primeiras cenas de hospitalidade – Atena-Mentes em Ítaca, Telêmaco em Pilos, Telêmaco em Esparta e Odisseu na Esquéria –, as quais mergulham completamente o público em elementos convencionais de hospitalidade, de modo que aquele é então preparado para reconhecer e apreciar os eventuais desvios

homérico. Quanto a isso, lembremos ainda que há duas passagens mencionadas em *Sobre o estilo* que fazem menção ao personagem do Ciclope, em um contexto diverso daquele da *Odisseia*, e mostram tanto o seu lado temível, quanto o cômico. No parágrafo 284, a sua imagem é tomada sob forma de alegoria para, de fato, conferir veemência, no exemplo de uma passagem atribuída a Dêmades: “Ἐοικε γὰρ ἡ Μακεδονικὴ δύναμις, ἀπολωλεκυῖα τὸν Ἀλέξανδρον, τῶι Κύκλωπι τετυφλωμένῳ – “O poder da Macedônia, após a perda de Alexandre, parecia com o Ciclope já cego”. Mas, já no parágrafo 293, parece haver algo de ridículo na referência à personagem; aqui Demétrio aconselha sobre os riscos de se utilizar o “discurso figurado” na presença de um tirano como Felipe: Οἶον Φίλιππος μὲν διὰ τὸ ἑτερόφθαλμος εἶναι ὠργίζετο εἴ τις ὀνομάσειεν ἐπ’ αὐτοῦ Κύκλωπα – “Felipe, por exemplo, por ser caolho, ficava em cólera se alguém pronunciasse, diante dele, ‘Ciclope’”. No entanto, não podemos nos esquecer de que não há em *Sobre o estilo*, nenhuma menção que comprove, por exemplo, o conhecimento de Demétrio acerca da referida peça. Aliás, não há indício algum da recepção de versões do mito, diferentes daquela da *Odisseia*, pelo autor, e, ainda que o tivéssemos, seria provavelmente muito difícil afirmar que elas teriam exercido uma influência direta na sua leitura do texto homérico.

⁵¹ Cf. Reece, *op. cit.*, p. 130. Acerca da utilização desses elementos de uma cena típica de hospitalidade no episódio do Ciclope, destaquemos ainda a acurada análise de Pietro Pucci em *op. cit.*

53 Cf. Reece, *op. cit.*, p. 125.

dessas normas. Assim, Homero retoma a experiência prévia de sua audiência na Ciclopeia, criando o que Reece veio a chamar de “paródia de uma cena de hospitalidade”.⁵²

Ora, lembremos que, apesar de Demétrio não fazer menção direta a todos esses elementos da cena típica, há pelo menos um – e, nesse caso, o mais decisivo – ao qual o autor de *Sobre o estilo* irá se referir, que é, justamente, o “dom de hospitalidade” (τὸ ξένιον).⁵³ Nesse sentido, lembremos quando os mesmos versos da fala de Polifemo são retomados no parágrafo 152:

Ἔστι δέ [τις] καὶ ἡ παρὰ τὴν προσδοκίαν χάρις, ὡς ἡ τοῦ Κύκλωπος ὅτι ὕστατον ἔδομαι Οὐτιν. Οὐ γὰρ προσεδόκε τοιοῦτο ξένιον οὔτε Ὀδυσσεύς οὔτε ὁ ἀναγιγνώσκων.⁵⁴

Como podemos notar, há menção a uma χάρις que diz respeito à comicidade,⁵⁵ e essa, por sua vez, está estreitamente relacionada com o efeito da “surpresa”, e, mais do que isso, que essa “surpresa”, desagradável por sinal, possui uma relação direta com o referido “dom”.⁵⁶ O ξένιον é, pois, na *Odisseia* um elemento essencial nas relações sociais e políticas no contexto dessas cenas típicas, e a expectativa por um dom como esse está, claramente, sendo violada pelo Ciclope, e de forma sarcástica.⁵⁷

Entretanto, nesse ponto também é necessário fazer uma ressalva: do mesmo modo que o duplo sentido a que nos referimos antes, a “surpresa” não propicia, por si só, o efeito cômico, mas, juntamente

⁵³ Nesse ponto, parece oportuno retomar a afirmação de Reece quanto à apreensão do material tradicional pelo poeta da *Odisseia*: *Only in Homer’s version do the hero and the ogre exchange gifts (op. cit., p. 128).*

⁵⁴ “Há, ainda, a graça que vem junto com o inesperado, como aquela do Ciclope dizendo que: ‘Por último, vou comer ninguém’. Afinal, por um dom de hospitalidade como esse, nem Odisseu nem o leitor esperavam”.

⁵⁵ O exemplo seguinte, após citação dos versos de Homero, é retirado de Aristófanes, o que sugere uma referência à veia cômica também do poeta da *Odisseia*.

⁵⁶ Cf. Reece, *op. cit.*, p. 125: *The guest gift of Polyphemus – the privilege of being eaten last (9.369-70) – is a cynical parody of the normal ritual.*

⁵⁷ De fato, é razoável pensar que o autor do *PH* tenha uma boa noção quanto a esse “dom” no contexto da obra de Homero; pelo menos ele mostra certo conhecimento de sua função, ao sugerir que o comportamento de Polifemo foge a regras básicas esperadas por todos. Ademais, o próprio exemplo de Aristóteles, citado no parágrafo 157, pode indicar que se reconhece minimamente a importância de tal “dom” também no contexto das relações entre os gregos na Antiguidade.

com outros elementos, ela é capaz de fazê-lo. Ademais, é inegável que as palavras ‘surpreendentes’ do Ciclope reforçam seu caráter selvagem e impetuoso.

No entanto, ainda não nos parece possível vislumbrar, com muita clareza, o elemento cômico. A esse respeito, o parágrafo 262 parece fornecer mais pistas. Nele, os versos referentes à fala do Ciclope serão retomados, na ocasião do capítulo referente ao estilo veemente:

Χρήσονται δ' αὐτῶι καὶ οἱ ῥήτορες ποτε, καὶ ἐχρήσαντο,
 Λυσίας μὲν πρὸς τὸν ἐρῶντα τῆς γραῶς λέγων ὅτι· ἦς ῥαῖον
 ἦν ἀριθμῆσαι τοὺς ὀδόντας ἢ τοὺς δακτύλους· καὶ γὰρ
 δεινότατα ἅμα καὶ γελοιώτατα ἐνέφηνε τὴν γραῦν· Ὀμηρος δὲ
 τό· Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι, ὡς προγέγραπται.⁵⁸

Comentamos um pouco sobre o fato de Demétrio inserir uma reflexão sobre o medo, ou sobre a veemência, no estilo elegante ou polido; mas também a presença do elemento cômico no estilo veemente não é menos relevante para nossa análise. E essa presença está, pois, relacionada com o chamado “modo cínico”, cuja inserção em dado estilo encontra uma boa justificativa nas próprias palavras do autor, no parágrafo 261:

Γέλοιον γὰρ τὸ πρόχειρον τοῦ λόγου, δεινὴ δ' ἡ κευθομένη ἔμφασις.
 Καὶ ὅλως, συνελόντι φράσαι, πᾶν τὸ εἶδος τοῦ Κυνικοῦ λόγου
 σαίνονται ἅμα ἔοικέ τωι καὶ δάκνonti.⁵⁹

Percebe-se, por essas palavras, que aquilo que justificaria a presença do “modo cínico” em um estilo caracterizado, sobretudo, pelo

⁵⁸ “Mesmo os oradores lançarão mão desse expediente, às vezes, como já o lançaram. Lísias, ao atacar o amante de uma velha, ‘de quem era mais fácil contar os dentes do que os dedos’, apresentou a velha com a maior veemência e de forma muitíssimo engraçada. Também Homero, na passagem anteriormente citada: ‘Ninguém vou comer por último’.

⁵⁹ “Do que foi dito, o que está ao alcance das mãos faz rir, mas o sentido oculto é veemente. Para resumir, em geral, em tudo o aspecto do discurso cínico é como o de um cão que abana o rabo e, ao mesmo tempo, morde”. Com relação a esse “sentido oculto” no discurso dos cínicos, lembremos o comentário de Demétrio sobre Diógenes, nas Olimpíadas, que, depois da corrida em armas, ele próprio correndo, “proclamava vencer em nobreza todos os homens”: *Suas palavras provocam o riso e, ao mesmo tempo, causam espanto – e, devagar, o que é dito se torna levemente mordaz* (§260).

tom ofensivo, não é tanto a expressão em si, mas antes sua real intenção.⁶⁰ A expressão é, pois, marcadamente cômica, como podemos verificar no parágrafo 259, em que esse “modo” é, inclusive, mencionado ao lado da própria comédia:

Καίτοι ἐστὶ πολλοῦ ἐκ παιδιᾶς παραμειγμένης δεινότης ἔμφανομένη τις, οἷον ἐν ταῖς κωμωιδίαις, καὶ πᾶς ὁ Κυνικὸς τρόπος.⁶¹

É oportuno lembrar que os versos referentes à fala do Ciclope também foram, no parágrafo 152, propostos ao lado de um exemplo retirado de uma comédia, o que sugere uma relação mais próxima do que poderia supor um leitor menos atento. Ainda, no parágrafo 259, é digno de nota o emprego da palavra παιδιά. Demétrio utiliza um termo de mesmo radical, παίζω, no parágrafo 130, para afirmar que Homero, “brincando, é mais assustador”. De fato, esse emprego parece portar certa ironia, uma vez que, apesar de seu radical παιδ- (de “criança”, em grego), ele se aplica a uma ação, nem um pouco ingênua, próxima da malícia de um ator de comédia ou das ações de um cínico, cujas reais intenções escondem-se por detrás de uma aparência frívola ou ridícula.⁶²

Desse modo, a “brincadeira” do poeta, ao invés de representar um contraponto dentro de um episódio marcado pelo horror, o torna, ao contrário, ainda mais aterrorizante. Afirmer que Homero, “brincando, é mais assustador” (παίζων φοβερώτερος), inevitavelmente nos remete ao parágrafo 262, em que, ao comentar os versos da fala de Polifemo, ao lado do trecho de Lísias, afirma ele que a máxima veemência está junto com o que há de mais engraçado (δεινότατα ἄμα καὶ γελοιώτατα).

⁶⁰ Cf. Chiron, *op. cit.*, 1993, p. 130: *Ce <<tour cynique>> est à la fois un ton et une méthode de direction morale. Il se caractérise par un mélange de sérieux, de rigueur, et de drôlerie, voire d'obscénité. On peut s'étonner de voir le thème de l'humour réapparaître dans un chapitre consacré à un type de style offensif, combatif, voire agressif. En réalité, ce qui fait l'unité du δεινός (style véhément) est non pas tant son expression que sa visée. Or les cyniques visent bien à corriger les hommes vigoureusement.*

⁶¹ “De fato, muitas vezes, há uma veemência que se manifesta a partir de uma brincadeira que se mistura a ela, como nas comédias e em todo o modo cínico”.

⁶² É interessante notar, nas palavras de Demétrio, que parece haver uma reflexão sobre o próprio riso e seu poder de dissimular, desde uma intenção moralizante, até uma ameaça mais cruel. Quanto ao Ciclope, é oportuno lembrar, a exemplo do que propõe Pietro Pucci, como em outros momentos do episódio, Polifemo “brinca com as palavras” (*op. cit.*, p. 127).

E, assim, com todas essas informações, podemos, afinal, encontrar uma melhor interpretação para as menções feitas por Demétrio ao trecho mais assustador da *Odisseia*. O método do Ciclope aproximarse-ia, então, daquele de um cínico, com a diferença de que este propõe uma brincadeira com o propósito moralizante, enquanto a intenção de Polifemo é claramente muito mais maligna.⁶³ E, enfim, fica melhor esclarecida a questão do humor nas palavras desse personagem e do duplo sentido, a que nos referimos antes, relacionado com a intenção que se esconde por detrás de um sentido aparente. Ademais, vimos que o efeito da “surpresa”, por sua vez, pautado na transgressão de uma norma básica de conduta, é um artifício importante que garante a eficácia do humor. E compreendemos, afinal, por que o elemento cômico não apenas se mostra presente nessa cena, marcadamente de horror, mas antes, se coloca a serviço do mesmo para torná-lo ainda maior.

Referências

- AUJAC, G. *Denys d'Halicarnasse. Opuscles rhétoriques*. Paris: Les Belles Lettres, 1981. Tome I.
- AUJAC, G. & LEBEL, M. *Denys d'Halicarnasse. Opuscles rhétoriques*. Paris: Les Belles Lettres, 1978. Tome III.
- BOMPAIRE, J. *Lucien Écrivain. Imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000, p. 33-43.
- CHIRON, P. *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.- Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.
- _____. *Démétrios. «Du style»*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- CLASSEN, C. J. Rhetoric and literary criticism. Their nature and their functions in Antiquity. *Mnemosyne*. Leiden, vol. XLVIII, p. 513-535, 1995.
- FREITAS, G. A. “Sobre o estilo” de Demétrio: um olhar crítico sobre a *Literatura Grega (tradução e estudo introdutório do tratado)*. Dissertação de mestrado inédita. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2011 (177f).
- GRUBE, G. M. A. *The Greek and Roman critics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995.
- _____. *A Greek critic: Demetrius “On style”*. Toronto: University of Toronto Press: 1961.

⁶³ Nesse ponto, lanço mão das palavras de Pietro Pucci (*op. cit.*, p. 117): *The Cyclops is more ironic and more subtle than his gullibility in the ‘Nobody’ scene might suggest*.

INNES, D. C. *Demetrius. "On style" (in Aristotle, v. XXIII)*. London: Harvard University Press, 2005.

_____. Reviewed work(s): studies in Demetrius "On style" by Dirk Marie Schenkeveld. *The classical review, new series*. Cambridge, vol. XVI, n. 3, p. 315-317, dec. de 1966.

KENNEDY, G. A. *Classical rhetoric & its christian & secular tradition from ancient to modern times*. 2nd ed., rev. and enl. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 127-136.

_____. *A new history of classical rhetoric*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 81-101.

_____. Reviewed work(s) – A Greek Critic: Demetrius 'On style' by G. M. A. Grube. *The American journal of philology*. Baltimore, vol. LXXXIV, n. 3, p. 313-317, jul., 1963.

_____. *The art of persuasion in Greece*. Princeton: Routledge & Kegan Paul, 1963.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 5^a. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

LÓPEZ, J. G. *Demetrio, "Sobre el estilo", 'Longino', "Sobre el sublime"*. Madrid: Gredos, 1996.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Demetrio: dello stile*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980.

PACKARD, D. W. Sound-Patterns in Homer. *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CIV, p. 239- 260, 1974.

PERNOT, L. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

PUCCI, P. The I and the other in Odysseus's story of the Cyclopes. In: _____ (org.). *The song of the sirens. Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 113-130.

REECE, S. Polyphemus ("Od". 9. 105-564). In: _____ (org.). *The stranger's welcome. Oral theory and the aesthetics of the homeric hospitality scene*. Ann Arbor: The Michigan University Press, 1993.

ROBERTS, W. R. *Demetrius "On style", the Greek text of Demetrius "De elocutione"*. Edited after the Paris manuscript, with introduction, translation, facsimiles, etc. Cambridge: Cambridge University Press, 1902.

SCHENKEVELD, D. M. The intended public of Demetrius's On style: the place of the treatise in the hellenistic educacional system. *Rhetorica*. Leiden, vol. XVIII, n. 1, p. 29-48, 2000.

_____. *Studies in Demetrius "On style"*. Amsterdam: A. Hakkert, 1964.

A OLÍMPICA 12 DE PÍNDARO: TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Gustavo Henrique Montes Frade*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This study proposes an interpretation of Pindar's *Olympian* 12 with particular attention to the theme of contingency (according to Aristotle, "that which may be otherwise") in relation to human action. As the course of the athlete's life and of the political history of Himera, the poem and its water images move through uncertainties and reach the accomplishment. Although Pindar recognizes the risks of hope, he shows how the constant variations of human life and the impossibility of knowing the future can result in a positive reversion of conditions in which an adverse situation leads to achievement, even when it is unlikely.

KEYWORDS: *Olympian* 12; *epinikion*; Pindar; Greek lyric poetry; contingency.

1. Tradução¹



LYMPIA XII

ΕΡΓΟΤΕΛΕΙ ΙΜΕΡΑΙΩΝΙ ΔΟΛΙΧΟΔΡΟΜΩΙ

Λίσσομαι, παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου,
Ἰμέραν εὐρυσθενέ' ἀμφιπόλει, σώτειρα Τύχα.
τὴν γὰρ ἐν πόντῳ κυβερνῶνται θοαί
νᾶες, ἐν χέρσῳ τε λαιψηροὶ πόλεμοι
κάγοραὶ βουλαφόροι. αἶ γε μὲν ἀνδρῶν

στρ.

5

πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω

ψεύδη μεταμώνια τάμνοισαι κυλίνδοντ' ἐλπίδες·

*ghmfrade@gmail.com

¹ O texto grego utilizado é o de Maehler e Snell. Cf. Píndaro. *Pindari carmina cum fragmentis*. Editado por H. Maehler (post B. Snell). Leipzig: Teubner, 1971 (todas as traduções de texto grego citadas no artigo são de minha autoria).

σύμβολον δ' οὐ πώ τις ἐπιχθονίων ἀντ.
πιστὸν ἀμφὶ πράξιος ἔσσομένης εὖρεν θεόθεν·
τῶν δὲ μελλόντων τετύφλωνται φραδαί.
πολλὰ δ' ἀνθρώποις παρὰ γνώμαν ἔπεσεν, 10
ἔμπαλιν μὲν τέρψιος, οἱ δ' ἀνιαραῖς
ἀντικύρσαντες ζάλαις
ἔσλὸν βαθὺ πῆματος ἐν μικρῷ πεδάμειψαν χρόνω.

υἱὲ Φιλάνορος, ἦτοι καὶ τεά κεν ἐπ.
ἐνδομάχας ἄτ' ἀλέκτωρ συγγόνω παρ' ἐστίᾳ
ἀκλεῆς τιμὰ κατεφυλλορόησεν ποδῶν, 15
εἰ μὴ στάσις ἀντιάνειρα Κυωσίας σ' ἄμερσε πάτρας.
νῦν δ' Ὀλυμπία στεφανωσάμενος
καὶ δις ἐκ Πυθῶνος Ἴσθμοῖ τ', Ἐργότελες,
θερμὰ Νυμφᾶν λουτρὰ βαστάζεις ὀμι- 19
λέων παρ' οἰκείαις ἀρούραις.

Olímpica 12

a Ergóteles de Himera, corredor

Rogo, filha de Zeus Libertador, estrofe
Sorte salvadora, cuida de Himera de ampla força,
porque por ti, no mar, são governadas as velozes
naus e, na terra, ágeis guerras
e assembleias deliberativas. As esperanças dos homens, 5
muitas para cima, outras para baixo,
se revolvem, cortando mentiras de vento.

Sinal confiável de deus a respeito de uma ação futura antístr.
nunca ninguém sobre a terra encontrou:
as indicações são cegas para o que acontecerá.
Muitas coisas ocorrem aos humanos além de seu juízo, 10
contra o prazer. Mas alguns, em dolorosos
turbilhões se encontrando,
trocam o sofrimento por um profundo bem em curto tempo.

Filho de Filánor, com certeza também, epodo
como um galo que briga em casa, junto ao congênito lar
tua glória dos pés perderia as folhas, sem fama, 15
se a guerra civil que opõe os homens não te despojasse da pátria Cnossos.
Mas agora que em Olímpia foste coroado
e duas vezes em Pítton e no Istmo, Ergóteles,
exaltas os banhos quentes das ninfas,
habitando terras próprias. 19

2. Comentário

Ergóteles venceu na modalidade chamada de δόλιχος, a corrida a pé de longa distância. A distância percorrida é incerta, mas é provável que fosse cerca de cinco mil metros.² A datação da *Olímpica 12* não é totalmente segura e comentadores oscilam entre 470 e 466.³ Barrett compara a lista de vitórias de Ergóteles em Pausânias (6. 4. 11), o que pode ser lido da inscrição de sua estátua de vencedor olímpico (SEG [*Supplementum epigraphicum Graecum*] II. 1223 a = CEG [*Carmina epigraphica Graeca*] 393) e os escólios, para propor que os estudiosos alexandrinos se enganaram devido ao fato de o poema mencionar primeiro a vitória olímpica. A ode, na verdade, seria em comemoração a uma vitória pítica, em 466.⁴

Dois fatos políticos são relevantes para o entendimento do contexto em que a ode foi apresentada. O primeiro é mencionado diretamente na ode, o exílio do vencedor de sua terra natal, Cnossos, e acolhida em Himera. Barrett propõe que Ergóteles recebeu a cidadania de sua nova cidade em 476 ou 475, conforme a história política de Himera

² Cf. Miller, S. G. *Arete: Greek sports from ancient sources*. Third and expanded edition. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 216.

³ Cf. Finley Jr., J. H. *Pindar and Aeschylus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966, p. 147/ Verdenius, W. J. *Commentaries on Pindar. Volume I, "Olympian Odes" 3, 7, 12, 14*. Leiden: Brill, 1987, p. 89/ Des Places, E. *Pindare et Platon*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1949, p. 16.

⁴ Cf. Barrett, W. S. Pindar's "Twelfth Olympian" and the fall of the "deinomenidai". *The journal of Hellenic studies*. Cambridge, vol. XCIII, p. 24-27, 1973. Segundo Pausânias (6. 4. 11): "Ergóteles filho de Filânor venceu duas vezes a corrida de longa distância em Olímpia e a mesma quantidade em Delfos, no Istmo e em Nemeia. Dizem que ele não era originário de Himera, conforme a inscrição em sua estátua, mas cretense de Cnossos. Banido de Cnossos por inimigos políticos, foi para Himera, recebeu cidadania e ainda encontrou outras honras. É razoável então que acabe sendo aclamado como nativo de Himera nos jogos". Talvez a fonte de Pausânias sobre a vida política de Ergóteles seja a própria *Olímpica 12*. Conforme Barrett, conferindo a lista de vencedores dos *papiros de Oxirrincos* (*P. Oxy. 222 = F. Gr. Hist. 415*), não há como datar as vitórias ístmicas e nemeias, mas as olímpicas são de 472 e 464, e as píticas de 470 e 466. O epigrama inscrito em bronze diz: "Ergóteles me dedicou [...] vencendo os gregos na corrida de longa distância duas vezes na Pítia, duas vezes em Olímpia, duas vezes no Istmo e duas vezes em Nemeia, sendo para Himera uma memória imortal de excelência". Cf. Thomas, R. Fame, memorial, and choral poetry: the origins of epinikian poetry. An historical study. In: Hornblower, S.; Morgan, C. (org.). *Pindar's poetry, patrons and festivals. From archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 141-166, p. 159.

narrada por Diodoro (9.48.6 a 9.49.3), quando Terão teria concedido a cidadania aos estrangeiros que a desejassem, após ter esvaziado a cidade num massacre de opositores.⁵ O segundo fato é a libertação política de Himera, que estava até 470 sob domínio de Trasídeu de Ácragas e depois, até 466 ou 465, foi dominada por Trasíbulo da Siracusa.⁶

Crotty resume a estrutura da ode em: prece – gnome – elogio do vencedor.⁷ Bundy a descreve da seguinte forma: a estrofe é uma *Priamel* terminando em gnome de oposição, em forma de invocação. A antístrofe explica a gnome e o epodo usa as vicissitudes da estrofe e da antístrofe para mostrar a mudança de sorte de Ergóteles no sucesso esportivo.⁸

A estrofe, a prece a Τύχα, é a seguinte (O. 12, 1 – 6b):

Λίσσομαι, παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου,
ἡμέραν εὐρυσθενέ' ἀμφιπόλει, σῴτειρα Τύχα.
τὴν γὰρ ἐν πόντῳ κυβερνῶνται θαλαί
ναῖες, ἐν χέρσῳ τε λαίψηροὶ πόλεμοι
κάγοραὶ βουλαφόροι. αἴ γε μὲν ἀνδρῶν
πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω
ψεύδη μεταμώνια τάμνοισαι κυλίνδοντ' ἑλπίδες·

Rogo, filha de Zeus Libertador,
Sorte salvadora, cuida de Himera de ampla força,
porque por ti, no mar, são governadas as velozes
naus e, na terra, ágeis guerras
e assembleias deliberativas. As esperanças dos homens,
muitas para cima, outras para baixo,
se revolvem, cortando mentiras de vento.

Τύχα, a quem a prece é dirigida, só aparece no final do segundo verso. É o poder divino imprevisível que faz as coisas acontecerem do modo como acontecem (τυγχάνειν).⁹ Conforme Race, Píndaro representa

⁵ Cf. Barrett, *op. cit.*, p. 23-24.

⁶ Cf. Barrett, *op. cit.*, p. 30-31.

⁷ Cf. Crotty, K. *Song and action*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 11.

⁸ Cf. Bundy, E. *Studia pindarica*. Los Angeles: University of California Press, 1986, p. 51-52; p. 36 (nota 6).

⁹ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 91./ Cf. Silk, M. Pindar's poetry as poetry. A literary commentary on "Olympian 12". In: Hornblower, S.; Morgan, C. (org.). *Pindar's poetry, patrons and festivals. From archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 177-197, p. 183.

Τύχα em seus epinícios sempre com o papel positivo da boa sorte enviada pela divindade.¹⁰ Antes da menção do nome, a primeira caracterização que recebe é a de “filha de Zeus Libertador”. Embora um culto local não seja necessário para a invocação funcionar no poema, Barrett sugere a possibilidade de um culto a Zeus Ἐλευθέριος em Himera, paralelo ao festival anual que comemora o aniversário de destronamento de Trasíbulo em Siracusa. Lá chegaram inclusive a erigir uma estátua de Zeus Libertador.¹¹ A relação de parentesco, um recurso para relacionar ideias abstratas desde Hesíodo, insere a Τύχα no mundo ordenado por Zeus.¹² Antes de justificar a prece com a explicitação do poder da Sorte e depois relacioná-la com a história de vida do vencedor homenageado, Píndaro a associa a Zeus e à libertação política de Himera, uma vez que Zeus Ἐλευθέριος, como indica Burnett, está diretamente ligado à autonomia e liberdade de uma cidade em relação ao domínio estrangeiro.¹³ O adjetivo que antecede seu nome é σώτειρα, “salvadora”, para Verdenius também dotado de conotações políticas.¹⁴ Além dessa possível conotação, antecipa a relação com o campeão e a mudança de sorte ao longo de sua vida.

A partir do terceiro verso aparece o motivo da invocação a Τύχα e uma pequena lista que representa sua esfera de ação. Ela pilota as naus velozes no mar e, na terra, as ágeis guerras e as assembleias deliberativas. Bundy nota como “mar” e “terra” funcionam aí como pares universalizantes.¹⁵ Para Barrett, a navegação, o combate em terra e as assembleias são elementos que fazem parte da libertação da cidade.¹⁶ É mais uma vez uma possível conotação política. A guerra e a assembleia fazem parte das relações políticas entre os homens. A navegação é associada não só aos combates navais, mas também à atividade comercial.¹⁷ Esses

10 Cf. Race, W. H. Elements of plot and the formal presentation in Pindar’s “Olympian 12”. *The classical journal*. Chicago, vol. XCIX, n. 4, p. 373-394, 2004.

11 Cf. Barrett, *op. cit.*, p. 35./ Diodoro, 9, 72, 2.

12 Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 89-90.

13 Cf. Burnett, A. P. *Pindar’s songs for the young athletes of Aigina*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 112-113.

14 Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 90.

15 Cf. Bundy, *op. cit.*, p. 24 (nota 56).

16 Cf. Barrett, *op. cit.*, p. 35.

17 Semelhante à Τύχα filha de Zeus Libertador, nos primeiros cinco versos da *Pítica* 8, Ἡουχία, a Calma, filha da Justiça – a quem é pedido que aceite a vitória do vencedor homenageado – tem as chaves supremas das assembleias (βουλᾶν) e das

elementos parecem aqui representar a atividade humana em geral. Os versos seguintes dão suporte a essa leitura, trazendo a ἐλπίς, uma palavra-chave da abordagem tradicional da condição de vida humana na poesia grega. Isso permite a relação que faz Clay entre a função de Τύχᾱ na *Olímpica* 12 e da Hécate na *Teogonia*, o exercício de um poder arbitrário sobre o sucesso e a falha de cada ação humana.¹⁸ A consequência é a importância de Τύχᾱ para descrever a relação entre o vencedor e a vitória.¹⁹ Como observa Verdenius, embora a sorte determine o resultado das atividades humanas, as considerações prévias do homem sobre essas atividades são instáveis e, como mostram os versos seguintes, a alternância entre boa e má sorte enfatiza a fragilidade dos empreendimentos humanos.²⁰ Como observa Race, do verso 5 ao final da estrofe há um hipérbato – figura de linguagem em que um sintagma composto por duas palavras é separado por outras palavras ou sintagmas entremeados, que não pertencem a ele – em que doze palavras (ou 13, contando com o δ') estão entre o artigo αἴ, no verso 5, e o substantivo ἐλπίδες, no fim da estrofe. Até a última palavra, o sujeito da oração permanece um mistério.²¹ Esse hipérbato sugere a própria espera que circunda as incertezas. Conforme Burnett, Píndaro segue a tradição de representar a instabilidade e o engano da esperança, embora ela seja uma resposta comum a uma situação de sofrimento e, acrescento, ao objetivo incerto da superação atlética (como em *Pítica* 8, 90).²² As esperanças rolam ora para cima, ora para baixo e cortam mentiras de vento. O adjetivo que caracteriza mentiras, μεταμῶνιᾱ, tem o sentido de “o que é levado pelo vento” e, portanto, “vão”,²³ reforçando a falta de substância e a inconstância dessas mentiras. Comentadores como Silk chamam atenção para as imagens relacionadas ao mar, iniciadas pelo governo da Τύχᾱ sobre as navegações no verso 3, e com os verbos justapostos: τάμνοισαι, usado

guerras, o que abarca a política interna e externa, em situações de guerra e paz. Nos versos 6 e 7, Píndaro acrescenta que a Calma sabe assumir uma atitude passiva ou ativa de forma adequada, o que é pertinente quanto à esfera política, mas abre a possibilidade para a ação humana em geral, incluindo a atividade esportiva.

¹⁸ Cf. Clay, J. S. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 135.

¹⁹ Cf. Crotty, *op. cit.*, p. 65.

²⁰ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 93; p. 50.

²¹ Cf. Race, F. “Hyperbata” in Pindar’s “Odes”. *The classical journal*. Chicago, vol. XCVIII, n. 1, 2002, p. 21; p. 27.

²² Cf. Burnett, *op. cit.*, p. 111-112. Burnett enumera outras passagens além de *O.* 12, 6 em que Píndaro caracteriza assim a ἐλπίς: *O.* 13. 83, *P.* 3. 23, *N.* 8. 45.

²³ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 94.

para barcos que singram (ou, literalmente, cortam) o mar e κλίνδονται, para o rolar das ondas.²⁴ Verdenius reconhece em κλίνδονται o movimento irregular em contraste com o controle representado pelo verbo κυβερνῶνται no verso 3, embora não considere o verbo necessariamente ligado à imagem da onda.²⁵ Ainda assim, o mar associado a incertezas e vicissitudes não parece uma imagem improvável na literatura grega, considerando sua representação na *Odisseia*, como lugar em que Odisseu sofre e se perde, e em *Trabalhos e Dias*, como lugar de atividades mais incertas e perigosas do que a agricultura.

A caracterização das ἐλπίδες, segundo Crotty, seria formada por uma expressão de incerteza (“muitas para cima, outras para baixo”), uma de frustração (“mentiras de vento”) e uma de falta de rumo ou objetivo (“rolam”).²⁶ A expressão πόλλ’ ἄνω, τὰ δ’αὐὶ κάτω já foi muito discutida por comentadores. Bundy a inclui em sua lista de expressões de alternância.²⁷ Verdenius sugere que o sentido de “para cima” e “para baixo” não é correto, por não ser característico do movimento de um navio que perde seu curso. O correto seria uma expressão como “para cá” e “para lá”, de movimento horizontal, que seria o movimento sugerido pelo verbo κλίνδομαι.²⁸ Race considera que esse significado só seria possível com as duas palavras justapostas ou conectadas por τε καί. Além disso, “para cá” e “para lá” teria um sentido de movimento vacilante ou sem rumo, enquanto “para cima” e “para baixo” têm conotações de sucesso e falha, como em *Pítica* 8, 92-94.²⁹ Silk considera que não se trata de uma expressão sobre as vicissitudes e a sorte humana, mas apenas negativa, com o uso de ἄνω e κάτω para designar confusão em assuntos diversos.³⁰ A conotação de fracasso e sucesso parece interessante numa ode a um atleta, assim como a ideia de variação de condição parece estreitamente ligada à ἐλπίς e Τύχα.³¹ O homem, portanto, singra sem muita certeza, jogado por um mar de engano e ilusão.

²⁴ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 185.

²⁵ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 95.

²⁶ Cf. Crotty, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Cf. Bundy, *op. cit.*, p. 7 (nota 23).

²⁸ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 93.

²⁹ Cf. Race, *op. cit.*, 2004, p. 379-380.

³⁰ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 185.

³¹ Mas se é necessário corresponder também ao movimento do navio da imagem, poder-se-ia pensar no movimento vertical do mar revolto.

Na antístrofe, uma sequência gnômica que explica as imagens da estrofe (*Olímpica 12, 7-12b*):

σύμβολον δ' οὐ πῶς τις ἐπιχθονίων
πιστὸν ἄμφι πράξιος ἔσσομένας εὖρεν θεόθεν·
τῶν δὲ μελλόντων τετύφλωνται φραδαί.
πολλὰ δ' ἀνθρώποις παρὰ γνώμαν ἔπεσεν,
ἔμπαλιν μὲν τέρψιος, οἱ δ' ἀνιαραῖς
ἀντικύρσαντες ζάλαις
ἔσλὸν βαθὺ πήματος ἐν μικρῷ πεδάμειψαν χρόνω.

Sinal confiável de deus a respeito de uma ação futura nunca ninguém sobre a terra encontrou: as indicações são cegas para o que acontecerá. Muitas coisas ocorrem aos humanos além de seu juízo, contra o prazer. Mas alguns, em dolorosos turbilhões se encontrando, trocam o sofrimento por um profundo bem em curto tempo.

Escólios sobre essa passagem entendem σύμβολον como “presságio”, embora literalmente seja “sinal de reconhecimento” ou “marca de identificação”.³² No caso, trata-se de um sinal confiável sobre o futuro. Θεόθεν, que indica a origem divina do sinal e, portanto, o conhecimento dos deuses quanto ao futuro, é a última palavra do verso 8, estabelecendo um contraste com os humanos habitantes da terra, assim identificados pela última palavra do verso 7, que nunca têm acesso a esse tipo de conhecimento. O adjetivo πιστόν, “confiável”, é significativo, porque pressupõe a existência de sinais falsos, como os enganos provocados pela esperança. Verdenius e Silk comentam que os sinais divinos são ocultos ou obscuros e por isso não confiáveis.³³

Pensando nos sinais que deuses enviam na *Ilíada* e *Odisseia*, eles podem não ser confiáveis por serem propositalmente enganosos ou por serem tentativas humanas de considerar algum acaso qualquer como sinal divino. O verbo εὖρεν pode ter o significado de “achar por acaso”, por simplesmente se deparar com algo notável, mas também o de “encontrar como resultado de uma busca”. Mesmo que os homens tentem, tudo o que for considerado sinal divino não pode ser verificado pela mente humana. O pensamento ou juízo humano (γνώμα) é insuficiente.

³² Cf. Silk, *op. cit.*, p. 186/Verdenius, *op. cit.*, p. 95.

³³ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 96/Silk, *op. cit.*, p. 186.

Assim, o verso 9 é quase uma repetição do que já foi dito: a expressão τῶν δὲ μελλόντων se refere ao futuro e τετύφλωνται φραδαί, à incapacidade de conhecê-lo. A última expressão acrescenta, porém, uma metáfora. Race indica que a palavra φραδαί aqui tem uma interpretação tradicional de “percepções” ou “conhecimentos” seguindo um escólio que parafraseia o verso assim: ἀπροόρατοι εἰσιν αἱ γνώσεις καὶ ἀφανεῖς αἱ ἀποβάσεις, “os meios de se conhecer não dão previsão e os resultados não são visíveis”, mas a palavra costuma significar “conselhos” ou “avisos”, especialmente aqueles dados por um deus, como os sinais do verso 7.³⁴ O verbo τετύφλωνται significa “cegar” ou “estar cego”. Como Silk explica, o significado de “estar cego” é aplicado à mensagem (a indicação ou aviso), em vez de referir-se àqueles que a recebem.³⁵ Sinais ou avisos não antecipam com clareza a visão do que ainda não aconteceu.

A consequência, nos versos 10 e 11, é que muitas coisas acontecem de modos que não correspondem àquilo que um homem julgaria acontecer, contrárias a um prazer ou resultado positivo esperado. Isso retoma o tema da ἐλπίς e completa a relação entre a incerta esperança e a impossibilidade de conhecer o que acontecerá. Day, entretanto, propõe que em Píndaro o tema da ἐλπίς não é totalmente negativo, correspondendo à espera por tornar a proeza realizada imortal através da memória da poesia.³⁶ Essa positividade aparece na *Olímpica 12* a partir do verso 11, com o οἱ δ’ marcando o início de uma adversativa que muda o curso das considerações sobre a imprevisibilidade do futuro, até então relacionada à insegurança e frustração: alguns homens, encontrando-se em dolorosos turbilhões, em pouco tempo trocam o sofrimento por um profundo bem. Para Greengard, esses versos reforçam a imagem marítima da estrofe, principalmente pela correspondência métrica.³⁷ Para Verdenius, a palavra ζάλαις, “turbilhões” ou uma “agitação violenta”, mas, sobretudo, de ondas, não é o bastante para formar uma imagem marítima recorrente, porque, na *República* de Platão (486d7), ela é usada para uma situação de tempestade em terra.³⁸ Ainda assim, é uma imagem de água em movimento violento. A mudança de condição

³⁴ Cf. Race, *op. cit.*, 2004, p. 381.

³⁵ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 186-187.

³⁶ Cf. Day J. W. The poet’s “elpis” and the opening of “Isthmian 8”. *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CXXI, p. 51, 1991.

³⁷ Cf. Greengard, C. *The structure of Pindar’s epinician odes*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1980, p. 21.

³⁸ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 97.

ocorre ἐν μικρῷ χρόνῳ, “em curto tempo”, realçando a velocidade da transformação. O “bem”, ἔσλόν, que se opõe ao “sofrimento”, πήματος, é caracterizado como βαθύ, “profundo”, enfatizando que a mudança não é apenas rápida, mas ainda ocorre entre condições extremas. Embora seja um adjetivo de muitos usos, Silk sugere que βαθύ, pela proximidade de ζάλαις, evoca águas profundas, o que também faz parte do jogo de imagens marítimas construído na ode.³⁹ A guinada para uma visão positiva das variações da sorte, como observa Barrett, corresponde principalmente ao próprio caso de Ergóteles, vitorioso após a derrota em Cnossos, e também ao de Himera, livre depois de duas tiranias.⁴⁰

Assim, Píndaro construiu o momento adequado para introduzir na ode o vencedor homenageado e concluí-la com sua vitória pessoal (O. 12, 13-19b):

υἱὲ Φιλάνορος, ἦτοι καὶ τεὰ κεν
ἐνδομάχας ἄτ' ἀλέκτωρ συγγόνῳ παρ' ἔστιά
ἀκλεῆς τιμὰ κατεφυλλορόησεν ποδῶν,
εἰ μὴ στάσις ἀντιάνειρα Κνωσίας σ' ἄμερσε πάτρας.
νῦν δ' Ὀλυμπία στεφανωσάμενος
καὶ δις ἐκ Πυθῶνος Ἰσθμοῖ τ', Ἐργότελες,
θερμὰ Νυμφᾶν λουτρὰ βαστάξεις ὁμι-
λέων παρ' οἰκείαις ἀρούραις.

Filho de Filánor, com certeza também,
como um galo que briga em casa, junto ao congênito lar
tua glória dos pés perderia as folhas, sem fama,
se a guerra civil que opõe os homens não te despojasse da pátria Cnossos.
Mas agora que em Olímpia foste coroado
e duas vezes em Pítion e no Istmo, Ergóteles,
exaltas os banhos quentes das ninfas,
habitando terras próprias.

O vencedor aparece primeiro como o filho de Filánor, conforme a tradição de prestar homenagem à família, e, finalmente, como Ergóteles, após sua realização plena com as vitórias. Com uma construção condicional,

³⁹ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 188. Silk também compara a escolha de palavras de Píndaro no verso 12 ao verso 530 do canto XXIV da *Ilíada*, parte do discurso consolatório de Aquiles para Príamo no desfecho do poema: “Ἄλλοτε μὲν τε κακῶ ὄ γε κύρεται, ἄλλοτε δὲ ἔσθλῳ – “Alguém ora encontra o mal, ora o bem”. O tema da alternância de condição está presente nos dois trechos./ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 187-188.

⁴⁰ Cf. Barrett, *op. cit.*, p. 35.

o epodo mostra o efeito inesperadamente positivo da Τύχη na vida do atleta. O bem atual é consequência imprevista da desgraça inicial.

No verso 14, aparece a imagem do galo. Rinhas eram comuns em toda a Grécia,⁴¹ mas Hamilton observa que o galo era cunhado nas moedas de Himera e, com o estabelecimento da democracia, passaram a ser cunhadas uma carruagem e uma ninfa com um banhista, imagem semelhante à do verso 19, de modo que seria mais um detalhe a representar a mudança positiva da condição da cidade e da vida de Ergóteles.⁴² O verso 15 completa a imagem, “tua glória dos pés perderia as folhas, sem fama”. “Perder as folhas” é uma alusão à coroa dada ao campeão e se opõe a στεφανωσάμενος, “coroador”, no verso 17.⁴³ Alguns comentadores relacionaram essa imagem das folhas à de Homero em *Iliada* 6, 146-149, mas o único ponto de contato possível entre a imagem da *Iliada* e a de Píndaro seria o desfolhar como perda ou fim, em Homero da vida humana e, em Píndaro, da glória. Ainda assim, na *Olímpica* 12 não há a indicação de renovação.⁴⁴ O galo é o lutador doméstico, como o atleta poderia ter sido apenas um competidor doméstico; a glória dos pés do vencedor, ou o valor de sua habilidade como corredor, é como a árvore que teria perdido suas folhas.⁴⁵ Se Ergóteles não tivesse que abandonar sua terra natal, sua glória não teria reconhecimento (ἀκλεῆς τιμῆ), porque feitos de um vencedor local têm apenas uma repercussão limitada, como os de um galo que só briga no quintal de casa.

O verso 16 é a prótase da condicional, trazendo o passado negativo do campeão. A guerra civil (στάσις) é ἀντιάνειρα, ou seja, faz os homens lutarem uns contra os outros, e como resultado Ergóteles precisa deixar sua terra natal. Race observa que a condicional estabelece uma conexão lógica na estrutura do poema entre dois eventos aparentemente não relacionados e torna a expulsão da terra natal um fato essencial para o sucesso de Ergóteles.⁴⁶ A breve menção desta história é usada para proporcionar

⁴¹ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 99.

⁴² Cf. Hamilton, R. “Olympian 12” and the coins of Himera. *Phoenix*. Toronto, vol. XXXVIII, n. 3, p. 261-264, 1984.

⁴³ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁴ Cf. Verdenius, *op. cit.*, p. 99-100; cf. Silk, *op. cit.*, p. 190. Os dois comentadores não acham a comparação pertinente, uma vez que a imagem de Homero se refere à alternância de gerações e insignificância do indivíduo.

⁴⁵ Cf. Hoey, T. Fusion in Pindar. *Harvard studies in classical philology*. Cambridge, Mass., vol. LXX, p. 247-248, 1965.

⁴⁶ Cf. Race, *op. cit.*, 2004, p. 384.

um contraste máximo com o verso seguinte. Com $\nu\acute{\upsilon}\nu \delta'$, “mas agora”, Píndaro volta ao presente e ao motivo da celebração, a vitória nos jogos, o profundo bem após o turbilhão de sofrimentos. No verso 19, há o encerramento da ode com a agradável situação atual do vencedor e a imagem dos então famosos banhos quentes ($\theta\epsilon\rho\mu\acute{\alpha} \lambda\omicron\upsilon\tau\rho\acute{\alpha}$) de Himera, que funcionam como metonímia para a cidade.⁴⁷ Hamilton mostra como o verbo $\beta\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\varsigma$ já foi interpretado de variadas formas por comentadores diversos, seja seguindo a indicação de escoliastas, com um sentido metafórico de “erguer e aumentar a fama de Himera” – conhecida pelas fontes termais – ou, num sentido literal, de “erguer a água para tomar um banho” ($\theta\epsilon\rho\mu\acute{\alpha} \lambda\omicron\upsilon\tau\rho\acute{\alpha}$ entendido como as águas de banho) ou numa tentativa de dois sentidos simultâneos, algo como “abraças os banhos quentes”. Hamilton prefere uma interpretação não totalmente metafórica, por causa da figura do banhista que acompanha uma possível ninfa nas moedas de Himera, que poderia indicar o movimento de banho atribuído a Ergóteles.⁴⁸ Race sugere que o movimento para cima de $\beta\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\varsigma$ se opõe ao das folhas que caem em $\kappa\alpha\tau\epsilon\phi\upsilon\lambda\lambda\omicron\rho\acute{\omicron}\theta\epsilon\upsilon$.⁴⁹ Silk imagina, também num sentido misto entre o literal e o metafórico, Ergóteles tomando das águas com as mãos, como numa expressão de seu sentimento de estar em casa.⁵⁰ De todo modo, indica o momento positivo do vitorioso também com uma imagem relacionada à água. A expressão final, $\acute{\omicron}\mu\iota\lambda\acute{\epsilon}\omega\nu \pi\alpha\rho' \omicron\iota\kappa\acute{\epsilon}\iota\alpha\iota\varsigma \acute{\alpha}\rho\omicron\upsilon\acute{\rho}\alpha\iota\varsigma$, “habitando terras próprias”, acrescenta ao momento positivo a integração social de Ergóteles na terra que se tornou sua casa.

O movimento do poema, pelas incertezas até chegar à realização positiva quando as circunstâncias pareciam tão adversas, é como a variação da vida de Ergóteles e da política de Himera. As imagens relativas à água são construídas de forma a também acompanhar esse curso: o governo imprevisível de $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha$ sobre as naus no mar, as esperanças em arrebenção, os turbilhões dolorosos da tempestade, e o final feliz dos banhos quentes das ninfas, que opõe o conforto de casa à violência e inconstância do mar.

Essa reinterpretação dos desastres passados em vista de sucessos atuais é o que Mackie observa também em outras odes. O curso da *Olímpica* 12 pode ser comparado ao do relato mítico da *Olímpica* 7 –

⁴⁷ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁸ Cf. Hamilton, *op. cit.*, p. 261-262.

⁴⁹ Cf. Race, *op. cit.*, 2004, p. 380.

⁵⁰ Cf. Silk, *op. cit.*, p. 194.

elemento que inclusive não faz parte da ode comentada. Os três mitos sobre os ancestrais do vencedor no princípio da história de Rodes mostram como um evento que inicialmente parecia desastroso, um erro terrível, leva a uma conclusão positiva. Também a *Olímpica 2* relata os terríveis mitos tebanos em uma perspectiva de alternância, em que sofrimentos podem ser compensados por uma alegria subsequente, o que na ode também é relacionado à situação do vencedor.⁵¹ Race compartilha a comparação com o mito de Tlepólemo na *Olímpica 7* e acrescenta que em Píndaro os três Eácidas, Peleu, Télamon e Teucro, são exilados que encontram novas cidades. Ele expande a comparação para a tragédia e a poesia em geral, afirmando que se trata de um *lógos* típico, em que um homem é exilado de sua terra natal (seja por um assassinato ou expulsão política), mas a sorte transforma o desastre em bem, estabelecendo esse homem em uma nova terra onde ele tem seu valor reconhecido. Seria o padrão do Édipo de Sófocles em *Édipo em Colono*, de Fênix e Pátroclo na *Ilíada*, e de Eumeu e Teoclímeneo na *Odisseia*.⁵²

Assim, se a ação e a existência humana acontecem nos domínios da contingência (do “que pode ser de outra maneira”, τὰ δ' ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, conforme Aristóteles na *Ética a Nicômaco* 1139b 19-23), na *Olímpica 12*, apesar de reconhecer o risco da esperança, Píndaro mostra como as constantes variações e a impossibilidade de se prever o futuro podem resultar numa reversão positiva de condições, em que uma situação adversa dá lugar ao sucesso, mesmo quando isso parecia pouco provável.

Referências

- BARRETT, W. S. Pindar's "Twelfth Olympian" and the fall of the "deinomenidai". *The journal of Hellenic studies*. Cambridge, vol. XCIII, p. 23-35, 1973.
- BUNDY, E. *Studia pindarica*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- BURNETT, A. P. *Pindar's songs for the young athletes of Aigina*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CLAY, J. S. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CROTTY, K. *Song and action*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

⁵¹ Cf. Mackie, H. *Graceful errors. Pindar and the performance of praise*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003, p. 74; p. 83-84.

⁵² Cf. Race, *op. cit.*, p. 390.

- DAY, J. W. The poet's "elpis" and the opening of "Isthmian 8". *Transactions of the American philological association*. Baltimore, vol. CXXI, p. 47-61, 1991.
- DES PLACES, E. *Pindare et Platon*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1949.
- FINLEY Jr., J. H. *Pindar and Aeschylus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.
- GREENGARD, C. *The structure of Pindar's epinician odes*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1980.
- HAMILTON, R. "Olympian 12" and the coins of Himera. *Phoenix*. Toronto, vol. XXXVIII, n. 3, p. 261-264, 1984.
- HOEY, T. Fusion in Pindar. *Harvard studies in classical philology*. Cambridge, Mass., vol. LXX, p. 235-262, 1965.
- MACKIE, H. *Graceful errors. Pindar and the performance of praise*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- MILLER, S. G. *Arete: Greek sports from ancient sources*. Third and expanded edition. Berkeley: University of California Press, 2004.
- PÍNDARO. *Pindari carmina cum fragmentis*. Editado por H. Maehler (post B. Snell). Leipzig: Teubner, 1971.
- RACE, W. H. Framing "hyperbata" in Pindar's "Odes". *The classical journal*. Chicago, vol. XCVIII, n. 1, 2002, p. 21-33.
- RACE, W. H. Elements of plot and the formal presentation in Pindar's "Olympian 12". *The classical journal*. Chicago, vol. XCIX, n. 4, p. 373-394, 2004.
- SILK, M. Pindar's poetry as poetry. A literary commentary on "Olympian 12". In: HORNBLLOWER, S.; MORGAN, C. (org.). *Pindar's poetry, patrons and festivals. From archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 177-197.
- THOMAS, R. Fame, memorial, and choral poetry: the origins of epinician poetry. An historical study. In: HORNBLLOWER, S.; MORGAN, C. (org.). *Pindar's poetry, patrons and festivals. From archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 141-166.
- VERDENIUS, W. J. *Commentaries on Pindar. Volume I, "Olympian Odes" 3, 7, 12, 14*. Leiden: Brill, 1987.

MITO Y RITO DIONISIACO EN *BACANTES* DE EURÍPIDES: SOBRE EL ORIGEN RITUAL DEL TEATRO

Juan Tobías Nápoli*

Centro de Estudios Helénicos-IdIHCS
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

RESUMO: No párodo de *As Bacantes*, de Eurípides, obra que tem sido descrita por unanimidade como a melhor representação do dionisismo grego e, por isso, do rito em cuja celebração se teria originado a tragédia clássica, o coro de mulheres asiáticas explica o que é o fundamento mítico de suas crenças e, ao mesmo tempo, descreve o tipo de rituais que praticam. A partir dessa dupla explicação, procuraremos analisar a passagem com duplo referencial, quanto à consideração desses rituais como um exemplo dos cultos que deram origem ao teatro clássico e quanto à interpretação geral da tragédia como uma reflexão sobre o fazer teatral por parte de seu autor.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia de Eurípides; *Bacantes*; párodo; espetáculo.

Bacantes, tragedia de Eurípides compuesta entre los años 408-406 a. C., fue representada de manera póstuma. Allí se presenta el momento en que el dios Dioniso, convertido en un profeta de su propio culto, llega hasta la griega ciudad de Tebas, para anunciarle a los familiares de su madre (entre ellos, el rey Penteo), que él es en realidad hijo de Zeus y, como tal, una divinidad. El rey se opone a estos nuevos cultos que quieren alejar a las mujeres del seno de la casa, e intenta apresar al profeta de esta religión nueva. El fracaso es estruendoso: no sólo que no puede detener el avance avasallador de las mujeres enloquecidas en

*juanapoli@hotmail.com

el frenesí dionisiaco, sino que él mismo se convierte en víctima del sacrificio cultural por parte de su propia madre, quien desgarrar su cuerpo y corta su cabeza como hacían las ménades báquicas con sus víctimas animales en el tramo final de sus celebraciones nocturnas en la montaña.

El mensaje final del poeta ha sido interpretado de manera absolutamente contradictoria: ¿quiere Eurípides denunciar a través de su tragedia los riesgos y peligros a los que conduce cualquier tipo de actitud religiosa (o, al menos, vinculada con el emocionalismo)¹ o, por el contrario, está planteando una retractación de su anterior confianza en la fuerza de la razón, para volver a manifestar una encendida defensa de los valores vinculados con esta actitud religiosa o emocionalista?² Se trata del viejo debate entre racionalismo o irracionalismo en la interpretación de Eurípides. ¿Está el poeta por lo tanto a favor de Dioniso y lo que muestra en su tragedia es la incapacidad del racionalista Penteo para comprender los alcances y la significación de un aspecto de la realidad inasible para la razón o, por el contrario, el poeta está a favor de Penteo y, a través de su tragedia, intenta denunciar los peligros que entrañan las religiones orgiásticas y extáticas y el modo en que el hombre ilustrado debe convertirse en mártir de las emociones de las multitudes? Las dos respuestas se han formulado. También se han intentado los

¹ Es lo que opinan Verrall (*Euripides, the Rationalist. A study in the history of art and in religion* Cambridge: Cambridge University Press, 1895/ *The Bacchantes of Euripides and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1910), Norwood (*The riddle of the Bacchae*. London: Victoria University of Manchester, 1908/ *Essays on Euripidean drama*. Berkeley: University of California Press, 1954), Nestle (*Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1901/ *Von Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart: Scientia, 1941/ *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel, 1987), Greenwood (*Aspects of euripidean tragedy*. New York: Cambridge at the University Press, 1972) y Murray [*Eurípides y su tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (1913)].

² Es lo que opinan Gregoire (*Euripide. Les Bacchantes*. Paris: Les Belles Lettres, 1961. Tome VI), Jeanmaire (*Dionysos*. Paris: Payot, 1951), Lesky (*Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1976), Roux (*Euripide. Les Bacchantes*. Introduction, texte et traduction, commentaire. Paris: Les Belles Lettres, 1970 y 1972), Festugière (*De l'essence de la tragédie grecque*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969/ *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin, 1972), Lacroix (*Les Bacchantes d' Euripide*. Paris: Les Belles Lettres, 1976) y Rivier [*Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne: Rouge, 1944/ L'élément démonique chez Euripide. En: Diller, H.; Kamerbeek, J. C.; Lesky, A.; Martin, V.; Rivier, A.; Winnington-Ingram, R. P.; Zuntz, G. (orgs.). *Euripide. Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*. Genève: Fondation Hardt, 1960. Tome VI, p. 43-86.]

caminos intermedios.³ Por ello es que puede decirse, sin temor a caer en exageraciones, que se trata de una de las tragedias más polémicas de todos los tiempos, y su discusión representa no sólo un gran reto, sino que también permite plantear una serie de cuestiones teóricas acerca de las posibilidades de la interpretación filológica y hermenéutica de los textos clásicos. Intentaremos demostrar que en la párodos de *Bacantes*, Eurípides describe al mismo tiempo algunos aspectos vinculados con el culto dionisiaco y realiza una reflexión meta-discursiva acerca del género trágico.⁴

Para demostrarlo partiremos de un pasaje crucial del tercer episodio. Después que en el verso 810 el dios decide abandonar el intento de persuadir a Penteo acerca de la divinidad de Dionisos y de su derecho a recibir un culto público en Tebas, el cambio de estrategia del dios travestido en profeta de su culto tiene claras implicancias respecto del propio culto dionisiaco y respecto del teatro como género. Se trata del verso 815, en el que Dioniso, mientras trata ahora de persuadir a Penteo para que vaya a observar el culto de las mujeres sobre las laderas del monte, nos pone en presencia de un ejemplo de lo que se ha denominado la paradoja trágica,⁵ que consiste en el hecho de que el espectador de la tragedia encuentre placer en la contemplación del

³ Es lo que han intentado, sobre todo, Dodds (*The "Bacchae" of Euripides*. London: Clarendon Press, 1968), Kauffmann (*Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1978), Jaeger (*Paideia*. Trad. de Joaquín Xiral. México: Fondo de Cultura Económica, 1967), Kirk (*The "Bacchae" of Euripides*. Prentice Hall: Englewood, 1970), Schmidt (*Geschichte der griechischen Literatur*. München: Beck, 1940. Vol. I, 3), Conacher (*Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto/ London: University of Toronto Press, 1967), de Romilly (*L'évolution du pathétique, d'Eschyle à Euripide*. Paris: PUF, 1971/ *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin, 1974), Schaerer (*L'homme antique et la structure du monde intérieur*. Paris: Payot, 1958), Grube (*The drama of Euripides*. London: Methuen, 1941), Kamerbeek [Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide. En: Diller, H.; Kamerbeek, J. C.; Lesky, A.; Martin, V.; Rivier, A.; Winnington-Ingram, R. P.; Zuntz, G. (orgs.). *Euripide. Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*. Genève: Fondation Hardt, 1960. Tome VI, p. 3-25], Oranje (*Euripides' "Bacchae". Their play and its audience*. Leiden: Brill, 1984), Tovar (*Eurípides. Tragedias. Las Bacantes – Hécuba*. Barcelona: Alma Mater, 1960. Vol. II), Webster (*The tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967) y Winnington-Ingram (*Euripides and Dionisus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1948).

⁴ Hemos discutido la cuestión en Nápoli (Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides. *Humanitas*. Coimbra, vol. LXII, p. 57-81, 2010).

⁵ Cf. Segal, E. Euripides: poet of paradox. En: _____. (org.). *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 244-253.

sufrimiento.⁶ Así, le pregunta entonces el dios travestido en profeta de su propio culto a Penteo:

{Δι.} ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἠδέως ἅ σοι πικρά;⁷

No puede dejar de destacarse que el verso resulta profundamente significativo, y su estructura compositiva muestra la importancia asignada por el poeta. A través de la unión de una sinestesia con un oxímoron, en la que se conjugan sensaciones visuales (*verías*) y gustativas contrastadas (*dulcemente-lo amargo*), se nos presenta de manera abrupta el problema de la paradoja trágica. La pregunta del dios nos pone en presencia de la cuestión de las emociones. El dios le pregunta a Penteo acerca del tipo de participación que el rey de Tebas espera recibir de la representación del culto dionisiaco; esta pregunta sirve de espejo a la participación que el espectador en general obtiene de la representación dramática. La relación entre el espectador (representado aquí por Penteo) y el espectáculo contemplado (su observación del culto dionisiaco) es un símbolo de la relación entre el espectador teatral y la obra representada. Creemos que la discusión acerca de la naturaleza de esta relación está en el centro del interés de la tragedia.

Sin embargo, debemos comenzar con el análisis de los aspectos míticos y rituales de la tragedia, que constituye, de alguna manera, el espectáculo que contemplará primero el público (con la danza y el canto de la párodos), luego el mensajero que trae la narración de este culto y finalmente Penteo, cuando travestido en bacante asista a la representación del monte Citerón. Como es bien sabido, la tragedia griega tuvo oscuros orígenes vinculados con las celebraciones religiosas comunales dedicadas a Dioniso, el dios tracio, de cuyos rituales y misterios toma su forma.⁸ Sin embargo, el mito dionisiaco parece estar ausente de todas las representaciones trágicas anteriores.

Es por ello que la cuestión de la vinculación de la tragedia griega con el culto de este dios permanecerá siempre muy debatida, hasta convertir en proverbial el refrán de *nada que ver con Dioniso* para referirse

⁶ Cf. Segal, C. El espectador y el oyente. En: Vernant, J.-P. *et alii* (orgs.). *El hombre griego*. Trad. de Antonio Bravo García. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 211-246.

⁷ “¿Verías con gusto lo que es amargo para ti?” Todas las traducciones del texto griego son nuestras.

⁸ Cf., entre la copiosa bibliografía, Rodríguez-Adrados, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

a esta relación.⁹ Sin embargo, un análisis más detenido nos puede mostrar una de las vías en las que el culto del dios del teatro y de la propia representación escénica ha sido visto en la antigüedad. Según Aristóteles, la representación o imitación de las acciones (*mímesis*) del héroe trágico, sus errores o fragilidad (*hamartía*) se conjugan, provocando emociones purificadoras de piedad y de terror que constituyen la *kátharsis* (*Poética* 335-332 a. C.). No obstante, no poseemos ninguna representación histórica ni de esta vinculación entre tragedia y culto dionisiaco, ni de las emociones catárticas provocadas sobre los espectadores. *Bacantes*, última tragedia del período clásico, es, a su vez, la única de tema dionisiaco. Por ello, su interpretación podrá ser un punto de partida adecuado para plantear los problemas generales que la lectura del género despierta.

En la párodos de *Bacantes*,¹⁰ el coro de mujeres asiáticas explica lo que constituye el fundamento mítico de sus creencias y, al mismo tiempo, describe el tipo de rituales que practican.¹¹ A partir de esta doble explicación por parte del coro de bacantes asiáticas en su primer ingreso a escena, procuraremos analizar su canto en una doble referencia: respecto de la consideración de estos rituales como un ejemplo de los cultos que dieron origen al teatro clásico y respecto de la interpretación general de la tragedia como una reflexión sobre el quehacer teatral por parte de su autor.

En Homero, hay dos escenas que representan la intimidad deseada entre el ejecutor de la *performance* épica con su público, y los efectos que espera producir: se trata del momento en que Aquiles, en el primer canto de *Ilíada*, le narra a la diosa Tetis, su madre, lo que le ha ocurrido con Agamenón. En el canto 23 de *Odisea*, es Odiseo quien le hace a su recientemente recuperada esposa Penélope un resumen de sus aventuras. En cada caso, el oyente comprometido emocionalmente con aquello que escucha se conmueve hasta las lágrimas con el relato. La relación narrador-oyente, en el propio relato, espeja la esperada relación rapsoda-oyente en el marco de la ejecución épica. Creemos que en *Bacantes* se produce una serie muy amplia de relatos y representaciones acerca del efecto que

⁹ Cf. C. Segal (*Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1986), J. Winkler y F. Zeitlin (*Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. New Jersey: Princeton, 1992).

¹⁰ Cf. García Gual, C. Dioniso en la tragedia. *Helmántica*. Salamanca, vol. XXVI, p. 185-198, 1975.

¹¹ Cf. Seaford, G. Dionysiac drama and the dionysiac mysteries. *CQ*. Oxford, vol. XXXI, p. 252-275, 1981.

produce la contemplación de un espectáculo, de manera de espejar también el efecto que produce la representación teatral en el espectador.

En el comienzo del tercer episodio, un mensajero le cuenta a Penteo la manera en que ha visto a las ménades tebanas cumpliendo sus ritos en la montaña (v. 677-774), con la doble instancia de las bacantes en calma y las bacantes en frenesí por la intromisión de un extraño al culto. El relato del segundo mensajero (v. 1043-1153) narra la manera en que ha contemplado el momento en que las ménades en calma descubren la intromisión de Penteo y, atacadas de una furia sobrenatural, destruyen en rito báquico a aquel que transgredió las prohibiciones. En ambos casos, los mensajeros han sido espectadores de un espectáculo de dos caras, una plácida y dichosa y la otra espeluznante. Sin embargo, poco se nos dice de sus emociones. De todas maneras, ellos narran lo que han visto, al modo del aedo de la épica, pero el público del teatro no puede contemplar sus reacciones inmediatas ante la contemplación del espectáculo, que ocurre siempre en un espacio alejado del espacio escénico.

Sin embargo, la narración de la relación espectador-espectáculo que traen sobre la escena estos mensajeros tiene una función de importancia: presenta a los espectadores teatrales la cuestión de la reflexión acerca de esta relación espectador-espectáculo. Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el público mismo es espectador de las reacciones de un personaje teatral ante un espectáculo que contempla a la vista de los propios espectadores: se trata de Penteo, que contempla y reacciona ante la ejecución de un segmento del culto dionisiaco por parte de las mujeres asiáticas sobre el escenario, en el momento de celebrar el himno dionisiaco que constituye la párodos.

El punto de partida de nuestro análisis lo constituye entonces el canto inicial del coro.¹² En el prólogo de la tragedia (v. 1-63), un Dioniso metamorfoseado en profeta de su propio culto preanuncia lo que ocurrirá sobre la escena, y establece el objetivo de su castigo a Penteo (v. 47-48):

¹² Sobre los coros en Eurípides puede verse Parry (*The lyric poems of Greek tragedy*. Toronto/ Sarasota: Samuel Stevens, 1978, p. 145-225) y, sobre la párodos de *Bacantes*, Festugière [Les mystères de Dionysos. En: _____. (org.). *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin, 1972, p. 13-63].

ὦν οὐνεκ' αὐτῶ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι
 παῖν τε Θεβᾶίοισιν.¹³

Para cumplir con este cometido cuenta con la ayuda de un grupo de mujeres que lo siguen desde Asia: son las ménades asiáticas, que han abandonado el Tmolos, en Lidia, para acompañar al profeta que anuncia la nueva religión de Dioniso. Cuando este coro de mujeres asiáticas ingresa a escena, su canto representa una clave importantísima para interpretar la tragedia y para comprender algunos aspectos del culto dionisiaco del cual surgió el propio teatro.

La párodos se dividen en un breve preludio (v. 64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Lo primero que hacen las mujeres en el preludio es pedir el silencio sagrado previo a la celebración cultural (v. 70):

στόμα τ' εὐφημον ἅπας ἔξοσιούσθω¹⁴

El teatro mismo, por tanto, como espacio de la representación escénica que incluye a los actores y a los espectadores, se convierte entonces en el lugar en donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. Los dos versos finales de esta introducción anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación (v. 71-72):

τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ
 Διόνυσον ὑμνήσω.¹⁵

Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto así como la danza que acompaña este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en el espacio de la representación del culto. Los personajes de la representación

¹³ “A causa de estas cosas le mostraré a él y a todos los tebanos que he nacido dios”. Sobre el castigo que le corresponde a quien ha desafiado a un dios, cf. Ieranó, G. *Forme della necessità nelle “Baccanti” di Euripide. Dioniso*. Palermo, vol. LXI, p. 45-60, 1991.

¹⁴ “Que todos mantengan su boca en un silencio sagrado”.

¹⁵ “Pues siempre cantaré un himno a Dioniso, cumpliendo con los ritos acostumbrados”.

teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, al mismo tiempo, en testigos y participantes de una ceremonia de culto.

La primera estrofa comienza con la invocación ὦ μακάρ, ὅστις (v. 73), que introduce el tema de la bienaventuranza. Bienaventurado entre los mortales es aquel que desarrolla una triple sabiduría: conoce los misterios de los dioses (v. 73), santifica su vida (v. 74) y consagra su alma en las celebraciones de los *thíasos* dionisiacos (v. 75-76).¹⁶ Esta sabiduría (que es mucho más que el mero conocimiento intelectual) va a ser contrastada rotundamente con la ciencia sofística de Penteo, capaz de razonar pero incapaz de comprender el destino final de sus decisiones. El contraste entre estas dos sabidurías no podría ser más significativo.

A partir de este momento, el coro desarrolla cada una de estas tres vías de la sabiduría dionisiaca: el conocimiento de los misterios está constituido por el mito dionisiaco, desarrollado en el resto de la estrofa primera y en toda la antiestrofa primera.¹⁷ El relato viene presentado, como es usual en la estructura de los himnos, por la invocación a la divinidad, y la subordinada relativa que, junto con el adverbio temporal, introduce la narración de los hechos anteriores que justifican la fe y las conductas actuales (v. 83-92):

ἴτε βάρχαι, ἴτε βάρχαι,
βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ·
Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-
ρυχόρους ἀγυῖας, τὸν Βρόμιον
ὄν ποτ' ἔχουσ' ἐν ᾧδί-
νων λοχίαις ἀνάγκαι-
σι πταμένας Διὸς Βροντᾶς
νηδύος ἐκβολὸν μά-
τηρ ἔτεκεν...¹⁸

¹⁶ En la antigüedad se denominaba *Thíasos* a la compañía o cofradía que se encargaba de celebrar las fiestas en honor de una divinidad y que formaba el ruidoso tropel de personajes cuya procesión acompañaba al dios en sus días de júbilo (cf. Rodríguez-López, M. I. El poder del mar: el “Thíasos marino”. *Espacio, tiempo y forma*. Madrid, vol. XI, p. 159-184, 1998).

¹⁷ Cf. Olson, S. D. Traditional forms and euripidean adaptation: the hero pattern in “Bacchae”. *CW*. Pittsburgh, vol. LXXXIII, n. 1, p. 25-28, 1989.

¹⁸ “¡Venid, bacantes! ¡Venid, Bacantes!, devolviendo a Bromios, el dios hijo de un dios, a Dioniso, desde las montañas de los frigios hacia las inmensas vías de la Hélade, a Bromios, a quien alguna vez parió su madre después de sufrir los dolores del alumbramiento, expulsado prematuramente por el trueno de Zeus...”

El mito es muy sencillo: Semele, su madre humana, con los dolores de parto anticipados por el trueno de Zeus, el padre divino, lo dio a luz y murió en el mismo momento. Su padre Zeus, por tanto, recoge al recién nacido y a escondidas de Hera lo guarda en su muslo, cosiéndolo con agujas de oro. Una vez llegada la hora, parió a un dios con cuernos de toro y lo coronó con serpientes. Es importante reconocer que la parte mítica de esta sabiduría se limita a la cuestión central, ya anticipada por el propio Dioniso en el prólogo y refrendada en el éxodo de la tragedia: el hijo de Semele es al mismo tiempo el hijo de Zeus. Se trata simplemente de reconocer la divinidad de Dioniso. En ello consisten los misterios y los conocimientos requeridos a los bienaventurados.

La segunda estrofa, con su correspondiente antiestrofa, desarrolla otro aspecto de la sabiduría dionisiaca: aquel de quien es capaz de llevar una vida santa. Este aspecto de la sabiduría dionisiaca tiene vinculación con la participación general en los cultos del dios: los ramos de encina o de abeto que deben coronar la cabellera del celebrante, las pieles moteadas de cervatillo con las que debe cubrirse, el tirso en la mano que acompaña la danza alrededor de toda la tierra que lleva hasta el monte, el ámbito agreste que contrasta con el de la civilización, resaltado además por la mención del abandono por parte de las mujeres de las prácticas propias de su posición dentro de la sociedad. Pero ello no alcanza. Junto con esto, deben acompañar a las ménades los instrumentos musicales: el pandero que inventaron los coribantes y la flauta frigia que, junto con el canto y con la danza, constituyen el momento acostumbrado del culto dionisiaco: es interesante notar el aspecto mimético de estas celebraciones, ya que el coro menciona de manera específica que se convierte en Bromio cualquiera que comande la comitiva en éxtasis. De esta manera, podemos ver una actualización del tipo de cantos de los coros dionisiacos que, según Aristóteles en su *Poética*, están en el origen de la tragedia griega. Aquel que participa en estas celebraciones alcanza la *makaría* anunciada por el coro en el comienzo de la primera estrofa.

Pero esto no es todo. Hay todavía un paso más. El epodo introduce un nuevo aspecto (v. 135): ἡδὺς ἐν ὄρεσσιν ὄταν... La dulzura del iniciado alude a un paso posterior, a un más allá de la sabiduría dionisiaca, que está constituido por este tercer aspecto, aquel de quien consagra su alma en las celebraciones de los *thíasos*. Este aspecto misterioso de la celebración dionisiaca parece estar constituido exclusivamente por un tipo de culto en donde la oreibasía, el esparagmós y la omofagia constituyen los tres momentos significativos del culto. Pero la brutalidad y la carencia de civilización del culto (celebrado por mujeres que han

abandonado a sus maridos y sus obligaciones femeniles, fuera de la ciudad – en el monte – y fuera de la luz – de noche) contrasta con las bondades que recibe el celebrante (v. 142-143):

ῥεῖ δὲ γαλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι,
ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι.¹⁹

El celebrante es capaz de hacer manar leche, vino y miel del suelo. Se trata de un milagro ahora celebrado pero que, en las posteriores narraciones de los mensajeros, el público podrá verificar en su auténtica realización. Como un potro que paca junto a su madre, la bacante que participa de las danzas báquicas es capaz de alcanzar una integración cósmica con la naturaleza de la que la civilización está al margen.²⁰

Penteo, a lo largo de la tragedia, es testigo privilegiado de estas celebraciones. Escucha a las mujeres del coro, dialoga con el profeta de su culto, intenta apresarlos y fracasa porque los milagros del palacio liberan inmediatamente al profeta, tal como lo había anticipado. El culto que se representa sobre el escenario y del cual Penteo y el público son testigos y partícipes²¹ tiene dos aspectos: la calma y la felicidad de las ménades integradas a la naturaleza, la furia destructiva en contra de aquel que se atreve a desafiar las prohibiciones sagradas.²² La representación de la tragedia es una actualización de este doble aspecto del culto dionisiaco y, al mismo tiempo, una actualización del efecto que la tragedia produce en aquellos que participan de su representación.

Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. Eurípides contrasta el resultado esperado por la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos, y la nula reacción ante ellos. No hay, como en el caso de la épica, ni compromiso

¹⁹ “Y la tierra mana leche, y mana vino, y mana el néctar de las abejas”.

²⁰ Cf. Gold, B. K. *Ἐγκοσμία* in Euripides’ “Bacchae”. *AJPh*. Baltimore, vol. XCVIII, p. 3-15, 1977.

²¹ Cf. Seaford, R. Pentheus’ vision: “Bacchae” 918-22. *CQ*. Oxford, vol. XXXVII, p. 76-78, 1987.

²² Sobre la vinculación de la furia destructiva de las ménades con la sexualidad femenina fuera de control puede consultarse C. Segal [The menace of Dionysus: sex roles and reversals in Euripides’ “Bacchae”. En: Peradotto, J.; Sullivan, J. (orgs.). *Women in the ancient world*. Albany: State University of New York Press, 1984, p. 195-212, 1984] y F. Zeitlin (Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter. *Arethusa*. Baltimore, vol. XV, n. 1-2, p. 129-157, 1982).

ni efecto catártico. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos.²³ El mundo entero es un teatro,²⁴ y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente a la de Penteo, a una reacción que fuera capaz de devolverle al mundo la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto para estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón.

Bibliografía

- ARNOTT, P. *Greek scenic conventions in the V C*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- CONACHER, D. J. *Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto/ London: University of Toronto Press, 1967.
- DETIENNE, M. *La muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus, 1983.
- DODDS, E. R. *The Bacchae of Euripides*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- FESTUGIÈRE, J. *De l'essence de la tragédie grecque*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.
- _____. La signification religieuse de la parodos des «Bacchantes». En: _____. (org.). *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin, 1972, p. 66-80.
- _____. Les mystères de Dionysos. En: _____. (org.). *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin, 1972, p.13-63.
- _____. Ce que Tito-Livio nous apprend sur les mystères de Dionysos. En: _____. (org.). *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin, 1972, p. 89-109.
- GARCÍA GUAL, C. Dioniso en la tragedia. *Helmántica*. Salamanca, vol. XXVI, p. 185-198, 1975.
- GREGOIRE, H. *Euripide. Les Bacchantes*. Paris: Les Belles Lettres, 1961. Tome VI.
- GOLD, B. K. Εὐκοσμίαι in Euripides' "Bacchae". *AJPh*. Baltimore, vol. XCVIII, p. 3-15, 1977.
- GREENWOOD, L. *Aspects of euripidean tragedy*. New York: Cambridge at the University Press, 1972.
- GRUBE, G. *The drama of Euripides*. London: Methuen, 1941.

²³ Cf. Kalke, C. The making of a Thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' "Bacchae". *AJPh*. Baltimore, vol. CVI, p. 409-426, 1985.

²⁴ Cf. Whitehorne, J. The dead as spectacle in Euripides' "Bacchae" and "Supplikes". *Hermes*. Stuttgart, vol. CXIV, p. 59-72, 1986.

- IERANÓ, G. Forme della necessità nelle “Baccanti” di Euripide. *Dioniso*. Palermo, vol. LXI, p. 45-60, 1991.
- JAEGER, W. *Paideia*. Trad. de Joaquín Xiral. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du Culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1951.
- KALKE, C. The making of a Thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides’ “Bacchae”. *AJPh*. Baltimore, vol. CVI, p. 409-426, 1985.
- KAMERBEEK, J. C. Mythe et réalité dans l’oeuvre d’Euripide. En: Diller, H.; Kamerbeek, J. C.; Lesky, A.; Martin, V.; Rivier, A.; Winnington-Ingram, R. P.; Zuntz, G. (orgs.). *Euripide. Fondation Hardt pour l’étude de l’antiquité classique*. Genève: Fondation Hardt, 1960. Tome VI, p. 3-25.
- KAUFFMANN, W. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- KIRK, S. *The “Bacchae” of Euripides*. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1970.
- LACROIX, M. *Les Bacchantes d’Euripide*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- LASSO DE LA VEGA, J. Notas críticas a Eurípides, “Bacantes”. *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid, NY 22, p. 9-31, 1989.
- LESKY, A. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1976.
- LÓPEZ PUERTAS, G. El mensaje liberador de Dioniso en las “Bacantes” de Eurípides. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid, n. 28, 2004. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/dioniso.html>>
- MURRAY, G. *Eurípides y su tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (1913).
- NÁPOLI, J. T. Espectáculo y teatralidad en “Bacantes” de Eurípides. *Humanitas*. Coimbra, vol. LXII, p. 57-81, 2010.
- NESTLE, W. *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1901.
- _____. *Von Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart: Scientia, 1941.
- _____. *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel, 1987.
- NORWOOD, G. *The riddle of the Bacchae*. London: Victoria University of Manchester, 1908.
- _____. *Greek Tragedy*. London: Methuen, 1920.
- _____. *Essays on Euripidean drama*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- OLSON, S. D. Traditional forms and euripidean adaptation: the hero pattern in “Bacchae”. *CW*. Pittsburgh, vol. LXXXIII, n. 1, p. 25-28, 1989.
- ORANJE, H. *Euripides’ “Bacchae”. Their play and its audience*. Leiden: Brill, 1984.
- PARRY, H. *The lyric poems of Greek tragedy*. Toronto/ Sarasota: Samuel Stevens, 1978.
- RIVIER, A. *Essai sur le tragique d’Euripide*. Lausanne: Rouge, 1944.

- RIVIER, A. L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428. En: Diller, H.; Kamerbeek, J. C.; Lesky, A.; Martin, V.; Rivier, A.; Winnington-Ingram, R. P.; Zuntz, G. (orgs.). *Euripide. Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*. Geneve: Fondation Hardt, 1960. Tome VI, p. 43-86.
- RODRÍGUEZ-ADRADOS, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Universidad, 1983.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ, M. I. El poder del mar: el "Thíasos marino". *Espacio, tiempo y forma*. Madrid, vol. XI, p. 159-184, 1998.
- de ROMILLY, J. *L'évolution du pathétique, d'Eschyle à Euripide*. Paris: PUF, 1971.
- _____. *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin, 1974.
- ROUX, J. *Euripide. Les Bacchantes*. Introduction, texte et traduction, commentaire. Paris: Les Belles Lettres, 1970 y 1972.
- SCHAERER, A. *L'homme antique et la structure du monde intérieur*. Paris: Payot, 1958.
- SCHMIDT, J. *Geschichte der griechischen Literatur*. München: Beck, 1940. Vol. I, 3.
- SEAFORD, R. Dionysiac drama and the dionysiac mysteries. *CQ*. Oxford, vol. XXXI, p. 252-275, 1981.
- _____. Pentheus' vision: "Bacchae" 918-22. *CQ*. Oxford, vol. XXXVII, p. 76-78, 1987.
- SEGAL, C. El espectador y el oyente. En: VERNANT, J.-P. et alii. (orgs.). *El hombre griego*. Trad. de Antonio Bravo García. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 211-246.
- _____. The menace of Dionysus: sex roles and reversals in Euripides' "Bacchae". En: PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J. (orgs.). *Women in the ancient world*. Albany: State University of New York Press, 1984, p. 195-212.
- _____. *Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1986.
- _____. Euripides: poet of paradox. En: _____. (org.). *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 244-253.
- TOVAR, A. *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes – Hécuba*. Barcelona: Alma Mater, 1960. Vol. II.
- VERNANT, J.-P. et alii (orgs.). *El hombre griego*. Trad. de Pedro Bádenas de la Peña, Antonio Bravo García y José Antonio Ochoa Anadón. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- VERRALL, A. *Euripides, the Rationalist. A study in the history of art and religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1895.
- _____. *The Bacchants of Euripides and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1910.
- WEBSTER, T. B. L. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967.
- WHITEHORNE, J. The dead as spectacle in Euripides' "Bacchae" and "Suppliants". *Hermes*. Stuttgart, vol. CXIV, p. 59-72, 1986.

WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (orgs.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. New Jersey: Princeton, 1992.

WINNINGTON-INGRAM, R. *Euripides and Dionisus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1948.

ZEITLIN, F. Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter. *Arethusa*. Baltimore, vol. XV, n. 1-2, p. 129-157, 1982.

**CURADO, ANA LÚCIA. MULHERES EM ATENAS.
AS MULHERES LEGÍTIMAS E AS OUTRAS. LISBOA:
SÁ DA COSTA EDITORA, 2008 (551 p.).
ISBN: 978 -972-562 -368-8.**

Priscilla Gontijo Leite*
Universidade de Coimbra

O livro *Mulheres em Atenas* é a adaptação da tese de doutorado de Ana Lúcia Curado defendida na Universidade de Coimbra. A autora pretende que a obra alcance um público interessado pelas questões de gênero, mormente pela situação da mulher nas diferentes sociedades ao longo do tempo, embora não necessariamente um público constituído por helenistas ou classicistas. Para isso, ela retira os textos gregos originais, mantendo transliterados somente os termos mais importantes para a análise; o formato incide inclusive no uso parcimonioso das notas de rodapé, visando à facilitação e à fluidez da leitura. Ana Lúcia Curado, com esses recursos, consegue fazer um livro acessível, voltado para diferentes interesses e que também logra prender a atenção dos especialistas em Grécia Clássica. Pela indicação e utilização de numerosas fontes e pela análise minuciosa dos casos presentes nos discursos forenses, a autora atinge um patamar de erudição bastante elevado.

Para entender a situação da mulher no período clássico, que é marcada pelos ideais de beleza e de devoção ao lar, como bem demonstram as personagens homéricas Helena e Penélope, Curado recorre a 106 discursos jurídicos de diferentes oradores presentes no “cânone dos dez oradores áticos”. Essas fontes, das quais não havia registro de traduções diretas do grego para o português, revelam vários aspectos da vida cotidiana da Grécia antiga, entre eles, por exemplo, a recusa, para as mulheres, do direito de pleitear ações jurídicas por causa

* priscillagontijo@gmail.com

do seu estatuto. Os 106 discursos contêm inúmeras referências às mulheres que, por seu turno, desempenham um papel importante principalmente no que se refere às disputas sucessórias.

O prefácio da obra foi escrito por Maria Helena da Rocha Pereira, que orientou Ana Lúcia Curado durante o doutorado. O livro é dividido em duas partes. A opção de separar a investigação em dois eixos já é apresentada no próprio subtítulo do livro: *As mulheres legítimas e as Outras*. Isso também já denota a situação da mulher da Atenas Clássica: possuía a cidadania e se casava para gerar novos cidadãos e, por isso, deveria seguir determinados comportamentos ditados pela *pólis*: ser recatada, administrar bem o lar, participar dos festivais religiosos. Já as *outras* (hetairas, concubinas e prostitutas) não estavam presas às mesmas amarras comportamentais e por isso tinham um trânsito mais livre pela cidade, possuindo, contudo, uma condição social mais frágil, sendo constante o risco do abandono econômico.

A organização interna dos capítulos segue uma mesma ordem. Primeiramente, apresenta-se uma exposição teórica sobre o tema abordado no capítulo, destacando-se as relações com os capítulos antecedentes e posteriores e o pensamento de especialistas sobre o tema. Depois, na segunda parte do capítulo, vem o estudo de caso, que consiste em um discurso forense apresentado de maneira mais aprofundada. Há capítulos que, devido à extensão do tema, apresentam mais de um discurso no estudo de caso. A medida resulta em análises interessantes para aqueles que se dedicam à pesquisa da retórica, pois demonstra de que maneira a representação da mulher pelo orador é um elemento importante na estratégia persuasiva, dando mais suporte para a ideia de que os argumentos elaborados pelos oradores eram escolhidos cuidadosamente.

A primeira parte do livro, intitulada *Relações conjugais*, trata das mulheres legítimas, abordando assuntos ligados diretamente à vida familiar, que se inicia com o casamento da mulher e do homem com estatuto de cidadãos. Por isso, o primeiro capítulo discorre a respeito das negociações para o casamento e os mecanismos instituídos pela cidade para sua legitimação.

Já o segundo capítulo desenvolve-se em torno do dote, imprescindível para a realização do matrimônio, já que, quanto melhor o dote, maior o poder de barganha nas negociações do casamento. A autora comprova, pela análise dos discursos, que o dote se fazia igualmente importante para evitar a dissolução das uniões por vontade do homem, uma vez que, com o divórcio, ele deveria devolver tudo o que sua esposa havia levado consigo (com exceção dos casos em que a

mulher cometia adultério). A morte de um dos cônjuges e a perda dos direitos civis também levavam à restituição do dote. Dessa forma, o dote constitui elemento decisivo do patrimônio familiar e se torna alvo de disputas entre parentes, como exemplificam os casos de Onetor e Áfobo e de Beoto e Mantiteu, presentes nos discursos de Demóstenes de número 30 e 31; 39 e 40 respectivamente.

O terceiro capítulo aborda especificamente o casamento como norma da vida social e seu papel de destaque dentro do *oikos* para a preservação e a manutenção dos costumes. Assim, ao se tornar esposa legítima, a mulher valoriza-se no seio da sociedade (p. 99). O quarto capítulo trata do segundo casamento, que pode ter motivações diversas, tais como a morte de algum dos cônjuges, o divórcio e a falta de filhos, já que ter descendentes era o aspecto essencial da união legal e levava a uma mudança da mulher dentro do *oikos*. Eufileto, no discurso de Lísias, *Sobre o assassinato de Eratóstenes*, afirma que passou a confiar mais na mulher depois do nascimento do primeiro filho. Neste capítulo, a autora se detém na análise do discurso de Antifonte *Acusação contra a madrastra por envenenamento*. O pai do orador contraiu segundas núpcias e estava pensando na separação. O amigo do pai, que possuía uma concubina, também pensava em entregá-la a uma casa de prostituição. O medo do abandono faz com que essas duas mulheres se unam e comecem a tramar contra os companheiros. Elas ministram uma “poção do amor” que tinha o intuito de reacender a paixão deles, mas que acaba por matar os dois homens.

O capítulo seguinte trata da *epiclera*, a mulher que se encontra na situação de herdeira universal dos bens de sua família e que, ainda assim, deveria submeter-se a um *kýrios* para administrar seu patrimônio. Isso acontecia por meio do casamento ou, se ela era menor de idade, através da instituição de um tutor. Em torno da *epiclera*, havia intensas disputas pela herança, como os discursos de Iseu *Sobre a herança de Cleónimo* e *Sobre a herança de Filoctémon* comprovam.

No sexto capítulo a autora se aprofunda nos deveres e obrigações das mulheres, demonstrando que, num casamento, a sociedade ateniense esperava que “[a] mulher legítima lhe desse filhos, se ocupasse deles enquanto crianças e que se tornasse intendente do *oikos*, gerindo com ordem e parcimônia a casa da família” (p. 186).

O divórcio é o tema central do capítulo sete, que é mais breve em relação aos demais, visto que vários pontos foram expostos anteriormente. O tema do próximo capítulo são as heranças. Caso não houvesse herdeiros legítimos, o *kýrios* poderia recorrer à adoção. Com isso, o adotando passa a ter os mesmos direitos de um filho legítimo. O

questionamento da adoção é um dos pontos centrais nos discursos de Iseu e essas disputas são analisadas no livro, observando o papel desempenhado pela mulher.

O último capítulo da primeira parte analisa o silêncio para entender o feminino. O silêncio e o recato eram qualidades valorizadas nas mulheres. Quando seus nomes eram pronunciados no tribunal, era clara a intenção do orador de desmerecê-las. A autora se volta, então, para o que não foi dito nos discursos, para entender a posição da mulher dentro dessa sociedade. Esse capítulo, portanto, se constitui como uma análise do feminino através da ótica masculina, enfatizando como o silêncio é revelador.

A segunda parte, *Relações extraconjugais*, inicia-se com um capítulo intitulado *O poder da beleza*, em que os discursos de Isócrates e de Górgias sobre Helena são analisados. A beleza de Helena é tão grande que é capaz de influenciar o comportamento dos homens. Ela é também um símbolo das violações do casamento. O próximo capítulo aborda o adultério e o caso emblemático de Eufileto, o qual matou o amante de sua mulher, Erastótenes, que se encontrava com ela na casa da família e na presença do marido. A relação entre os amantes começou depois da morte da mãe de Eufileto, indicativo que de esta mantinha uma forte vigilância sobre a nora. Tornando-se a verdadeira dona da casa, a mulher usou sua serva pessoal para enviar bilhetes ao amante e para acobertar seus encontros amorosos.

É somente no terceiro capítulo desta parte que se tem o estudo das *outras*, as mulheres não legítimas. Ana Lúcia Curado analisa o papel desempenhado pelas categorias da *hetaira*, da *pallaké* (concubina) e da *porné* (prostituta) para a vida social dos homens em Atenas, pois “o bem-estar de um homem ateniense implicava na existência das *outras*” (p. 369). Elas possuíam maior liberdade que as mulheres legítimas e circulavam pela cidade, participando dos banquetes. A elas era permitido esse tipo de prazer.

O próximo capítulo se dedica inteiramente ao estudo de um caso particular de uma hetaira, Neera, apresentado no discurso *Contra Neera*, presente no *corpus Demosthenicum* cuja autoria é atribuída a Apolodoro. Esse é o único discurso que possuímos que se dirige a uma mulher, já demarcando sua singularidade. Rico em detalhes biográficos de Neera e de sua filha Fano, com destaque para os supostos golpes aplicados por ela e suas ofensas contra a cidade, como, por exemplo, a participação indevida nos cultos religiosos da cidade, o texto é um manancial de informações sobre a situação feminina na Grécia clássica.

Enfim, o último capítulo dessa parte também se volta para a um estudo de caso, que contém uma atitude censurável como a de Neera. Timarco, alvo dos ataques de Ésquines em *Contra Timarco*, tem um comportamento libidinoso. A justificativa para incluir o caso de Timarco em um livro sobre mulheres é que o relacionamento homossexual é descrito como extraconjugal; a esposa legítima é preterida em razão do amante (p. 461). É a partir da ótica do adúltero que se desenvolve a análise de Ana Lúcia Curado, que apresenta o caso como representativo de uma ameaça para a estruturação do *oïkos*. Esse ponto é explorado por Ésquines para caracterizar Timarco como culpado de dilapidação do patrimônio e de prostituição e inculpá-lo por isso, atribuindo-lhe a pena de participar da vida política da cidade. Assim, a argumentação de Ésquines se desenvolve a partir de um paralelismo entre o adultério feminino e a prostituição masculina (p. 492).

Mulheres em Atenas retira o silêncio postulado (e até mesmo imposto) às mulheres da Grécia clássica e auxilia o leitor moderno a desvendar esse cotidiano tão distante do nosso, mas que ao mesmo tempo se apresenta próximo da mulher moderna: o dever de cuidar da família, que por vezes se dá por meio de comportamentos previstos e esperados pela sociedade, o impacto da beleza nas suas vidas, a relação entre o espaço público e privado, uma busca pela participação política efetiva (apesar de, no Brasil, o cargo máximo do Executivo ser ocupado por uma mulher, ainda é pequeno o número de mulheres nos poderes Legislativo e Judiciário), o medo do abandono, a importância do casamento e o seu papel na educação dos filhos. Assim, o livro, através de uma viagem ao passado, faz-nos refletir sobre o que a sociedade esperava (e ainda espera) da mulher; como essa sociedade a via e a vê, quais eram e são seus maiores medos e anseios.