



classica

v. 32 n. 1 2019

revista brasileira de estudos clássicos

classica



v. 32
n. 1
2019

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

DIRETORIA (2018-2019)

Filomena Yoshie Hirata, USP (Presidente de Honra)
Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (Presidente)
Luisa Severo Buarque de Holanda, PUC-Rio (Vice-Presidente)
Beatriz Cristina de Paoli Correia, UFRJ (Secretária Geral)
Juliana Bastos Marques, UNIRIO (Secretária Adjunta)
Charlene Martins Miotti, UFJF (Tesoureira)
Fernanda Cunha Sousa, UFJF (Tesoureira Adjunta)

EDITORAS

Luisa Severo Buarque de Holanda (PUC-Rio)
Alice Bitencout Haddad (UFF)

COEDITORA

Tatiana Oliveira Ribeiro (UFRJ)

CONSELHO EDITORIAL

Luisa Severo Buarque de Holanda, Presidente, PUC-Rio (2018-2019)
Adriane da Silva Duarte, USP (2016-2019)
Alessandro Rolin de Moura, UFPR (2013-2019)
Fábio Favarsani, UFOP (2016-2019)
Fábio Vergara Cerqueira, UFPel (2013-2019)
Gabriele Cornelli, UnB (2013-2019)
Henrique Fortuna Cairus, UFRJ (2016-2019)
José Geraldo Costa Grillo, UNIFESP (2013-2019)
Kátia Maria Paim Pozzer, UFRGS (2016-2019)
Maria Cecília de Miranda N. Coelho, UFMG (2013-2019)
Paulo Martins, USP (2013-2019)
Paulo Sérgio de Vasconcellos, UNICAMP (2016-2019)
Renata Senna Garraffoni, UFPR (2013-2019)
Teodoro Rennó Assunção, UFMG (2016-2019)

CONSULTORES INTERNACIONAIS

Airton Brazil Pollini (Université de Haute Alsace, Mulhouse, França)
Aloys Winterling (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha)
Ana María González de Tobia (UNLP, Argentina)
Anastasia Bakogianni (Massey University, Nova Zelândia)
Andreas Michalopoulos (National & Kapodistrian University of Athens, Grécia)
Barbara Graziosi (Durham University, Reino Unido)
Brooke A. Holmes (Princeton University, EUA)
Carlos Augusto Ribeiro Machado (University of Saint Andrews, Reino Unido)
Carlos Levy (Université Paris IV, França)
Catalina Balmaceda (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Cécile Michel (Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França)
Daniel Rinaldi (Universidad de la República, Uruguai)
David Konstan (New York University, EUA)
Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra, Portugal)
Erica Angliker (University of London, Reino Unido)
Francisco de São José Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal)
Harry M. Hine (University of St Andrews, Reino Unido)
José Luís Lopes Brandão (Universidade de Coimbra, Portugal)
José Remesal Rodríguez (Universidad de Barcelona, Espanha)
Konstantinos P. Nikoloutsos (Saint Joseph's University, EUA)
Manuel Albaladejo Vivero (Universitat de València, Espanha)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)
Maria Helena Trindade Lopes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martin Dinter (King's College London, Reino Unido)
Paulo Butti de Lima (Università degli Studi di Bari, Itália)
Philippe Rousseau (Université Lille 3, França)
Sergio Casali (Università di Roma II, Itália)
Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, França)
Stefania Giombini (Universitat de Girona, Itália)

revista brasileira de estudos clássicos

clas sica



*n. 32
n. 1
2019*

CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

[ISSN 0103-4316 / e-ISSN 2176-6436]

Caixa Postal 905, 30161-970, Belo Horizonte, MG, Brasil

<http://revista.classica.org.br> e-mail: revistaclassica@classica.org.br

publicada pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 1988

Classica foi publicada anualmente de 1988 a 1991 e bienalmente de 1992 a 2005; em janeiro de 2006 a periodicidade tornou-se semestral.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos não se responsabiliza pelas opiniões expressas pelos autores nem pelo uso indevido de quaisquer elementos presentes em artigos assinados.

É responsabilidade dos autores obter previamente as autorizações necessárias para a reprodução de imagens, trechos longos de obras publicadas e outros itens protegidos por copyright.

Informações sobre filiação à entidade e impressão de volumes sob demanda estão disponíveis no site da *Classica* (ISSN 2176-6436): <http://revista.classica.org.br>.

Indexada em *L'Année philologique*, França.
UC Impactum, Portugal.
CrossRef, EUA.
Diadorim/IBICT, Brasil.
Portal de Periódicos CAPES, Brasil.
Latindex 2.0, México.
REDIB, Espanha.
EZB -Elektronische Zeitschriftenbibliothek, Alemanha.
Sumários.org, Brasil.
InterClassica, Espanha.
DOAJ, Suécia.
Dialnet Plus, Espanha.
ERIH Plus, Noruega.
EBSCO, EUA.
Mir@abel, França.

Abreviatura: **Classica (Brasil)**.

Diagramação: Alda Lopes

Classica : revista brasileira de estudos clássicos / Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
– v.1 (1988)-v.4 (1991) ; v.5 (1992)-v.18 (2005) ; v.19 (2006)- .
– Belo Horizonte : SBEC, 1988-2005 ; 2006-
Anual: 1988-1991 ; binal 1992-2005 ; semestral: 2006-
ISSN 0103-4316 / eISSN 2176-6436
I. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Classica está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional



Artigos

El personaje tipificado del <i>Alazón</i> en la comedia aristofánica y sus antecedentes homéricos <i>The Typified Character of the Alazon in Aristophanic Comedy and its Homeric Antecedents</i> María Jimena Schere	11
<i>Convivas</i> de Aristófanes: o coro devoto de Hércules e a educação do sensato e do pervertido <i>Aristophanes' Banqueters: The Chorus Devoted to Heracles and the Education of the Virtuous Boy and the Perverted Boy</i> Karen Amaral Sacconi	23
<i>Gallis Magis Quam Romanis Similes</i> : os irmãos Fábios e o trágico destino de Roma (Lívio, <i>Ab Urbe Cond.</i> , V, 35-39) <i>Gallis Magis Quam Romanis Similes: The Fabii Brothers and the Tragic Destiny of Rome (Livy, Ab Urbe Cond., 5.35-39)</i> Priscilla Adriane Ferreira Almeida	43
O riso como reflexão filosófica em Luciano <i>Laughter as Philosophical Reflection in Lucian</i> Rafael Guimarães Tavares da Silva	61
A tradutora e o diálogo intermediático em <i>Antigonick</i> de Anne Carson <i>The Woman Translator and the Intermedia Dialogue in Anne Carson's Antigonick</i> Rodrigo Tadeu Gonçalves Julia Nascimento	79

Dossiê Recepção Antiga e Moderna da *Ilíada*

Apresentação Christian Werner Breno Battistin Sebastiani Lucia Sano	95
The Motif of Wrath and Withdrawal in Medieval European Epic and its Impact on the Homeric Question – Some Preliminary Remarks <i>Le sujet du retrait en colère dans la poésie épique européenne du moyen âge et son importance pour la question homérique – quelques considérations préliminaires</i> Peter Grossardt	97

Homero e Xenofonte: Panteia, Abradatas e a Guerra de Ciro <i>Homer and Xenophon: Panthea, Abradatas and the War of Cyrus</i> Lucia Sano	131
A ἔκφορα do manto de Jasão nas <i>Argonáuticas</i> e seu modelo iliádico <i>The ἔκφορα of Jason's Cloak in Argonautica and its Iliadic Model</i> Fernando Rodrigues Jr.	147
A apropriação da <i>Iliáda</i> na epopeia virgiliana <i>The Appropriation of the Iliad in the Vergilian Epic</i> Paulo Sérgio de Vasconcellos	165
“Que eu não morra sem luta e sem glória”: as citações da <i>Iliáda</i> em <i>Quéreas</i> e <i>Calíroo</i> “Let me not die without a struggle, neither without glory”: <i>The Quotations from the Iliad in Chaereas and Callirhoe</i> Adriane da Silva Duarte	181
A ‘evidência’ (<i>enárgeia</i>) na <i>Iliáda</i> segundo os escólios exegeticos (bT) em paralelo com as lições dos retores do período helenístico e imperial <i>The ‘Evidence’ (Enargeia) in Homer’s Iliad According to the Exegetical Scholia (bT) in Parallel with the Rhetoric Treatises of the Hellenistic and Imperial Periods</i> Gustavo Araújo de Freitas	195
Auscultar Rosa e ouvir Homero <i>Auscultating Rosa and Hearing Homer</i> Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	217
La discordia de <i>Iliáda</i> en la novela <i>Aquiles o El Guerrillero y el asesino</i> de Carlos Fuentes <i>The Discord of the Iliad in the Novel Aquiles o el Guerrillero y el Asesino by Carlos Fuentes</i> Graciela C. Zecchin de Fasano	235
De novo ‘A guerra de Troia’... Agora em Lisboa. Mário de Carvalho, <i>A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho</i> <i>The War of Troy’ Again... Now in Lisbon. Mário de Carvalho, A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho</i> Maria de Fátima Silva	255

Iliadeia: um périplo da <i>Iliada</i> traduzida no Brasil (ensaio ficcional)	
<i>Iliadeia: A Periplus of Translated Iliad in Brazil (Fictional Essay)</i>	
Marcelo Tápia	269

Tradução

Tradução da Primeira Sátira de Juvenal em Hexâmetros Portugueses	
Érico Nogueira	299

ARTIGOS

EL PERSONAJE TIPIFICADO DEL *ALAZÓN* EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA Y SUS ANTECEDENTES HOMÉRICOS

María Jimena Schere*

Recibido em: 14/10/2018

Aprovado em: 16/03/2019

* Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS-CONICET).
Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional Arturo Jauretche.

jimenaschere@hotmail.com



RESUMEN: El tópico del *alazón* tiene numerosos antecedentes en la tradición literaria griega. La épica homérica conserva su registro más antiguo en el par cómico conformado por el héroe burlador Odiseo y sus antagonistas presuntuosos, Tersites e Iro. La comedia adopta el tipo cómico de fanfarrón para la construcción de sus antagonistas. El héroe retoma la figura tradicional del burlador astuto, presente en la épica y en la fábula, mientras que su antagonista representa un personaje de inteligencia inferior a la del héroe, que incurre en la petulancia. La base tradicional del tópico positivo del héroe burlador y del tópico negativo del arrogante burlado facilita que el espectador ateniense tome partido por el héroe y rechace la postura del antagonista. El *tópos* del fanfarrón colabora así en la comedia con el ataque satírico y facilita la degradación del personaje antagonista y de la postura que representa a los ojos del espectador ateniense.

PALABRAS-CLAVE: *Alazón*; par cómico; épica; comedia aristofánica.

THE TYPIFIED CHARACTER OF THE ALAZON IN ARISTOPHANIC COMEDY AND ITS HOMERIC ANTECEDENTS

ABSTRACT: The topic of the *alazon* has numerous antecedents in Greek literary tradition. The Homeric epic retains its oldest manifestation in the comic pair conformed by the mocker hero Odysseus and his presumptuous antagonists, Thersites and Iro. The comedy adopts the comic type of braggart for the construction of its antagonists. The hero takes up the traditional figure of the cunning mocker, present in the epic and in the fable, while his antagonist represents a character of intelligence inferior to that of the hero, who shows his petulance. The traditional basis of the positive topic of the mocking hero and the negative topic of the



mocked arrogant makes easier to take sides with the hero and reject the antagonist's position. The topic of the braggart collaborates in the comedy with the satirical attack and facilitates the degradation of the antagonist character and the posture that he represents in the opinion of the Athenian spectator.

KEYWORDS: *Alazón*; comic couple; epic; aristophanic comedy.

INTRODUCCIÓN

La épica homérica, a pesar de su tono predominantemente serio, no está exenta de comicidad. La crítica ha destacado de manera recurrente la presencia del humor en los episodios de Tersites (*Ilíada*, II. 211-77) y de Iro (*Odisea*, XVIII. 1-116), entre otros. Estos dos personajes presentan algunos rasgos comunes; en particular, ambos son retratados como individuos antihéroicos y presuntuosos, que se oponen a un antagonista superior (Odiseo) y que terminan vencidos, burlados y encarnizados por el héroe.

Podemos observar que en la comedia de Aristófanes este esquema binario encuentra amplio desarrollo. El héroe cómico es un burlador astuto, cuyo modelo paradigmático es Odiseo; el antagonista aristofánico, por su parte, suele encarnar el papel del *alazón* (fanfarrón, impostor).

El estudio sobre los antecedentes homéricos de los personajes protagonistas de la comedia ha sido abordado por la crítica aristofánica. Whitman ha advertido que el héroe cómico aristofánico, así como Odiseo, se caracteriza por su agudeza carente de escrúpulos.¹ Sin embargo, es preciso notar que la raigambre homérica de los protagonistas aristofánicos no se limita a la construcción del héroe cómico, sino que incide también en la elaboración de su antagonista. El héroe cómico y su oponente constituyen en la comedia un par cómico convencional, con características estereotipadas, que encuentra su antecedente conservado más lejano en la épica homérica: un héroe burlador y un rival burlado, cuya presunción queda en ridículo frente a la superioridad del héroe.² En este trabajo nos proponemos aportar a la discusión y explorar los antecedentes tradicionales del personaje, en particular, su conexión con los pares cómicos homéricos.

EL ALAZÓN EN LA TRADICIÓN LITERARIA

En el canto II de *Ilíada*, el personaje de Tersites se enfrenta con el rey Agamenón y cuestiona su autoridad. Ante su actitud, Odiseo reprende a Tersites verbalmente y le asesta un golpe con el cetro provocando la risa del ejército (v. 211-77). Tersites constituye una

¹ Whitman (1964, p. 28).

² Whitman (1964), por ejemplo, contempla el carácter cómico de Tersites, pero lo vincula al héroe cómico. En nuestra opinión, Tersites se relaciona claramente con el antagonista del héroe y el héroe cómico se asimila a la figura del astuto Odiseo. Sobre el humor en Tersites e Iro, cf. Hunt (1890), Ramos Jurado (1987), Thalmann (1988), Halliwell (1991, p. 281), Nagy (1999, p. 262), Rosen (2007, p. 67-116).

figura ridiculizada desde la presentación del personaje, que resalta de manera caricaturesca la fealdad de su aspecto físico: Tersites es el “hombre más feo que llegó a Ilión” (v. 216),³ patizambo, cojo, encorvado, con cabeza puntiaguda y cabello ralo (v. 216-19). Por su fealdad y su falta de poder resulta un personaje opuesto a sus antagonistas, Agamenón y Odiseo, y contrario a los ideales heroicos. Tersites concentra, además, otra serie de rasgos negativos: Odiseo lo acusa de ser un “hablador sin juicio” (v. 246) y “el peor de los mortales” (v. 248). Por su parte, condena en forma expresa su “ánimo arrogante” (θυμὸς ἀγήνωρ,⁴ v. 276) y su enfrentamiento con los reyes (v. 277). En definitiva, Tersites es el blanco cómico del episodio y la contraparte devaluada del héroe Odiseo que lo convierte en objeto de mofa. Odiseo, acorde con su caracterización habitual, constituye el burlador y Tersites el burlado. Además, Tersites representa el antecedente más antiguo del tipo cómico del arrogante: se atribuye una jerarquía que no le corresponde, se atreve a disputar con sus superiores y termina cómicamente rebajado y degradado por el escarnio físico y la risa del ejército.

Odisea también presenta un antecedente del tipo cómico del fanfarrón en la figura del mendigo Iro (*Od.* 18.1-116). El héroe regresa a Ítaca, disfrazado de mendigo, y se encuentra con Iro en las puertas del palacio. El mendigo intenta expulsarlo del lugar y lo desafía a medirse con él en un enfrentamiento físico; sin embargo, al ver los brazos desnudos del falso mendigo Odiseo, intenta retroceder, acobardado, pero los servidores lo conducen por la fuerza. Finalmente, se desarrolla la pelea, Iro termina apaleado por su adversario y provoca las risas de todos los pretendientes (v. 100).

La caracterización de Iro resulta negativa desde el comienzo y destaca su voracidad y su propensión a la bebida (v. 3). Asimismo, se señala su debilidad física (v. 3-4), en contraste con el cuerpo de Odiseo (v. 66-69).⁵ Iro constituye la contracara antiheroica de Odiseo: débil y carente de poder como Tersites. Además, el mendigo representa claramente el tipo cómico del fanfarrón: el pretendiente Antínoo lo llama de manera explícita “βουγάιος” (‘fanfarrón’, ‘jactancioso’, v. 79) por mostrarse acobardado al descubrir el cuerpo robusto de Odiseo debajo de los harapos, luego de haberlo desafiado a batirse con él. Odiseo también le reprocha su altanería por haberse considerado “rey de los mendigos” (πρωχῶν κοίρανος, v. 106), una vez que lo ha vencido en la pelea.

En este par cómico, Odiseo resulta nuevamente el burlador e Iro, el personaje burlado, engañado y vencido por el héroe. Además, Iro retoma la figura del fanfarrón, que se opone a un antagonista superior en fuerza y en astucia y que termina degradado y convertido en objeto de burla por los pretendientes, así como Tersites desencadena la risa de la tropa ante la golpiza de Odiseo.

³ Utilizamos la edición de Monro y Allen (1902). Las traducciones son nuestras.

⁴ El término ἀλαζόν no aparece atestiguado hasta el siglo V (cf. Bonfante, 1936, p. 77; Beta, 2004, p. 237).

⁵ *Od.* 18.66-69: “Odiseo / se ciñó los genitales con sus harapos y quedaron a la vista sus muslos / bellos y grandes y sus hombros anchos / y su pecho y brazos robustos”. Utilizamos la edición de Murray (1919).

Sin duda, el fanfarrón constituye un tipo folklórico tradicional que presenta manifestaciones en otros géneros. La épica homérica representa el registro más antiguo, pero también se observan antecedentes en la fábula, el yambo y el drama siciliano.

En la fábula encontramos manifestaciones directas del tópico como en “El fanfarrón” (Ch. 51), que ridiculiza la jactancia vana de un competidor del pentatlón. Son muchas las fábulas que involucran el par cómico convencional del burlador y el burlado y que tienen como blanco cómico central las pretensiones infundadas de un personaje. Tomemos por ejemplo “El burro que llevaba una estatua” (Ch. 266):

ὄψ τις ἐπιθεῖς ἄγαλμα ἤλαυνει εἰς ἄστν. τῶν δὲ συναντῶντων προσκυνούωντων τὸ ἄγαλμα, ὁ ὄνος ὑπολαβὼν ὅτι αὐτὸν προσκυνούσιν, ἀναπερωθεὶς ὠγκᾶτό τε καὶ οὐκέτι περαιτέρω προίεναι ἐβούλετο. καὶ ὁ ὄνηλάτης αἰσθόμενος τὸ γεγονός τῷ ῥοπάλῳ αὐτὸν παίων ἔφη· “ὦ κακὴ κεφαλὴ, ἔτι καὶ τοῦτο λοιπὸν ἦν ὄνον ὑπ’ ἀνθρώπων προσκυνεῖσθαι”.⁶

Un hombre, habiendo cargado sobre un burro una estatua de un dios, lo conducía hacia la ciudad. Como los que se lo encontraban se prosternaban ante la estatua, el burro –creyendo que se prosternaban ante él– se puso a rebuznar orgulloso y ya no quería avanzar más. El arriero, que se dio cuenta de lo que pasaba, mientras lo golpeaba con el garrote, le dijo: “Mala cabeza, no faltaba más que un burro adorado por los hombres”.

En esta fábula, el personaje del arriero representa el burlador, que deja en ridículo el absurdo orgullo del burro, golpeado y ridiculizado por su oponente. El blanco cómico central, como en los pares cómicos homéricos, está ocupado por el *alazión* que se arroga una posición equivocada.

Los ejemplos se multiplican en el género. En la fábula “El cuervo y la zorra” (Ch. 165), la zorra incita con falsos elogios a cantar al cuervo, que abre el pico y deja caer un pedazo de carne. La zorra hurta la carne y se burla de las falsas pretensiones del cuervo. La zorra resulta la hábil engañadora y burladora del ingenuo cuervo, blanco cómico de la narración. También en “La zorra y el mono elegido rey” (Ch. 38) la zorra ridiculiza la falta de inteligencia del mono, que se considera capacitado para reinar sin fundamento. Otra fábula de esta serie, protagonizada por la zorra, habitual burladora del par cómico, representa “La zorra y el mono discuten por su prosapia” (Ch. 39): el mono al pasar por un cementerio se vanagloria de sus antepasados; pero la zorra desenmascara su engaño y su arrogancia pronunciando un dicho ingenioso, como en los ejemplos anteriores: “Pues miente cuanto quieras, porque ninguno de ellos va a levantarse para desmentirte” (“ἀλλὰ ψεύδου ὅσα βούλει οὐδεὶς γὰρ τούτων ἀναστὰς ἐλέγξει σε”).⁷

⁶ Utilizamos la edición de Chambry (1927).

⁷ Para un estudio más detallado sobre el par cómico en la fábula, véase Schere (2014).

Esta fábula es retomada por Arquíloco en el fragmentario Epodo VII, según la reconstrucción de Rodríguez Adrados.⁸ Arquíloco emplea la fábula y sus tópicos de burla para atacar a blancos concretos, presuntamente de naturaleza extratextual.⁹ Pero la poesía yámbica también incorpora el tópico en otros poemas desligados de la tradición fabulística. El *tópos* específico del “general fanfarrón” encuentra un antecedente en la poesía de Arquíloco (fr. 166 Rodríguez Adrados):¹⁰

οὐ φίλω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ’ ὑπεξυρημένον·
ἀλλά μοι μικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοϊκός, ἀσφαλῆως βεβηκὼς ποσσὶ, καρδίης πλέως.

No me gusta un general grande ni con las piernas abiertas
ni orgulloso de sus rizos ni bien afeitado;
para mí que sea uno pequeño y de piernas
curvas, firme sobre sus pies, de gran corazón.

El *tópos* particular del “general fanfarrón”, de carácter militar, se puede incluir dentro del tópico más global del *alazón* asociado al par cómico tradicional (Iro, Tersites y los personajes de la fábula). Sin embargo, cabe destacar que el tópico del “general fanfarrón” tiene menos tradición que el tópico genérico que encuentra registros en la épica.

También en el drama siciliano de Epicarmo, género escasamente atestiguado, se ha señalado la presencia de múltiples personajes cómicos tipificados como el parásito, el ebrio, el filósofo, el rústico, el Heracles glotón, el astuto Odiseo, los dioses burlescos.¹¹ En particular, Pickard-Cambridge observa que la figura del *alazón* es objeto de burla en sus comedias.¹²

El personaje del *alazón*, en suma, encuentra sus registros más antiguos en la épica homérica, género en el que el personaje constituye una pareja cómica con el héroe burlador. En la fábula encontramos una estructura doble semejante, constituida por el personaje burlador, habitualmente la zorra,¹³ y su oponente convertido en objeto de burla por su vana presunción. Asimismo, el yambo, por la incorporación de la fábula o de manera autónoma, y el drama siciliano, géneros antecesores directos de la comedia, explotan este tipo cómico.

La filosofía antigua también se ha ocupado del tema. Aristóteles define en *Ética Nicomaquea* la figura del *alazón*: el *ἀλαζόν* es aquel que se arroga una reputación que no tiene o en mayor medida de la que tiene y lo opone a la figura del εἴρων, aquel que niega lo que le corresponde o le resta importancia (4.7.1127a21-23).

⁸ Rodríguez Adrados (1981).

⁹ Cf. Rosen (1988, p. 31-33), van Dijk (1997), Carey (2009, p. 159-60).

¹⁰ Utilizamos la edición de Rodríguez Adrados (1981).

¹¹ Pickard-Cambridge (1997, p. 410).

¹² Pickard-Cambridge (1997, p. 405). El autor sostiene que no se puede determinar el grado preciso en que Epicarmo influyó en la comedia ática (1997, p. 410).

¹³ La zorra astuta es un personaje dominante en la fábula griega (Rodríguez Adrados, 1979, p. 172).

Sin hacer referencia a caracteres específicos, Platón asocia lo cómico con la arrogancia. En el diálogo *Filebo*, que define la naturaleza de lo ridículo (τὸ γελοῖον), el filósofo sostiene que lo ridículo tiene origen en el vicio de la ignorancia de sí, esto es, la incapacidad de poner en práctica el mandato délfico “γῶθι σαυτὸν” (“conócete a ti mismo”).¹⁴ La risa es originada por la presunción de ciertos individuos de ser más ricos de lo que son en realidad, de ser más bellos, o de tener más virtud –en especial, más sabiduría– de la que efectivamente tienen. En suma, la arrogancia se considera un vicio y, además, una falta intelectual que convierte en objeto de burla a un individuo.

Si tomamos los ejemplos de la tradición literaria, podemos observar que efectivamente los arrogantes se caracterizan por su inferioridad intelectual, ingenuidad o menor perspicacia que sus oponentes, que los lleva a considerarse por encima de sus posibilidades. El burlador, por su parte, es el encargado de rebajarlo por medio de la risa. El pensamiento filosófico sobre el *alazón* coincide con su representación devaluada en la tradición literaria, que lo convierte en blanco de burla.

EL ALAZÓN EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

A partir de la diferenciación aristotélica entre εἶρων y ἀλαζών, Cornford ha sostenido que el héroe cómico aristofánico es un bufón irónico, un εἶρων (un hombre que pretende tener menos poder y saber que el que realmente tiene) y que expulsa a los ἀλαζόνες o impostores que intentan participar de su régimen.¹⁵ También considera que el antagonista es en un sentido amplio un ἀλαζών.¹⁶

Esta perspectiva ha sido retomada por McLeish quien reafirma que los antagonistas aristofánicos cumplen el papel de ἀλαζόνες.¹⁷ En efecto, consideramos que el tópico del *alazón* no solo está presente en personajes circunstanciales de la comedia, sino que adquiere especial relevancia en la construcción de su antagonista central, sobre todo en la obra temprana.

La crítica ha analizado ampliamente la figura del general Lámaco, rival del héroe Diceópolis en *Acarnienses*, como una figura paradigmática del *alazón* y un antecedente del *miles gloriosus*.¹⁸ Lámaco, principal representante de la postura en favor de la guerra, encarna el personaje de un general arrogante por su ostentosa armadura y su lenguaje grandilocuente.

¹⁴ *Filebo* 48a-50a. Sobre lo ridículo en el *Filebo*, véase Schulthess (2000).

¹⁵ Conford [1914] (1993, p. 119-22).

¹⁶ Conford [1914] (1993, p. 134); cf. Gil Fernández (1981-1983). Esta postura ha sido cuestionada por algunos autores como Hubbard (1991, p. 69) que interpreta que el héroe aristofánico tiene tanto rasgos de ἀλαζών como de εἶρων.

¹⁷ McLeish (1980, p. 54).

¹⁸ Edmunds (1980, p. 13-14) y Mastromarco (2002, p. 211-16), entre otros, interpretan que el personaje representa la figura del *miles gloriosus*. MacDowell (1990, p. 207-208) observa que el término “*alazón*” se refiere en la obra a los embajadores. Lámaco no es mencionado bajo este rótulo. Sin embargo, compartimos con gran parte de la crítica que Lámaco, por sus características, encuadra en el tipo cómico.

El héroe cómico Diceópolis se burla de él de manera expresa haciendo referencia a su petulancia, por ejemplo, cuando se refiere a las plumas de “pájaro-fanfarrón” (v. 589) que adornan su casco.

La principal escena agonal que enfrenta al héroe Diceópolis con su antagonista Lámaco (v. 572-627) presenta resonancias de los pares homéricos y de la estructura binaria tradicional que opone un héroe astuto a un antagonista presuntuoso. En particular, se pueden observar sobre todo correspondencias con el episodio de Iro. Lámaco se enfrenta con el astuto Diceópolis, que se encuentra disfrazado de mendigo, como Odiseo en su llegada a Ítaca.¹⁹ Lámaco ignora la identidad del héroe, conocida para el público, y resulta el blanco del engaño y de la burla al igual que Iro. Además, subestima a su oponente,²⁰ dejando al descubierto su vana arrogancia, y termina inexorablemente derrotado por él. Finalmente, el coro se inclina por tomar partido por Diceópolis, vencedor en la escena agonal, como los pretendientes en la escena homérica.

Más allá de las alusiones concretas, como el disfraz de mendigo, entendemos que el par homérico incide, sobre todo, en la elaboración de la estructura del par aristofánico y de sus rasgos constitutivos. Esto significa que el comediógrafo construye sus personajes protagonistas siguiendo el esquema homérico –folklorico y tradicional– de contraponer las figuras convencionales del astuto y el fanfarrón.

Por otra parte, el uso del tópico del *alazón*, favorece la estrategia argumentativa de la pieza. Mediante su implementación, el principal contradiscurso atacado en la pieza, la postura belicista, adquiere mayor eficacia. El uso del *tópos* opera como un conector intertextual que relaciona el personaje de Lámaco con figuras negativas de la tradición literaria (Tersites, Iro, los personajes negativos de la fábula, etc.). Asimismo, la carga negativa del tópico y sus personajes asociados permiten potenciar el ataque cómico contra el personaje de Lámaco y le aporta un aval tradicional a la sátira. Su figura queda asociada a los ojos del espectador ateniense con una serie de ideas negativas que pertenecen al acervo tradicional de la cultura griega: el arrogante, el impostor malvado, el tonto ingenuo burlado por la capacidad superior de un héroe burlador astuto.

Sin embargo, no sólo Lámaco se encuadra en el tópico; en las comedias tempranas los antagonistas del héroe cómico suelen caracterizarse también por su presunción, que se revela vana al ser finalmente derrotados por el héroe burlador. En la comedia *Caballeros* Paflagonio, que representa al orador Cleón, hace gala de su inescrupulosidad que le permite dominar a la Asamblea y se jacta de su habilidad oratoria.²¹ A pesar de su capacidad de engaño y de la manipulación del pueblo, el héroe Morcillero se revela finalmente más hábil que su rival, gana el favor del pueblo y se impone como vencedor definitivo. En el caso de

¹⁹ Whitman (1964, p. 28) ha sido el primero en observar los paralelismos entre el héroe cómico aristofánico y Odiseo. Esta hipótesis ha sido retomada por otros autores como Harriot (1982, p. 37) y de Lamberterie (1998, p. 33). Harriott, por ejemplo, observa específicamente la similitud del disfraz de mendigo.

²⁰ Lámaco increpa a Diceópolis diciéndole: “¿Tú, siendo un mendigo, te atreves a hablarme?” (v. 577).

²¹ P. ej. *Caballeros* 342-58.

Cleón, el término *alazón* y léxico relacionado se emplea de manera expresa.²² Nuevamente, el blanco central de la obra, el orador Cleón, es degradado mediante el tópico tradicional.

Otro buen ejemplo del uso del tópico en la obra aristofánica constituye la comedia *Paz*. En *Paz* el campesino Trigeo logra burlar e imponerse sobre su poderoso antagonista Pólemos, personificación de la guerra. El temible Pólemos esgrime sus amenazas presuntuosas contra Trigeo y los griegos, pero termina derrotado por el héroe. El argumento de *Paz* sigue de cerca la fábula “El escarabajo y el águila” (Ch. 4), citada expresamente en los versos 127-34 de la obra, que pone en ridículo la altanería del águila, vencida por el débil escarabajo. Pólemos se asimila claramente a la figura del águila que subestima a su pequeño adversario.

Otro aspecto destacable de la figura de Pólemos es la suma de paralelismos con el personaje de Lámaco. Tanto Lámaco como Pólemos emplean términos de raigambre homérica, que adquieren una modalidad paródica en el contexto de la comedia. Pólemos usa, por ejemplo, el epíteto homérico *πολυτλήμων* (“muy sufrido”, “de gran resistencia”, v. 236).²³ En el caso de Lámaco, se registran expresiones como *κδοιμός* (“tumulto guerrero”), también de procedencia homérica.²⁴ El vocabulario épico establece una relación intertextual entre los géneros y una vinculación entre los dos personajes. Además, el héroe Trigeo se refiere a Pólemos con un epíteto tradicional relacionado con Ares (*ταλαύριος*, v. 241), utilizado en *Acarnienses* para caracterizar a Lámaco.²⁵ En efecto, tanto Lámaco como Pólemos son antagonistas relacionados con la posición belicista, se caracterizan ambos por emplear un lenguaje épico, altisonante y presuntuoso, por recibir epítetos comunes y por responder, en definitiva, al tipo cómico del *alazón*. Las dos figuras subestiman a su adversario, lo tratan con arrogancia y terminan derrotados por el héroe, que los supera en astucia.

En las comedias tempranas de Aristófanes, podemos observar entonces de manera recurrente la prevalencia del esquema convencional del par cómico, conformado por un héroe burlador que se impone sobre su antagonista presuntuoso: Lámaco, Paflagonio, Sócrates,²⁶ Pólemos presentan rasgos del tipo cómico. En todos los casos, estos personajes constituyen el eje central de la burla y del contradiscurso atacado en la pieza, así como Tersites e Iro representan valores contrarios a los ideales épicos.

²² Por ejemplo, en el verso 269 el coro de caballeros lo llama “*alazón*”, referido más bien a su capacidad de engaño. En el verso 696, el Morcillero se burla de él y de sus “jactancias de humo” (*ψολοκομπίαι*), clara referencia a su fanfarronería. Sobre el término y léxico afín referido a Cleón y a personajes circunstanciales de la comedia, cf. Mac Dowell (1990), Major (2006, p. 135).

²³ *Iliada* VII.152; *Odisea* XIII.319. El personaje amenaza con ejercer su poder destructivo sobre las ciudades griegas: “¡Oh mortales, mortales, mortales de gran resistencia (*πολυτλήμων*)!” (v. 236). Cf. Moulton (1981, p. 86, n. 27).

²⁴ *Iliada* II.52, 164, 538. “Tumulto” (*κδοιμός*) es asimismo el nombre del esclavo de Pólemos en la comedia *Paz* (Olson, 2002, p. 223).

²⁵ Olson (1998, p. 117).

²⁶ También en *Nubes* se ha señalado la presencia del tópico del *alazón* en el personaje de Sócrates (Greene, 1937, p. 96-97 y 106). Sócrates representa en la obra la figura del intelectual petulante y la educación de corte sofisticado.

La crítica ha debatido ampliamente sobre los antecedentes del *alazón* de comedia. Sobre este tema, se ha prestado especial atención a la figura particular del *miles gloriosus* y a su relación con el general Lámaco, el antagonista de *Acarnienses*. La hipótesis de Wisk conjetura que el tópico del *miles gloriosus* probablemente haya llegado a la comedia a través del drama siciliano.²⁷ Webster pone en duda esta hipótesis y sostiene, en cambio, que la aparición del soldado como figura histórica de la comedia se produce a partir del personaje de Lámaco en *Acarnienses*.²⁸ Mastromarco ha observado, asimismo, que la figura de Lámaco constituye el primer testimonio del “soldado fanfarrón” conservado en la comedia. Según el autor, el nombre parlante de Lámaco y su presunción lo asimilan al tópico del *miles gloriosus*, presente en el teatro cómico posterior. Mastromarco también destaca que algunos rasgos del *miles gloriosus* (i.e. el nombre parlante, la presunción y la cobardía) encuentran un antecedente en el Tersites homérico.²⁹

Cabe observar que si bien se han discutido los antecedentes literarios del “soldado fanfarrón”, no se ha señalado la relación entre Lámaco y el *tópos* más amplio del fanfarrón homérico. El tópico del *miles gloriosus* es una manifestación particular, de carácter militar, del tópico genérico del fanfarrón. A nuestro modo de ver, el antagonista fanfarrón de la comedia aristofánica excede ampliamente la figura del *miles gloriosus* y tiene raigambre homérica en los pares cómicos de *Iliada* y *Odisea*, como hemos visto, y en otros antecedentes tradicionales. En suma, las duplas cómicas homéricas y tradicionales y, en particular, la construcción del blanco cómico central bajo la figura del *alazón* colabora en la construcción del esquema binario aristofánico y favorece sus efectos argumentativos.

CONCLUSIONES

El tópico del *alazón* tiene numerosos antecedentes en la tradición literaria griega. La épica homérica conserva su registro más antiguo en el par cómico conformado por el héroe burlador Odiseo y sus antagonistas presuntuosos, Tersites e Iro, personajes antiheroicos, opuestos a los valores aristocráticos del héroe. Si bien la crítica se ha centrado fundamentalmente en los registros del tópico particular del *miles gloriosus*, el *alazón* no necesariamente se encuentra ligado en la tradición a una figura de carácter militar, como ocurre por ejemplo con el caso del mendigo Iro.

La presunción en la tradición literaria griega y en el pensamiento filosófico aparece como un rasgo negativo de carácter sujeta al escarnio de la risa. El propio Platón ubica la arrogancia en su definición de lo cómico, ligada a la incapacidad intelectual de la ignorancia de sí. En los casos registrados en la épica, en la fábula y en los antagonistas aristofánicos, los fanfarrones se caracterizan en efecto por ser intelectualmente inferiores a su oponente que se impone como burlador y vencedor. La figura del tonto ingenuo constituye un tópico cómico tradicional por sí mismo, con registros en la épica, por ejemplo en el cómico personaje del

²⁷ Wisk (1921, p. 5-6).

²⁸ Webster (1953, p. 64). Sobre esta discusión, véase Gil Fernández (1975, p. 74-78).

²⁹ Mastromarco (2009).

Cíclope del canto IX de *Odisea*, que resulta engañado y burlado por el astuto Odiseo. En definitiva, los tópicos del tonto ingenuo, carente de perspicacia intelectual, y el del fanfarrón se encuentran asociados a figuras cómicas tanto en la épica como en otros géneros. En la fábula, en particular, el animal burlado por su oponente carece de inteligencia y se arroga también cualidades que no posee; es decir que la arrogancia y la falta de inteligencia se conjugan en el blanco del par cómico.

La comedia adopta el tipo cómico del fanfarrón para la construcción de sus antagonistas. El héroe retoma la figura tradicional del burlador astuto, presente en la épica y en la tradición fabulística, especialmente en el personaje de la zorra; mientras tanto, su antagonista representa un personaje de inteligencia inferior a la del héroe que se atribuye cualidades que no tiene e incurre en la petulancia. La base tradicional del tópico positivo del héroe burlador y del tópico negativo del arrogante burlado facilita que el espectador ateniense tome partido por el héroe y rechace la postura del antagonista. El tópico del fanfarrón, en suma, asociado a la falta de perspicacia intelectual, colabora con el ataque satírico y facilita la degradación del personaje y la postura que representa a los ojos del espectador ateniense.

REFERENCIAS

- BETA, Simone. *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica* (Suppl. n. 21/22 al *Bollettino dei Classici*). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2004.
- BONFANTE, Giuliano. Etymologie du mot grec *alazon*. *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, v. 37, p. 77-78, 1936.
- BURNET, John (Ed.). *Plato. Platonis Opera. Philebus*. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- BYWATER, Ingram (Ed.). *Aristotelis. Ethica Nicomachea*. Oxford: Oxford University Press, 1959 [1894].
- CAREY, Christopher. Iambos. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 149-67.
- CHAMBRY, Émile (Ed., trad.). *Ésope. Fables*. Paris: Les Belles Lettres, 1927.
- CORNFORD, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*. Michigan: University of Michigan Press; Ann Arbor, 1993 [1914].
- DE LAMBERTERIE, Charles. Aristophane, lecteur d'Homère. In: TRÉDÉ, Monique y HOFFMAN, Philippe (Ed.). *Le rire des anciens. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1998. p. 33-52.
- EDMUNDS, Lowell. Aristophanes' *Acharnians*. In: HENDERSON, Jeffrey (Ed.). *Aristophanes. Essays in interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 1-41. (Yale Classical Studies, 26).

- GIL FERNÁNDEZ, Luis. Comedia ática y sociedad ateniense III. Los profesionales del amor en la comedia media y nueva. *Estudios Clásicos*, v. 74-76, p. 59-88, 1975.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis. El ‘alazón’ y sus variantes. *Estudios Clásicos*, v. 25, p. 39-57, 1981-1983.
- GRENE, William David. The comic technique of Aristophanes. *Hermathena*, v. 25, n. 50, p. 87-125, 1937.
- HALLIWELL, Stephen. The Uses of Laughter in Greek Culture. *The Classical Quarterly*, v. 41, p. 279-96, 1991.
- HARRIOTT, Rosemary M. The Function of the Euripides Scene in Aristophanes’ ‘Acharnians’. *Greece & Rome*, v. 29, n. 1, p. 35-41, 1982.
- HUBBARD, Thomas K. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- HUNT, Irving. Homeric Wit and Humor. *Transactions of the American Philological Association*, v. 21, p. 48-58, 1890.
- MACDOWELL, Douglas. The Meaning of ἀλαζών. In: CRAIK, E. M. (Ed.). *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990. p. 287-94.
- MAJOR, Wilfred E. Aristophanes and “Alazoneia”: Laughing at the Parabasis of the “Clouds”. *The Classical World*, v. 99, n. 2, p. 131-44, 2006.
- MASTROMARCO, Giuseppe. La maschera del miles gloriosus: dai Greci a Plauto. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (Ed.). *Lecturae Plantinae Sarsinates, XII, Miles gloriosus*. Urbino: QuattroVenti, 2009. p. 17-40.
- MASTROMARCO, Giuseppe. *Onomastì komoideîn e spoudaiogeloin*. In: ERCOLANI, A. (Ed.). *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2002. p. 205-23.
- MCLEISH, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson, 1980.
- MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. (Ed.). *Homero. Opera*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1939 [1902]. 2 v.
- MOULTON, Carroll. *Aristophanic Poetry*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981.
- MURRAY, Augustus Taber (Ed.). *Homer. The Odyssey*. London: William Heinemann, 1919.
- NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- OLSON, Douglas S. (Ed., com.). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- OLSON, Douglas S. (Ed., com.). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1997 [1927].
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel. Homero precursor de la tragedia y de la comedia, *Minerva*, v. 1, p. 75-80, 1987.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina (1). Introducción y de los orígenes a la edad helénística*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. (Ed., com.). *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- ROSEN, Ralph Mark. *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta: Scholars Press, 1988.
- ROSEN, Ralph Mark. *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SCHERE, María Jimena. El par cómico en la fábula y su proyección sobre el par aristofánico. *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, v. 19, p. 39-67, 2014.
- SCHULTHESS, Daniel. Rire de l'ignorance? (Platón, *Philébe* 48a-50e). In: DESCLOS, Marie-Laurence (Ed.). *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Jérôme Million, 2000. p. 309-18.
- THALMANN, William G. Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 118, p. 1-22, 1988.
- VAN DIJK, Gert-Jan. *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature*. Leiden: Brill, 1997.
- WHITMAN, Cedric H. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.
- WYSK, Hans. *Die Gestalt des Soldaten in der Griechisch-römischen Komödie*. Giessen: Herr, 1921.

CONVIVAS DE ARISTÓFANES: O CORO DEVOTO DE HÉRACLES E A EDUCAÇÃO DO SENSATO E DO PERVERTIDO¹

Karen Amaral Sacconi*

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Recebido em: 11/01/2019

Aprovado em 12/02/2019

karen_sacconi@hotmail.com

RESUMO: *Convivas* – em grego, *Daitalēs* – é a primeira comédia de Aristófanes, produzida por Calístrato, em 427. Seu tema é o embate entre a nova educação e a educação tradicional, e por isso é conhecida por ser uma espécie de precursora de *Nuvens*. Este artigo tem por objetivo discutir questões relacionadas ao coro de convivas e sua relação com o culto de Héracles. Debruça-se, ainda, sobre duas personagens dessa comédia, os irmãos Sensato e Perverso, e a sua possível relação com a parábola de Pródico acerca da juventude daquele herói.

PALAVRAS-CHAVE: *Daitales*; *Convivas*; comédia; Aristófanes; Héracles; Pródico; banquete.

ARISTOPHANES' BANQUETTERS: THE CHORUS DEVOTED TO HERACLES AND THE EDUCATION OF THE VIRTUOUS BOY AND THE PERVERTED BOY

ABSTRACT: *Banqueters* – or *Daitalēs* – is the first of Aristophanes' comedies, produced by Callistratus in 427. It deals with the old and new education and it is known for being a precursor of *Clouds*. This paper aims at discussing some issues related to the chorus of banquetters and its relationship with the cult of Heracles. In addition, two characters, the Virtuous Boy and the Perverted Boy, as well as their possible relation with Prodicus' parable concerning the youth of that hero, are also analyzed.

KEYWORDS: *Daitales*; *Banqueters*; comedy; Aristophanes; Heracles; Prodicus; banquet.

¹ Este artigo é fruto da pesquisa financiada pela FAPESP/CAPES, por meio de bolsa, para a tese de doutoramento da autora.



Convivas – em grego, *Daitalēs* – é a primeira comédia de Aristófanes, produzida não em seu nome, mas por Calístrato, em 427. É também a que apresenta o maior número de fragmentos dentre suas comédias não-preservadas: são 52 excertos, dos quais a maior fonte é Ateneu, que em sua obra *O Banquete dos Sábios* a cita em 13 passagens.

A comédia é conhecida por ser uma espécie de precursora de *Nuvens*. O seu tema, o embate entre a nova educação e a educação tradicional, é ponto pacífico entre os estudiosos.

A despeito da proeminência numérica de Ateneu entre as fontes dos fragmentos cômicos em geral, e também em *Convivas* em particular, os dois fragmentos mais extensos e importantes da nossa comédia são oriundos de citações de Galeno, médico do séc. I d.C. que escrevia sob a influência da doutrina aticista e das discussões acerca do purismo linguístico, em voga entre os eruditos à época. O comentário que antecede uma de suas citações de *Convivas* contém informações sobre o enredo e o tema da comédia:

Fragm. 205 **Galeno Comentário a Hipócrates 19.66 K.** que cada um dos que aprendiam sobre discursos valorizava a criação de novas expressões é suficientemente demonstrado tanto por Antífote (fragm. 76 Bl.), que de fato explica como se deve criá-las, quanto pelo próprio Aristófanes, neste drama, com os seguintes versos (citação do v.1). Em seguida, diz o velho zombando (citação do v. 2). E, novamente, o filho indisciplinado disse: (citação do v. 3). E o velho zombando diz essas coisas (citação do v. 4). E de novo, aquele diz (citação do v. 5). Novamente, o velho zomba disso (citação do v. 6). E o filho, de modo algum parando, nem se envergonhando diante do velho, diz (citação do v. 7). Em seguida, o velho diz (citação do v. 8)

(A.) És um pé na cova, perfume e coroa <dos mortos>.
 (B.) Veja, “pé na cova!” Isso vem de Lisítrato.
 (A.) Certamente serás derrubado dentro de algum tempo.
 (B.) Esse “derrubado” vem dos oradores.
 (A.) Um dia essas palavras põem-te a correr. 5
 (B.) E isso vem de Alcibiades, “põem-te a correr”.
 (A.) Por que menosprezas e designas chulamente homens que se dedicam ao que é belo e bom?
 (B.) Ai, ai, Trasímaco, quem dentre os advogados diz embustes?

A passagem citada revela duas personagens em conflito, o velho pai (*presbutēs*) e o filho indisciplinado (*bnieos akolaston*). O filho, “A”, dirige-se ao pai de forma ameaçadora e ofensiva, tratando-o com termos injuriosos que associam sua velhice à morbidez, como *sorrellē* (“pé na cova”, relativo a *soros*, “urna funerária”), além de *myron* (“perfume”) e *tainiai* (“coroa” ou “faixa para cabeça”), mencionados como elementos que acompanham os mortos nos ritos fúnebres.² O pai não reage às ameaças, mas identifica as influências por trás das

² Cf. Escólio de *Hípias Menor* 368c apud PCG (1984, p. 125). Süvern (1826, p. 37, n. 87), no entanto, entende o primeiro verso do fragmento de forma diversa, a qual vale a pena mencionar, dada a ausência de outros casos em que *myron* e *tainia* figurem como apelidos dados a um homem velho. Rejeitando

palavras do filho: além dos oradores (*tôn rētorōn* v. 4), Lisítrato (v. 2) – um *kēmōidoumenos* recorrente em Aristófanes, sempre representado como um debochado³ – e Alcibíades (v. 6).

Nos versos finais do fragmento (v. 8-9), o velho dirige-se a um certo Trasímaco, o que pode ser entendido de três formas: na primeira, Trasímaco seria o nome do filho; na segunda, o pai estaria apelidando o filho a fim de associá-lo ao famoso sofista de mesmo nome;⁴ na terceira, por fim, o velho estaria se dirigindo a um Trasímaco remoto, que não estaria presente em cena.

Em um artigo dedicado a essa questão especificamente, Storey (1988)⁵ descarta a possibilidade de um endereçamento remoto a alguém que não fosse personagem da comédia, alegando a ausência de casos paralelos. Argumenta, portanto, a favor da tese de que Trasímaco seria uma personagem de *Convívias*, o “filho indisciplinado”, já que o nome é significativo: *thrasys* pode ser “destemido, corajoso”, mas também “arrogante, atrevido”, e *-machos*, relativo ao verbo *machomai*, “combater”.

Storey também sugere que o renomado sofista Trasímaco – personagem de Platão na *República* – ainda não fosse conhecido em Atenas no começo da década de 420⁶ – período em que *Convívias* foi produzido – e, desse modo, a personagem cômica não remeteria a ele.

Inclino-me a concordar com Storey que, ao contrário dos outros nomes citados no fragm. 205 – Lisítrato e Alcibíades – Trasímaco não seria um *kēmōidoumenos*, mas uma personagem cômica que nada tem a ver com o conhecido sofista e professor de retórica.

Além do comentário de Galeno, outra fonte antiga fornece informações importantes para a compreensão do enredo de *Convívias* e do caráter do “filho indisciplinado” identificado no fragm. 205. Trata-se do próprio Aristófanes, que alude a sua primeira comédia na parábase de *Nuvens* (v. 527-33):

a correção de *halis* para *alla*, proposta por Elmsley, o comentador sugere um contexto plausível no qual *halis*, “o suficiente”, poderia ser mantido: o filho perverso estaria planejando processar o pai, tirando-lhe os direitos de administrar seus bens. O que restaria ao pai seria “o suficiente: uma cova, um perfume, uma coroa”, objetos devotados aos mortos. Deixo registrado como possibilidade (cf. *Mulheres na Assembleia* 1032 e o fragm. 508), mas, pela falta de evidências que apontem para o contexto sugerido por Süvern, mantenho a tradução baseada no texto apresentado por Kassel-Austin, incluindo as correções.

³ Cf. *Vespas* 788: *Lysistratos ho skōptōplēs*. Além dessa passagem, na qual Filocleão conta como Lisítrato pregou-lhe uma peça, seu nome é mencionado também entre os convidados malcomportados de um banquete promovido pelo velho heliasta (1302-8). É citado ainda em *Acarnenses* 855, *Cavaleiros* 1266 e *Lisítrata* 1105.

⁴ Süvern (1826, p. 37) e Murphy (1938, p. 111) defendem essa possibilidade. E Kanavou, em seu *Aristophanes' Comedy of Names* (1977, p. 194) toma-a por ponto pacífico, sem discuti-la.

⁵ “Thrasymachos at Athens: Aristophanes fragm. 205 (‘Daitalēs’)”.

⁶ Que Trasímaco fosse conhecido em Atenas já a essa altura é aceito entre os estudiosos. Cf. Kerferd (1981, p. 51) e Guthrie (1971, p. 294). No entanto, Storey (1988, p. 217) alega que o nosso fragmento 205 seria o único indício desse dado biográfico do sofista – confirmado por Guthrie (1971, p. 294) – o qual ele procura, com seu artigo, invalidar.

Mas, mesmo assim, jamais trairei os que, dentre vocês, são perspicazes. Desde quando, aqui mesmo, por homens de quem até falar é doce, o Sensato e o Pervertido receberam os maiores elogios, – eu ainda era solteira e não me era permitido parir um filho, enjeitei-o, mas uma outra menina o recolheu e adotou, e vocês nobremente o alimentaram e educaram – desde então, da sua intenção, tenho garantias fidedignas.⁷

Nessa passagem, o poeta parece cobrar do público a mesma “perspicácia” que outrora fora capaz de demonstrar ao apreciar sua primeira comédia e premiá-la com o segundo lugar no festival. A imagem da “mãe solteira”, que não pôde assumir o filho, refere-se ao fato de que *Convivas* fora produzido em nome de Calístrato.⁸ Mas nos interessam sobretudo as menções a duas de suas personagens, as quais chamaremos Sensato e Pervertido (*ho sōphrōn te chō katapygōn*), e sobre as quais sabemos serem irmãos.⁹

É evidente que o Pervertido, *katapygōn*, corresponde ao “filho indisciplinado”, *akolastos*, do comentário de Galeno, de modo que a oposição entre a velha e a nova educação se dará, em *Convivas*, através do contraste entre os dois irmãos: um, educado à maneira tradicional, isto é, com os antigos valores transmitidos pela velha música de poetas como Alceu e Anacreonte – para usar exemplos mencionados na própria comédia, no fragm. 235 – outro, educado por professores de retórica, à maneira cidadina, cheia de excessos e afeita à nova música.

HÉRACLES E O CORO DE CONVIVAS

Como o título da comédia indica, o coro era formado por comensais, de modo que é muito provável que o banquete não só tenha feito parte da ambientação cênica de *Convivas*, mas também tenha tido um papel importante na comédia. Há oito fragmentos que parecem ser oriundos de uma situação convival – frags. 210, 213, 214, 219, 220, 225, 231 e 235 – mas é no testemunho do léxico de Oríon (test. iii) que encontramos a informação de um banquete em honra a Hércules:

Etymologicum de Oríon p. 49.8 St. (ex Filoxeno, fragm. 240 Theod.) *daitaleus* (conviva): ... *Daitaleis* (*Convivas*) é ainda um drama de Aristófanes, já que os que jantavam no templo de Hércules também se levantaram e formaram um coro.

A referência ao grupo de comensais no templo de Hércules gerou interpretações diversas por parte dos comentadores modernos. Baseados numa inscrição com o nome de 15

⁷ Cf. Duarte. Tradução de Adriane da Silva Duarte (2000, p. 264).

⁸ Os motivos pelos quais Aristófanes teria produzido uma comédia sua em nome de outro são ainda objeto de ampla discussão entre os estudiosos. No entanto, o debate acerca dessa questão mostra-se pouco relevante para os objetivos deste artigo.

⁹ Cf. fragm. 233, que será comentado mais adiante.

thiasotai e um sacerdote do mesmo herói divinizado,¹⁰ alguns estudiosos veem ligações entre os integrantes desse tíaso e o poeta cômico. Welsh, por exemplo, em seu artigo “Philonides and Aristophanes’ *Banqueters*” (1983), sugere que Aristófanes tenha tido algum comércio com esse tíaso de Hércules,¹¹ do qual participava certo Filonides. Segundo o autor, esse teria sido, possivelmente, o produtor de *Convivas* – ao invés de Calístrato, como em geral se pensa.¹² E Sidwell, em *Aristophanes the Democrat* (2009), entende, ao contrário, que esse tíaso fosse uma espécie de *hetaireia* política formada por opositores de Aristófanes, associando alguns dos nomes contidos nessa inscrição a *kōimōidoumenoi* do *corpus* aristofânico.¹³

Mas me atenho aqui a uma hipótese construída a partir de uma perspectiva circunscrita aos testemunhos da comédia. Norwood, em “‘Episodes’ in Old Comedy” (1930), propõe a restauração de um comentário da *Suda* como parte do *corpus* fragmentário de *Convivas*, argumentando tratar-se de uma alusão a um episódio cômico que comporia a comédia.¹⁴ O autor toma-a como exemplo que ilustra a definição de episódio cômico proposta em seu capítulo.¹⁵ Porém, mais do que essa hipótese central, interessa-me aqui uma postulação colateral de Norwood, que se refere ao testemunho de Oríon, citado acima: a falta de fundamentos para uma correção de Dindorf, bem-aceita em geral pelos editores, que substitui o plural *choroi* por *choros*, no singular. Norwood (1930, p. 228-9) não vê razão para a correção, além do pressuposto de que um drama só poderia contar com um único coro, e questiona o presumido implícito, sugerindo que *Convivas* pudesse conter vários *choroi* que corresponderem a pequenas peças, os *episódios* ou tais interlúdios cômicos que propõe em seu artigo – o que julgo improvável – ou ainda que *choroi* se referissem a uma subdivisão do coro em duas metades, a *hemichoria*, algo mais “familiar” – vide os dois semicoros de *Lisístrata* – de acordo com o próprio comentador. Com essa última possibilidade, o autor sugere que metade do coro poderia estar identificado à personagem do pai e a outra metade à dos filhos.¹⁶

¹⁰ IG ii² 2343. Considera-se que a inscrição seja posterior à encenação de *Convivas* em cerca de 20 anos. Cf. Sidwell (2009, p. 136).

¹¹ O culto a Hércules tinha lugar no demo de Diomeia, onde havia um santuário do herói. É mencionado em *Rãs* 650-1.

¹² Para os que aceitam Calístrato como o produtor de *Convivas*, cf. Dover (1972, p. 16), Halliwell em “Aristophanes Apprenticeship” (1980) e MacDowell em “Aristophanes and Kallistratos” (1982). Welsh apoia-se num escólio de *Nuvens* 531, que nomeia Filonides como *didaskalos* da primeira peça de Aristófanes.

¹³ Sidwell (2009, p. 136).

¹⁴ Traduzo o trecho da *Suda*, sob o *lemma* *Daitaleis*: “o rei, para agradar aos convivas com um espetáculo após o jantar – como uma trama muito apreciada – exibiu esse drama.” O episódio cômico de *Convivas* aventado por Norwood (1930, p. 225-6), baseado nesse testemunho da *Suda*, seria, portanto, uma peça dentro da peça.

¹⁵ O autor conclui que, ao contrário da tragédia, na comédia, o episódio não é um simples ato, mas um “interlúdio irrelevante” (*irrelevant interlude*).

¹⁶ Norwood (1930, p. 229).

Parece-me plausível a proposta da restauração dos *choroi* originais do testemunho de Oríon, assim como a sugestão de que o coro fosse subdividido em dois. Reconheço que não haja outro indício de que assim fosse, nem entre os testemunhos, nem entre os fragmentos da comédia, mas penso que não há que se exigir informações *double checked* para uma comédia fragmentária, sobre a qual as informações são escassas via de regra. No entanto, não vejo sentido em associar um semicoro ao pai e outro aos irmãos que entre si são antitéticos. Aparentemente, a mais importante dicotomia da comédia é representada pelo *sôphrôn* e *katapygôn*, o filho sensato e o filho pervertido, e reflete a visão dicotômica do poeta – ou de sua *persona poetica* – sobre a educação dos jovens. Se há mesmo uma divisão do coro de convivas, inclusive quanto ao seu caráter – muito embora não haja paralelos para tal nas comédias que nos chegaram – ela provavelmente se daria segundo o caráter dos dois irmãos: um semicoro associado ao Sensato, e um semicoro associado ao Perverso.

Norwood, porém, não explora uma questão que me parece fundamental para fortalecer a sua hipótese: o tíaso. É bem-aceito entre os comentadores modernos e antigos que os *daitalês*, convivas, fizessem parte de um tíaso de culto a Héracles. Entre os comentadores modernos, mencionei alguns que aventaram hipóteses acerca da relação do poeta com os *thiasotai*. Entre os antigos, refiro-me ao testemunho de Fócio que, ao explicar o termo *daitalês*, se vale de uma sinonímia que inclui o termo *thiasotai*, e para validar sua explicação, menciona o uso que Aristófanes fez do termo:

Fócio δ 27 (= *Etymologicum Genuinum* AB = *Suda* δ 125)
Daitalês: hóspedes, companheiros de tíaso (*thiasotai*), comensais, tal qual convivas. Como <representou> Aristófanes.

É relevante, para a hipótese de dois semicoros, que o coro de *Convivas* seja formado por *thiasotai*. No drama do séc. V-IV, o termo *thiasos* é frequente em Eurípidas: além das inúmeras ocorrências em *Bacantes*, aparece mais seis vezes em outras tragédias,¹⁷ em geral se referindo ao séquito de alguma divindade. Com esse mesmo sentido o termo aparece duas vezes em Aristófanes, *Tesmoforiantes* 41 e *Rãs* 156.

Interessam-me, no entanto, as passagens em que *thiasos* refere-se ao coro do drama.¹⁸ São duas: *Rãs* 156 e *Bacantes* 680-2. Em ambas, o termo pode ser entendido como uma das *bandas* do coro, um de seus *subgrupos*.¹⁹ Em *Rãs* 155-8, o termo, no plural, refere-se a pequenos grupos, ou ajuntamentos de iniciados:

¹⁷ *Ifigênia em Táuris* 1146, *Fenícias* 796 e 1756, *Orestes* 319, *Ifigênia em Áulis* 1059 e *Reso* 362.

¹⁸ Embora Calame (2001, p. 210) afirme que em Eurípidas os termos *thiasos* e *choros* fossem “praticamente sinônimos”, não é o que constatei no levantamento que fiz: em *Orestes* 319, o *thiasos* refere-se não ao coro, mas às Erinias; em *Fenícias* 796, não ao coro, mas a um grupo de guerreiros, e em 1756, a um séquito de seguidoras de Sêmele; em *Ifigênia em Áulis* 1059, refere-se aos centauros; em *Ifigênia em Táuris* 1146 e em *Reso* 362, o coro faz uma projeção futura e passada, respectivamente, em que expressa o desejo da existência de tíasos em circunstâncias mais felizes, o que não é exatamente uma autorreferência.

¹⁹ Ferguson e Nock (1944, p. 71, n. 12).

Héracles: (...) e tu verás uma luz muito bela como aqui e canteiros de mirto e tíasos (*thiasous*) felizes de homens e mulheres e um bater de palmas abundante.

Dioniso: E esses quem são?

Héracles: Os iniciados nos mistérios.²⁰

E em Eurípides, nas *Bacantes* 680-2, também no plural, o termo é usado para distinguir algumas subdivisões dentro do coro:

Mensageiro: Vejo três tíasos (*thiasous*) de femininos coros:

Autônoe regia o primeiro, tua mãe Agave

o segundo e Ino regia o terceiro tíaso.²¹

O uso de *thiasous* no plural, para designar subgrupos do coro, pode estar ligado ao *choroi* do testemunho de Oríon. E talvez tenha influenciado também a definição de *thiasos* de Hesíquio, que associa o termo ao coro:²²

Hesíquio θ 573 *thiasos*: um ajuntamento (σύστασις) do coro

Assim como Norwood, rejeito a correção do plural para o singular de *choros* no testemunho de Oríon, mas entendo que o texto original deva ser mantido por se referir não a um ou mais episódios cômicos da comédia – como quer o mesmo Norwood – mas a uma divisão do coro de *Daitalēs* em mais de um tíaso:

Etymologicum de Oríon p. 49.8 St. (ex Filoxeno, fragm. 240 Theod.) *daitaleus*: ... *Daitalēs* é ainda um drama de Aristófanes, já que os que jantavam no templo de Héracles também se levantaram e formaram *coros*.²³

Penso ainda que, no caso de *Convivas*, os tíasos sejam dois, como são dois os tipos de comensais que a comédia apresenta, um Sensato e um Pervertido, como pretendo demonstrar adiante.

O culto de Héracles está intimamente ligado ao banquete.²⁴ E, inserido numa comédia cujo tema é a educação dos jovens, evoca a parábola do filósofo Pródico acerca da juventude do herói. Transmitida por Xenofonte,²⁵ a parábola trata da escolha do jovem Héracles entre o caminho do vício e o da virtude, representados alegoricamente por duas mulheres, *Kakia* e *Aretē*. Os hábitos e atitudes defendidos por uma e por outra guardam grande semelhança

²⁰ Aristófanes. Tradução de Américo da Costa Ramalho (2008, p. 43-4).

²¹ Eurípides. Tradução de Jaa Torrano (1995, p. 85).

²² Ferguson e Nock (1944, p. 71, n. 12).

²³ O destaque do termo em itálico é meu.

²⁴ Cf. Ferguson e Nock (1944, p. 71, n. 12): “*thiasotai* = ‘throng of banqueters’ are as intelligible in the cult of Herakles as *thiasotai* = ‘throng of bacchanals’ in the cult of Dionysos”.

²⁵ *Memoráveis* 2.1.21-34.

com o que defendem o *Hetton* e o *Kreitton Logos*, o Raciocínio Injusto e o Raciocínio Justo, no *agon* de *Nuvens*.

Não se pode saber ao certo se essa narrativa atribuída a Pródico é anterior a *Nuvens* e, portanto, se Aristófanes a teria tomado como modelo para o embate entre o Raciocínio Justo e o Injusto ao redor de Fidípides.²⁶ Contudo, em *Aristophanes Myth, Ritual and Comedy* (1993), Bowie demonstra a proximidade do paralelo, justapondo, um a um, os argumentos empenhados em atrair o jovem Héacles, num caso, e Fidípides, no outro.²⁷ A argumentação, que envolve a caracterização de dois estilos de vida díspares, contempla grande parte das áreas da vida de um rapaz ateniense, das vestes e cuidados com o corpo ao trato com os mais velhos.

A afinidade entre o chamado *Escrito sobre Héacles*²⁸ de Pródico e o *agon* de *Nuvens* é reconhecida por muitos comentadores,²⁹ todavia, pouco se disse sobre a possível relação entre a parábola e *Convivas*. Que ambas tratam de questões ligadas à efebria, é evidente, mas há ainda outro elemento de conjunção, a figura de Héacles. Não me refiro aqui ao herói civilizador, já maduro e em pleno exercício das tarefas que lhe couberam, e tampouco à faceta cômica do herói, o Héacles glutão, recorrente na poesia cômica.³⁰ Refiro-me, antes, ao Héacles efebo, personagem eleita por Pródico³¹ para, talvez, sublinhar os prejuízos de uma escolha equivocada nessa etapa da vida: mal se poderia imaginar, no lugar do Héacles que conhecemos – ideal de coragem e força, matador de monstros e benfeitor para a humanidade – um indivíduo lânguido, voluptuoso e efeminado.

Parece-me que a virtualidade desses dois Héacles materializa-se no Sensato e no Pervertido de *Convivas*. E, nessa comédia, as qualidades de ambos são expostas sobretudo no âmbito do *banquete*, que não só consiste numa esfera importante da vida do efebo que ingressa no mundo adulto, mas também num aspecto fundamental do culto desse herói.

O pouco texto cômico de *Convivas* que nos chegou não nos permite traçar um paralelo longo e detalhado entre o *Escrito sobre Héacles* e a comédia, como foi feito com *Nuvens*. E, embora haja um grupo significativo de fragmentos que nos remetem a uma situação convival, eles são, em sua maioria, breves e escassos em informações sobre o drama. Dentre esses, os que fogem à regra são os frags. 235 e 225, ambos transmitidos por Ateneu. Cito o primeiro:

então pega <a lira> e canta para mim um escólio de Alceu e Anacreonte

²⁶ Aceita-se que Pródico tenha nascido por volta de 460, cf. Guthrie (1971, p. 274). Teria, portanto, já cerca de 37 anos quando a primeira versão de *Nuvens* foi encenada, em 423.

²⁷ Bowie (1993, p. 109-10). Sidwell (2009, p. 173-4) também traça um paralelo detalhado, destacando o comportamento sexual inadequado sugerido pelo *Hetton Logos*, em Aristófanes, e pela *Kakia* em Pródico.

²⁸ *Sungramma peri Herakleos*. Assim chama Xenofonte a seção que trata do herói dentro da obra de Pródico, esta, intitulada *Horai*.

²⁹ Além dos comentários de Bowie e Sidwell já mencionados, destaco um artigo dedicado à questão: “Prodicus and the Agon of the Logoi in Aristophanes’ ‘Clouds’” (2004), de Nikolaos Papageorgiou.

³⁰ *Pax* 741, *Aves* 1583-1694, *Rãs* 62ss.

³¹ Nada se sabe acerca de uma eventual tradição que tratasse dessa faceta imberbe do herói. Daí assumirmos, com a ressalva da incerteza, que a parábola tenha sido criação do filósofo.

Embora nada se saiba sobre seu contexto, esse excerto é, com toda a probabilidade, proveniente de uma cena de banquete. Há uma passagem análoga em *Nuvens* 1354-8, na qual Estrepsiades conta haver pedido ao filho que cantasse Simônides no jantar, ao que o filho responde de forma violenta. O fragmento indica que o tema da nova e velha poesia fora explorado em *Comivas* também em contexto simpótico. Se o pedido para cantar os antigos poetas Alceu e Anacreonte, provavelmente feito pelo pai, é direcionado ao Pervertido – como em *Nuvens*, a Fidípides – não sabemos. Mas, provavelmente, ele visa confrontar o programa da nova e da velha educação.

Do fragm. 225 podem-se extrair mais informações a respeito do caráter do Pervertido:

não aprendeu essas coisas mesmo quando eu o enviei < à escola >, aprendeu antes a beber, depois a cantar mal, a mesa siracusana e os banquetes sibaritas, e “quiano da espartana”³² < bebendo > o vinho das taças com prazer e de bom grado³³

A passagem sugere, de um lado, a negligência do Pervertido quanto ao aprendizado de algo valorizado pelo pai (v. 1) e, de outro, aponta a excessiva prodigalidade da personagem, implícita nas menções à “mesa siracusana e os banquetes sibaritas” (v. 2-3), já que, segundo o comentário de Ateneu a propósito dessa citação, os sicilianos e os siracusanos eram famosos por sua luxúria.³⁴ “Cantar mal” (v. 2) refere-se possivelmente ao gosto musical consonante com a nova geração de poetas, sempre criticada por Aristófanes. E, por fim, beber com “prazer e de bom grado” parece indicar o caráter indolente do jovem pervertido, e sua inclinação aos prazeres fáceis da bebida.

Alguns desses elementos são encontrados na paráfrase que Xenofonte faz da parábola de Pródico, de modo que é possível traçar algum paralelo, sobretudo com duas passagens da parábola. Na primeira, as promessas da *Kakia*, a encarnação do vício que tenta seduzir Héracles, consistem numa vida repleta de prazeres sem nenhum esforço. Em suma, uma vida leviana e indolente (*Memoráveis* 2.1.23-5):

Ora, se fizeres de mim tua amiga, eu te conduzirei pelo caminho mais agradável e fácil, não te ficará por experimentar nenhum prazer e viverás livre de dificuldades. Logo, em primeiro lugar, não terás de te preocupar nem com guerras nem com assuntos do dia a dia; ao invés, a tua ocupação será apenas questionar qual o alimento ou qual a bebida que te seria mais agradável tomar, o que te agradaria mais ver ou ouvir, ou cheirar ou tocar, na companhia de que rapazinhos te sentirias mais feliz³⁵

³² Trata-se do início de uma canção convival. “Quiano” refere-se ao vinho proveniente de Quios.

³³ Adotei a suplementação dos versos corrompidos proposta por Hermann. Cf. PCG (1894, p. 135).

³⁴ Ateneu 1.527 C.

³⁵ Cf. Xenofonte. Tradução de Ana Elias Pinheiro (2009, p. 123-4).

Na segunda, *Aretē*, a Virtude, dirigindo-se à sua oponente, descreve-a como desmedida em relação aos prazeres da mesa (*Memoráveis* 2.1.30):

É que tu nem pelo desejo dos prazeres esperas, porque antes de os desejares já os satisfizeste todos: comes antes de teres fome; bebes antes de teres sede; arranja cozinheiros para comeres mais a gosto; procuras vinhos caríssimos para beberes com mais prazer.³⁶

Indolência e desmedida são atributos presentes tanto no modo de vida proposto por *Kakia* quanto pelo Raciocínio Injusto, ao qual Fidípides se filia,³⁷ e que muito nos diz sobre o Pervertido de *Convivas*. E mesmo com as limitações do paralelo que proponho, julgo não ser demasiado pensar na dupla de irmãos de *Convivas* a partir dos dois modelos de vida apresentados no *Escrito sobre Hércules*.

Ademais, a centralidade do tema do banquete em *Convivas* é sintomática: a atitude de um homem no simpósio revela muito sobre sua atitude em relação à cidade. O banquete tem uma dimensão cívica importante, enquanto reunião dos pares que compartilham a comida e o vinho, respeitando certos protocolos. O comportamento inadequado e a quebra desses protocolos são bem ilustrados pelas cenas de *Vespas* em que Bdelicleão tenta ensinar o pai a comportar-se bem como conviva (v. 1122ss.) e Filocleão frustra as expectativas do filho (v. 1292ss.).³⁸

Os *daítaleis*, comensais seguidores de Hércules, seriam divididos, conforme proponho, desta forma: os que escolheram o caminho do vício – a nova educação – e os que escolheram o caminho da virtude – a educação tradicional. Dois tíasos. A ideia de um tíaso que aderiu, como uma confraria de cultuadores, a uma vida viciosa ou virtuosa está presente já em Pródico – ou Xenofonte – quando *Aretē* usa esse termo para designar os seguidores da *Kakia*:

Ou quem é que, pensando bem, teria coragem de pertencer ao mesmo grupo que tu (*sou thiasou*)? O grupo daqueles que, sendo novos, são fracos de corpo, e, tendo envelhecido, se tornam débeis de espírito.³⁹

Em *Convivas*, o fragm. 247 pode ser indício da presença de um grupo, e não apenas de uma personagem, adepto de um estilo de vida virtuoso:

nós tomamos banho frio (*epyschroloutēsamen*)⁴⁰

³⁶ Cf. Xenofonte. Tradução de Ana Elias Pinheiro (2009, p. 125-6).

³⁷ *Nuvens* 1071-82.

³⁸ Para uma análise detalhada das duas cenas, cf. Pütz (2003, p. 111-33).

³⁹ *Memoráveis* 2.1.31.

⁴⁰ Cabe notar que o mesmo verbo é usado por Plutarco em *Vida de Alcibiades* 23.3, para falar dos hábitos espartanos que haviam sido incorporados pelo ateniense em seu exílio, o que pressupõe que o general fosse afeito aos banhos quentes em Atenas, ou assim se dizia.

A preferência pelos banhos quentes era sinal de pouca virilidade, de complacência com os prazeres do corpo, de ânimo frouxo. Em *Nuvens* 1041-54, esse é um hábito defendido pelo Raciocínio Injusto, que evoca, curiosamente, a figura de Hércules, “homem excelente” (*andr’ ariston*) para autorizá-los, já que os banhos quentes levavam, por sua história mítica,⁴¹ o nome do herói, *Hērakleia loutra*.

Hércules, enfim, pode ser usado de forma ambivalente como exemplo moral para um jovem. Isto é, pode ser apropriado tanto pelo Raciocínio Justo quanto pelo Injusto, assim como é possível que sua figura tenha servido ao Pervertido e ao Sensato, e aos seus respectivos típos de seguidores do herói.

O VELHO E O NOVO TAMBÉM NAS PALAVRAS

Dois dos mais longos e importantes fragmentos de *Convivas*, os frs. 205 e 233, ambos transmitidos por Galeno, sinalizam que o assunto da linguagem esteve presente na comédia. Era parte importante do movimento conhecido como Primeira Sofística a discussão sobre teorias linguísticas revisionistas, especialmente no âmbito da correção da dicção – ortoépia – e da correção dos nomes ou palavras – *orthotēs onomatōn*.⁴² Quanto a essa última, os principais expoentes eram Protágoras e Pródico, o primeiro por conta de sua proposta de revisão dos gêneros das palavras – o masculino, feminino e neutro do grego – o segundo por sua teorização acerca dos sinônimos,⁴³ cujo objetivo era vincular cada palavra a um significado que lhe fosse exclusivo.

Ambos, Pródico e Protágoras, estão no horizonte intelectual de *Nuvens* e, por isso, faço aqui uma breve digressão, a fim de observá-los mais detidamente, já que, como figuras relevantes àquela comédia, dizem-nos também algo sobre *Convivas*.

A busca de Protágoras pela revisão dos gêneros das palavras segundo critérios supostamente extralinguísticos⁴⁴ é satirizada claramente em *Nuvens* 677-92. Além disso, a expressão *tornar forte o discurso fraco*, fórmula que sintetiza a busca de Estrepsíades (v. 112-5), é uma referência a Protágoras, especificamente.⁴⁵

Pródico é mencionado pelo coro de nuvens como autoridade sapiencial ao lado de Sócrates, ambos descritos como “sábios astrônomos” (*metēorosophistēs*, vv. 358-63), e ainda é descrito como detentor de “sabedoria e conhecimento” (*sophia kai gnomē*, v. 361). Se há

⁴¹ Teriam sido criados por Atena ou Hefesto para que Hércules neles se banhasse. Cf. Sommerstein (1991, p. 212) e Dover (1990, p. 224-5).

⁴² Kerferd (1981, p. 68).

⁴³ Platão, *Protágoras* 337a-c.

⁴⁴ Kerferd (1981, p. 69) comenta as duas principais linhas de interpretação para as teorias de Protágoras: uma defende que o sofista propõe a chamada doutrina do *gênero natural*, outra defende que seus critérios seriam, na verdade, morfológicos.

⁴⁵ Lopes (2017, p. 33). Em seu estudo introdutório do diálogo platônico *Protágoras*, Daniel Lopes menciona o uso dessa expressão por Platão, na *Apologia* 18c1, 19c1, 23d7, e por Aristóteles, na *Retórica* 2.1402a17-28.

ironia, não é clara. Em sua edição da comédia, Dover (1990, p. lv-lvi) chega a propor que essa passagem somente seja inteligível se assumirmos que Pródico gozava de grande apreço popular – inclusive da parte de Aristófanes – e que Sócrates seria a sua antítese.

Se Protágoras pertence de forma inequívoca à classe de “doutos” zombada e criticada em *Nuvens*, o *status* de Pródico ante ao “novo intelectualismo” é pouco palpável, dividindo a opinião dos comentadores. Dover, como foi dito, coloca-se positivamente diante da questão: apoiando-se em diversas passagens de Aristófanes,⁴⁶ Platão e outras fontes antigas, defende o reconhecimento de Pródico não só por suas atividades intelectuais,⁴⁷ mas também por suas realizações “artísticas”, “em gêneros literários novos o bastante para serem considerados interessantes, mas não tão novos de modo a ofender os gostos conservadores”,⁴⁸ referindo-se à parábola sobre o duplo caminho de Hércules. Sommerstein (1991, p. 180), assim como Dover, não vê ironia no v. 361, o que sugere um apreço do poeta cômico pelo sofista.

Sidwell (2009, p. 172-6) vai além ao propor que Aristófanes estaria fazendo uma defesa velada de Pródico em *Nuvens*, para se contrapor aos ataques de Êupolis ao sofista.⁴⁹ Desenvolve, ainda, a hipótese da simpatia de Aristófanes por Pródico a partir de quatro argumentos: (a) o paralelo entre o *Escrito sobre Hércules* e o *agon* de *Nuvens*; (b) a substituição de Pródico por Sócrates enquanto alvo das críticas aos sofistas⁵⁰; (c) a associação do coro de nuvens às *Hôrai*, espécie de deusas da justiça que teriam dado nome à obra de Pródico; (d) e, por fim, a representação de Aristófanes no *Banquete* de Platão, que ironicamente apresentaria, como personagem do diálogo, atributos da *Kakia* de Pródico e do Raciocínio Injusto.

Contrariamente – e anteriormente – a esses comentadores, Kanavou, em *Aristophanes' Comedy of Names* (1977, p. 78), aponta Pródico como um dos alvos de Aristófanes em *Nuvens*, associando-o a Protágoras na crítica à doutrina da correção das palavras. Apoiar-se também no breve fragm. 506 de Aristófanes para defender a ideia de que Pródico fora satirizado pelo cômico:⁵¹ “ou um livro corrompeu esse homem, / ou Pródico, ou ainda um dos tagarelas”.

Diante desse panorama, tendo a concordar com Kanavou, ainda que com ressalvas. Pois entendo, como a autora, que o fragm. 506, citado acima, seja forte indício de uma

⁴⁶ Além do já mencionado v. 361 de *Nuvens*; também *Aves* 688.

⁴⁷ Lopes (2007, p. 181-6), no entanto, demonstra como Pródico foi alvo de zombarias de Platão (*Protágoras* 340e-342a), por quem foi representado como “figura de estatura intelectual menor”, segundo o autor.

⁴⁸ Tradução minha a partir do inglês: “in literary genres which were novel enough to be interesting but not so novel as to offend conservative tastes”. Cf. Dover (1990, p. lv).

⁴⁹ A hipótese vai ao encontro da tese central de seu livro, *Aristophanes the Democrat* (2009), sobre as agendas políticas dos três principais poetas da comédia antiga.

⁵⁰ Como pontua Lopes (2007, p. 26-7; p. 33-4), o conceito de *sofista*, tal como o entendemos hoje, é derivado de uma construção platônico-aristotélica; tardia, portanto, em relação a Aristófanes. Assim, nenhuma das ocorrências do termo *sophistēs* e seus correlatos em *Nuvens* significa precisamente o que se passou a entender por *sofista* depois de Platão. O entendimento de que Sócrates era apresentado como sofista em *Nuvens* seria uma projeção anacrônica e deve ser, ao menos, problematizado.

⁵¹ Dover (1990, p. lv) não vê no fragm. 506 hostilidade da parte de Aristófanes em relação a Pródico.

crítica a Pródico, por sua associação aos conhecidos “tagarelas” de Aristófanes. A ressalva é a ausência de elementos para afirmar que a zombaria de Aristófanes em *Nuvens* se dirija também às teorizações de Pródico no campo da linguagem. O interesse de Pródico nesse campo, até onde se sabe, voltava-se a questões ligadas à sinonímia, intocadas pelo cômico mesmo quando se considera o amplo espectro de críticas que *Nuvens* desfere contra os representantes da nova educação. Quanto às menções de Aristófanes a Pródico, sobretudo em *Nuvens* 361 e em *Aves* 688, não considero, como Dover e Sommerstein, que as paródias que Aristófanes faz espelham o seu maior ou menor apreço pessoal pelas personalidades caricaturadas. Há uma ‘opinião pública’ que certamente tem seu peso.

Ademais, a sugestiva proximidade entre *Kakia e Aretē*, do *Escrito sobre Hércules*, e os Raciocínios Injusto e Justo, de *Nuvens*, tampouco me parece suficiente para postular uma eventual solidariedade de Aristófanes em relação a Pródico: ainda que o comediógrafo estivesse retomando a parábola de Hércules, nada impede que se apropriasse dela para criticar inclusive o seu autor, caso entenda que ele seja um dos representantes da nova educação, atualizando, assim, o mito da forma que mais lhe convém. Por isso, as postulações de Sidwell sobre a relação entre Pródico e Aristófanes parecem-me, em geral, demasiadas.

De volta a *Convívias*, os fragmentos 205 e 233, mencionados no início desta seção, revelam algo sobre a resposta cômica que Aristófanes dá, nessa comédia, à atitude dos sofistas em relação à linguagem. O fragm. 205, cuja tradução foi integralmente citada no início deste capítulo, traz uma crítica às expressões inusuais ditas pelos sofistas, que praticavam uma linguagem considerada heterodoxa.⁵² O próprio Galeno, fonte do fragmento, assinala a valorização das “novas expressões” pelos oradores. Cito novamente o excerto, acrescentando parte do comentário de Galeno e os neologismos em grego:

Galeno Comentário a Hipócrates 19.66 K. que cada um dos que aprendiam sobre discursos valorizava a criação de novas expressões é suficientemente demonstrado tanto por Antífonte (fragm. 76 Bl.), que de fato explica como se deve criá-las, quanto pelo próprio Aristófanes, neste drama, com os seguintes versos (...)

(A.) És um pé na cova (*sorelle*), perfume e coroa <dos mortos>.

(B.) Veja, “pé na cova!” Isso vem de Lisítrato.

(A.) Certamente serás derrubado (*katapligēsei*⁵³) dentro de algum tempo.

(B.) Esse “derrubado” vem dos oradores.

(A.) Um dia essas palavras põem-te a correr (*apobēsetai*). 5

(B.) E isso vem de Alcibíades, “põem-te a correr.”

(A.) Por que esculachas e designas chulamente homens que se dedicam ao que é belo e bom? (B.) Ai, ai, Trasímaco, quem dentre os advogados diz embustes?

⁵² Major (2013, p. 14).

⁵³ Aceito a correção de Dindorf, que propõe o indicativo no lugar no subjuntivo, apoiando-me no paralelo de *Nuvens* 865.

Dos três termos destacados pelo pai (B) como vocábulos excêntricos, dois são de fato raros. O primeiro, *sorellē* (v. 1-2), é atestado somente num comentário de Eustácio à *Iliada*, a respeito do termo *tymbogerōn*, “velho à beira da morte”, usado pelos poetas cômicos para zombar dos idosos.⁵⁴ É possível que Eustácio, que é fonte de diversos fragmentos cômicos, tenha feito seu comentário a partir do nosso fragm. 205.

O segundo termo, *katapligēsei* (v. 3-4), futuro passivo de *kataplisomai*, é não só raro, mas controverso. Seu significado pode ser depreendido a partir do comentário de Hesíquio, que revela a origem da metáfora:

Hesíquio x 1342 *katapligēsei*: chamam *pligma* o passo. Então, usando o [verbo] *kataplixai* como metáfora a partir [da imagem] dos que se rolam, impedidos pelos pés, assim diziam.

A explicação de Hesíquio não é inteiramente clara, mas sugere um embaraço na ação de *dar o passo*, isso é, *tropeçar*.

O verbo *kataplisomai* não é atestado senão nestas duas passagens, o fragmento de Aristófanes e o comentário de Hesíquio, este último possivelmente motivado pela ocorrência do termo no fragmento cômico.

O’Regan, no livro *Rhetoric, Comedy and the Violence of Language in Aristophanes’ Clouds* (1992), sugere que o termo esteja associado à luta corporal, usada metaforicamente pelos oradores para se referirem ao embate de discursos.⁵⁵ Não é o que diz a explicação de Hesíquio, mas é certo que, no fragmento, o termo está inserido num contexto de ameaça. Assim, apesar de o comentário do lexicógrafo apontar para a acepção “tropeçar”, entendo, com O’Regan, que o verbo tenha um sentido específico no domínio da retórica e por isso optei por “derrubar” – “serás derrubado” (v. 3 e 4).⁵⁶

O terceiro e último termo destacado no excerto é *apobēsetai*, que, ao contrário dos outros dois, é um verbo corriqueiro, *apobainō*, “afastar-se”. Sua presença entre as expressões notadas pelo velho de *Convivas* somente se justificaria se pensarmos num uso especial ou impróprio do termo nessa passagem – que não parece ser o caso – ou ainda em algum tipo de bordão usado por Alcibíades, do qual não temos notícia.

De todo modo, dada a ausência de ocorrências dos dois primeiros termos em outras fontes, nada impede que sejam neologismos cunhados pelo próprio Aristófanes, para zombar de um aspecto típico do linguajar dos oradores.

⁵⁴ O comentário de Eustácio esclarece também o fragm. 907 de Aristófanes, de uma única palavra, *tymbogeronta*. Cf. PCG (1984, p. 410).

⁵⁵ O’Regan (1992, p. 145, n. 29). A autora aceita, para o fragm. DK 82 B 8 de Górgias, a correção de Diels, que propõe *pligma* no lugar de *ainigma*, por associar o primeiro ao verbo *katapligēsei* do nosso fragmento. Cf. O’Regan (1992, p. 146, n. 34).

⁵⁶ Henderson, ao contrário, preferiu verter por “tripped up”. Cf. Aristófanes. Tradução de Jeffrey Henderson (2007, p. 209-11).

Se, de um lado, o fragm. 205 nos remete a uma crítica em relação às inovações dos rétores no nível lexical, o fragm. 233 revela uma investigação acerca de termos antigos. Galeno, novamente fonte do fragmento, contextualiza a citação dentro do drama:

Galeno Comentário a Hipócrates 19.65 K. (...) Pois nesse drama, o velho, do demo dos Convivas, propõe ao seu filho indisciplinado <uma pergunta>, primeiro em relação a *ta korymba* (τὰ κόρυμβα, os ápices), qual seria a explicação para essa expressão (...) E ele certamente faz uma contraproposta quanto às expressões das tábuas de Sólon, que contêm as regras de direito (...v. 3)

A. Fala, então, sobre essas expressões (*glóttas*) de Homero. O que chamam *korymba* (topo, ápice)?

UU — UU — UU — UU — O que chamam *amenēna karēna* (cabeça fraca)?

B. Que seu filho, esse meu irmão, explique. O que chamam *idyous* (testemunhas)?

UU — UU — UU — UU — UU — O que seria *opyein* (casar)?

As duas *glóttai* sugeridas pelo velho ao filho, *korymba*, “topo”, e *amenēna karēna*, “cabeça fraca”, são encontradas no *corpus* homérico. A primeira na *Iliada* 9.241, numa passagem na qual o termo refere-se à parte mais alta da popa do navio ou aos mastros; a segunda, em diversas passagens da *Odisséia* – 10.521 e 536, 11.29 e 49 – para designar os mortos do Hades.

Já as *glóttai* sugeridas pelo Pervertido como forma de devolver o desafio que lhe fora proposto, não estão associadas, naturalmente, aos antigos poetas, mas ao universo jurídico, a Sólon particularmente. O primeiro deles, *idyous*, “testemunhas”, pouquíssimo atestado, é comentado por Eustácio a propósito de uma passagem de Homero (18.501), confirmando o uso desse termo em códigos legais atribuídos a Drácon (séc. VII) e Sólon. O segundo termo, *opyein*, “casar”, embora corriqueiro e fartamente atestado – o próprio Aristófanes faz uso dele pela boca do lavrador Diceópolis, em *Acarnenses* 255 – poderia ter aqui um sentido mais técnico, dentro também da esfera jurídica,⁵⁷ que justifique o desafio do Pervertido ao seu irmão, menos familiarizado, supõe-se, com a linguagem dos tribunais.

O diálogo do fragm. 233 demonstra que as personagens voltaram-se, nesse momento da comédia, para o passado, no âmbito da linguagem. Uma personagem desafia a outra a demonstrar conhecimento linguístico em relação às autoridades que lhe são caras respectivamente: o Sensato recorre a Homero, poeta que encarna os valores tradicionais, o Pervertido busca em Sólon o antepassado dos rétores.⁵⁸

Quando olhados em conjunto, os frags. 205 e 233 revelam um pouco sobre a forma com que o velho e o novo foram discutidos, na comédia, em termos linguísticos: da alusão à linguagem pouco ortodoxa dos jovens oradores, pela criação de novos termos (fragm. 205), ao exame de palavras antigas, provavelmente obsoletas, as *glóttai* (fragm. 233).

⁵⁷ Cf. Plutarco, *Vida de Sólon* 20.2.

⁵⁸ Cf. *Nuvens* 1187, em que Fidípides elogia Sólon.

A linguagem é um setor importante da educação dos jovens, seja ela nos moldes tradicionais, voltada para a antiga poesia, seja ela nos moldes da sofística, voltada para a linguagem dos tribunais e afeita à nova poesia.

Afora isso, alguns elementos do fragm. 233 sugerem uma informação a mais sobre seu contexto. O verbo usado por Galeno, *proballō*, “propor uma tarefa ou pergunta”, não possui objeto direto, que suplemtei na tradução com “uma pergunta”. Seu correlato, no entanto, é *problēma* (πρόβλημα), “charada”, “adivinha”, “enigma”, que era muito comum entre os jogos comensais. Em *The Symposium and Komos in Aristophanes* (2003), Babette Pütz faz um estudo das charadas na comédia e, baseando-se não só em Aristófanes mas também em fragmentos da comédia antiga e média, além de alguns títulos sugestivamente vinculados a charadas,⁵⁹ propõe a existência de uma verdadeira tradição de enigmas dentro do gênero cômico.⁶⁰

O gramático alexandrino Trifônio (séc. I a.C.) faz uma tipificação desses enigmas, distinguindo-os em *kath'omoion* (pela semelhança), *kat'enantion* (pelo contrário), *kata symbebēkos* (pela qualidade accidental), *kath'istorian* (pelo relato), *kath'omonymian* (pela sinonímia) e *kata glōssan* (pela palavra rara ou obsoleta).⁶¹ Esse último parece ser o caso do nosso fragmento.

A palavra *glōtta* (v. 1) é usada no fragm. 233 claramente com o sentido de “termo obsoleto ou raro”, *i. e.*, que precisa ser explicado. Porém, essa não é sua acepção na poesia dramática dos sécs. V e IV, na qual ela aparece sempre como “língua” ou, metaforicamente, como “voz”, “expressão da fala”, “linguagem”.⁶² Se a citação de Galeno estiver correta, Aristófanes está usando *glōtta* num sentido técnico, o qual, embora não atestado na poesia dramática, encontra-se, por exemplo, em Aristóteles.⁶³

Desse modo, entendo o diálogo do fragm. 233 como uma charada *kata glōssan*, um enigma cuja proposta é desvendar o sentido de uma palavra obscura. Penso ainda ser um jogo de contexto convival, do qual participam pelo menos três personagens já conhecidas, os irmãos Pervertido e Sensato e o velho pai. Esse não é o único fragmento de *Convivas* oriundo de uma situação desse tipo. Dentre os excertos dessa comédia que remetem ao banquete, um deles, o fragm. 231, alude ao cótabo, um jogo comensal em torno do vinho. A citação, muito breve, é explicada por Ateneu como uma referência aos prêmios que se ganham ao final do jogo:

⁵⁹ *Sphinx*, de Epicarmo; *Problema*, de Antífanes; *Sphingokarion*, de Eubulo; e *Kleobulinai*, de Cratino. Este último título pode estar associado a Cleoboulina, filha de um dos sete sábios que teria inventado os enigmas elegíacos. Pütz (2003, p. 242, n. 2).

⁶⁰ Pütz (2003, p. 242).

⁶¹ Tryphonius, *peri tropōn* 4 (Rh. Gr. 3. 193 Sp.) apud Pütz (2003, p. 243).

⁶² Cf. Major (2013, p. 188-90), que faz um levantamento desse termo na comédia e na tragédia, e também Rosenbloom (2009, p. 200ss.), que comenta o termo em sua análise sobre a oratória no drama ateniense.

⁶³ *Retórica* 1410 b e *Poética* 1457 b. Major (2013, p. 188, n. 7) reconhece que esse seja o sentido do termo nessa passagem, mas, curiosamente, atribui a Galeno, fonte do fragmento, o uso dessa acepção do termo. O autor considera ainda ser essa uma acepção tardia, embora ela seja atestada por Aristóteles.

Fragm. 231 **Ateneu 15.667 E** (sobre o cótabo) há outra forma de jogo na bacia. Enche-se essa de água, coloca-se boiando sobre ela uma molheira vazia, sobre a qual se lançam as gotas a partir das taças, tentando afundá-la. Aquele que mais a afundar, ganha o prêmio.⁶⁴ Amípsias menciona-o, em *Apokottabizontes* (fragm. 2)... Cratino, em *Nemesis* (fragm. 124)... Aristófanes, em *Convivas*: “sei/sabe, e eu erguerei a taça” – que é o prêmio do cótabo – “e as coroas”

Para concluir, penso que, em *Convivas*, o embate entre a nova e a velha educação tenha se dado não num ambiente escolar, como o *phrontisterion* de *Nuvens*, mas no contexto do *banquete*. Os irmãos Sensato e Pervertido revelariam, enquanto convivas, as características e atitudes próprias do estilo de vida que adotaram, e que é reflexo da educação que tiveram. No banquete, há espaço para mostrar moderação com o vinho, apreço pelos antigos poetas – através das récitas de versos famosos – e ortodoxia linguística – através dos diversos tipos de jogos comensais. Ou o contrário de tudo isso.

Apoiando ou censurando as atitudes desses dois jovens, o coro de comensais que honra Hércules, os *daítalēs*, lembra os dois caminhos que se apresentaram ao herói ainda efebó, o caminho da virtude e o do vício. Aristófanes atualiza esses dois caminhos para os termos da velha e da nova educação.

REFERÊNCIAS

- ARISTOFANE. *Banchettanti (ΔΑΙΤΑΗΣ): I frammenti*. A cura di Albio C. Cassio. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1997.
- ARISTÓFANES. *As rãs*. Prefácio, tradução do grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008. (Clássicos gregos e latinos).
- ARISTOPHANE. *Théâtre complet*. Textes présentés, traduits et annotés par Pascal Thiery. Paris: Éditions Gallimard, 1997. (Bibliothèque de la Pléiade).
- ARISTOPHANES. *Clouds. Wasps. Peace*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. (Loeb Classical Library, 488, *Aristophanes* v. 2).
- ARISTOPHANES. *Frogs, Assemblywomen, Wealth*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. (Loeb Classical Library, 180, *Aristophanes* v. 4).
- ARISTOPHANES. *Fragments*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007. (Loeb Classical Library, 502, *Aristophanes* v. 5).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973. (Os Pensadores, 4).

⁶⁴ O termo *kottabeion* (κοττάβειον), que traduzi por “prêmio”, pode se referir também ao suporte de metal sobre o qual se apoia o equipamento do jogo. Cf. LSJ e Pütz (2003, p. 225). Mas entendo que, no caso desse fragmento, o comentário de Ateneu corrobora para a aceção de “prêmio” do cótabo.

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2017.
- ATENEU. *Athenei Naucraticae deipnosophistarum*. Stuttgart: Teubner, 1966. v. 2.
- ATHÉNÉE. *Les Deipnosophistes*. Texte établi et traduit par A. M. Desrousseaux avec le concours de C. Astruc. Paris: Les Belles Lettres, 1956. t. 1.
- AUSTIN, C. *Comicorum graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlin: De Gruyter, 1973.
- BOWIE, A. M. *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CALAME, C. *Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role and social functions*. Traduzido por Derek Collins e Janice Orion. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- DOVER, K. J. *Aristophanic comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- DOVER, K. J. *Greek homosexuality. Updated and with a postscript*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- DOVER, K. J. *Aristophanes Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- DUARTE, A. S. *O dono da voz e a voz do dono. A parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- EURIPIDES. *Iphigenia among the Taurians, Baccae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Translated with explanatory notes by James Morwood. Introduction by Edith Hall. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- EURÍPIDES. *Bacas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- EURÍPIDES. *Orestes*. Tradução de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: UnB, 1990. (Clássicos Gregos).
- FERGUSON, W. S.; NOCK, A. D. The Attic Orgeones and the Cult of Heroes. *Harvard Theological Review*, v. 37, n. 2, p. i-iv, 61-174, Apr. 1944. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1508005>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- GUTHRIE, W. K. C. *The sophists*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- HALLIWELL, S. Aristophanes Apprenticeship. *The Classical Quarterly*, v. 30, n. 1, p. 33-45, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/638144>. Acesso em: 21 out. 2017.
- HEDRICK Jr., C. W. Phratry shrines of Attica and Athens. *Hesperia: The American School of Classical Studies at Athens*, v. 60, n. 2, p. 241-68, Apr.-June 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/148087>. Acesso em: 21 out. 2017.
- HENDERSON, J. *The maculate muse. Obscene language in attic comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- HENDERSON, J. *Fragments*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007. (Loeb Classical Library, 502, *Aristophanes*, v. 5).
- HENDERSON, J. (Ed.). *Aristophanes: essays in interpretation*. Yale Classical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2003. 2 v.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- KASSEL, R.; AUSTIN, C. *Poetae Comici Graeci*. Berlin: De Gruyter, 1984. v. 3, t. 2: Aristophanes – Testimonia et Fragmenta.
- KERFERD, G. B. *The sophistic movement*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- KOCK, T. *Comicorum Atticorum fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1880. v. 1: *Comoedia antica*.
- KOCK, T. *Comicorum Atticorum fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1886. v. 2: *Comoedia media*.
- LOPES, D. R. N. *Protágoras de Platão*. Tradução, estudo introdutório, comentários e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Obras, 3.)
- MACDOWELL, D. *Aristophanes and Athens, an introduction to the plays*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MAJOR, W. E. *The court of comedy. Aristophanes, rhetoric and democracy in fifth-century Athens*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.
- MURPHY, C. T. Aristophanes and the art of rhetoric. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 49, p. 69-113, 1938. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/310700>. Acesso em: 21 out. 2017.
- NESSLRATH, H. G. Comic fragments: transmission and textual criticism. In: DOBROV, Gregory W. (Ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: Brill, 2010, p. 423-53.
- NORWOOD, G. 'Episodes' in Old Comedy. *Classical Philology*, v. 25, n. 3, p. 217-29, July, 1930. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/262601>. Acesso em: 21 out. 2017.
- NORWOOD, G. *Greek Comedy*. London: Methuen and Co., 1961.
- O'REGAN, D. E. *Rhetoric, comedy and the violence of language in Aristophanes' Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- PANTEL, P. S. *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*. Rome: École française de Rome: 1997.
- PAPAGEORGIU, N. Prodicus and the agon of the logoi in Aristophanes' 'Clouds'. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, v. 78, n. 3, p. 61-9, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20546828>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2002.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLUTARCH. *Moralia, Volume IX: Table-Talk: Books 7-9. Dialogue on love*. Translated by Edwin L. Minar, F. H. Sandbach, W. C. Helmbold. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961. (Loeb Classical Library, 425).

PLUTARCO. *Vidas*. Apresentação, seleção e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963.

PLUTARCO. *Vidas paralelas: Sólon e Públicola*. Tradução do grego, introdução e notas de Delfim Leão, Fernando Brandão, José Luís Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. (Coleção Autores Gregos e latinos). doi: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-018-1>. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/5620>. Acesso em: 26 mar. 2018.

PÜTZ, B. *The Symposium and Komos in Aristophanes*. Stuttgart: Metzler, 2003. (Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Beiheft 22).

SIDWELL, K. *Aristophanes the democrat. The politics of satirical comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SOMMERSTEIN, A. H. *Aristophanes: Clouds*. Edição, tradução e notas Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1991.

SOMMERSTEIN, A. H. Old Comedians on Old Comedy. In: ZIMMERMANN, Bernhard (Ed.). *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Drama. Stuttgart: M & P Verlag, 1992.

SOMMERSTEIN, A. H. The history of the text of Aristophanes. In: DOBROV, Gregory W. (Ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: Brill, 2010, p. 399-422.

STOREY, I. C. Thrasymachos at Athens: Aristophanes fr. 205 ('Daitalēs'). *Phoenix*, v. 42, n. 3, p. 212-8, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1088344>. Acesso em: 21 out. 2017.

STOREY, I. C. Philoxenos... of doubtful gender. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 115, p. 182-4, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/631660>. Acesso em: 25 nov. 2017.

STOREY, I. C. *Eupolis, poet of Old Comedy*. New York: Oxford University Press, 2003.

SÜVERN, J. W. *Two essays on the Clouds and on the Γῆρας of Aristophanes*. Translated by W. R. Hamilton. London: John Murray, 1836.

WELSH, D. Philonides and Aristophanes' Banqueters. *The Classical Quarterly*, v. 33, n. 1, p. 51-5, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/638645>. Acesso em: 21 out. 2017.

XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e comentário de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: CECH, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. (Série Autores Gregos e Latinos). doi: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0909-6>. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/2416>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GALLIS MAGIS QUAM ROMANIS SIMILES: OS IRMÃOS FÁBIOS E O TRÁGICO DESTINO DE ROMA (LÍVIO, *AB URBE COND.*, V, 35-39)

Priscilla Adriane Ferreira Almeida*

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

Recebido em: 31/10/2018

Aprovado em: 24/01/2019

prisadriane@gmail.com



RESUMO: Este artigo pretende analisar o papel desempenhado pelos irmãos Fábios em Lívio, V, 35-39, e como a conduta deles de alguma forma contribuiu para o trágico destino de Roma, que foi saqueada pelos gauleses. Entre os capítulos V, 35-36, Lívio narrou o ataque gaules à cidade de Clúcio. Os romanos, chamados para ajudar, enviaram os irmãos Fábios como emissários, a fim de tentar um acordo de paz com os invasores. Essa tentativa, contudo, tornou-se um grande fracasso, já que os Fábios desrespeitaram o direito das nações e atacaram os gauleses. Levando em consideração essa terrível atitude praticada pelos Fábios e o iminente saque de Roma dentro da narrativa liviana, este artigo analisa o papel da *Fortuna* (sorte) nos acontecimentos descritos em Lívio, V, 36-39. Além disso, discute-se a conduta desonrosa dos romanos, entre V, 37-38, que culminou na derrota deles, próximo ao rio Ália. Por fim, esse artigo examina a maneira como Lívio desenvolveu cada episódio em V, 39 como uma reconquista da virtude romana, com exemplos de coragem do povo romano e respeito aos deuses, outrora desprezados. São realizados ainda um estudo dos elementos retóricos e literários empregados por Lívio para caracterizar romanos e gauleses e retratar os fatos ocorridos, bem como a análise de alguns conceitos-chave, como *fides*, *pietas*, *concordia* e *mos maiorum*.

PALAVRAS-CHAVE: Lívio; saque de Roma; retórica; moral; *Fortuna*.

**GALLIS MAGIS QUAM ROMANIS SIMILES:
THE FABII BROTHERS AND THE TRAGIC DESTINY
OF ROME (LIVY, AB URBE COND., 5.35-39)**

ABSTRACT: This paper aims to analyze the role played by the *Fabii* brothers in Liv. 5.35-39 and how their conduct somehow contributed to the tragic fate of Rome, which was plundered by the Gauls. Between



chapters 5.35-36, Livy narrated the Gauls' attack on the city of Clusium. The Romans, called to help, sent the *Fabii* brothers as emissaries so that they could try a peace agreement with the intruders. But this attempt became a great failure since the *Fabii* disrespected the right of nations and attacked the Gauls (Liv. 5.36). Taking into consideration this terrible attitude practiced by the *Fabii* and the imminent sack of Rome within Livy's narrative, this work will study the role of *Fortuna* (fortune) within the facts described in Liv.5.36-39. This paper also discusses the dishonorable behavior of the Romans, in 5.37-38, which culminated in their defeat, near the Alia River. Finally, this research focus on how Livy developed each episode in 5.39 as a regain of the Roman virtue, with examples of the courage of the Roman people and respect to the gods once disregarded. This paper also makes a study of the rhetoric and literary elements used by Livy to portray Romans and Gauls and to describe the occurred facts, as well as the analysis of some key concepts, such as *fides*, *concordia* and *mos maiorum*.

KEYWORDS: Livy; sack of Rome; rhetoric; morality; *Fortuna*.

Lívio compôs sua monumental obra, *Ab urbe condita* (*Da fundação da cidade*) em 142 livros, dos quais nos chegaram, além do prefácio, os livros I-X e XXI a XLV, tendo este último uma lacuna ao final.¹ Dos outros livros, apenas temos inúmeros fragmentos e resumos.

Em sua obra historiográfica, Lívio preferiu acentuar o aspecto trágico da narrativa, embelezando e variando os acontecimentos de acordo com a retórica historiográfica de Cícero, mas sem deixar que essa característica se sobrepujasse aos fatos (Conte, 1999, p. 372). Assim, para Lívio a história era assunto não só de razão, mas também de emoção, e devia respeitar os acontecimentos e embelezá-los com as cores do estilo, de acordo com o que pregava Cícero.² Por conseguinte, Lívio julgava sua história mais como uma rica atividade retórica do que uma investigação da verdade, como ele mesmo colocou no prefácio (§6) do *Ab urbe cond.*:

Quae ante conditam condendamue urbem poeticis magis decora
fabulis quam incorruptis rerum gestarum monumentis traduntur,
ea nec adfirmare nec refellere in animo est.

¹ Desde Heródoto e Tucídides era comum o historiador escrever um próêmio antes de sua obra, com o escopo e o propósito do seu trabalho. A partir de Isócrates, esses prefácios passaram a ter grande influência da retórica, e buscavam sobretudo captar a atenção e interesse do leitor para a narrativa, como algo útil e proveitoso (Ogilvie, 1965, p. 23).

² De fato, Cícero defendia a concepção da história como *historia ornata*, ou história ornada, que é escrita de forma bela, com o compromisso da verdade. Daí tem-se a exigência da qualidade do estilo – em se tratando de Cícero, um estilo abundante, sem desacordos, sem paixão, mas que evidenciava as belezas da história (Martin; Gaillard, 1981, p. 115).

As tradições que, antes de fundada a cidade ou de pensar-se em fundá-la, nos chegam adornadas mais pelas efabulações dos poetas do que por provas autênticas das ações realizadas, essas tradições não tenho em mente nem confirmar nem refutar.³

Lívio buscou centrar-se nas ações humanas e nas suas consequências. Além disso, uma característica marcante na historiografia latina, que também tem destaque em Lívio, era a preocupação em analisar os fatos sob o prisma das questões morais, bem como fornecer vários *exempla* de boas (e más) condutas.⁴ O próprio Lívio assim escreveu no prefácio (§10):

Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod uites.

Isto é o que há de mais salutar e fecundo no conhecimento dos feitos históricos: contemplar lições de todo tipo, postas numa obra esclarecedora; ali para ti e para tua cidade verás o que imitar, ali o que é desonroso por princípio ou em seus efeitos verás, para evitar.⁵

Dessa forma, os personagens de dentro do texto ensinavam aos romanos de “fora” a verdade simples e direta do que Lívio considerava como o verdadeiro valor da história: as lições deveriam ser lidas e, então, imitadas ou evitadas (Chaplin, 2000, p. 77).⁶ Lívio considerava que os sucessos (e fracassos) dos romanos eram fundamentalmente explicados pelos valores que os personagens representavam na narrativa dramática. Segundo Funari e Garraffoni (2016, p. 75), o prefácio já indicaria à audiência que o trabalho seria uma espécie de conjunto de ações individuais de personagens que, modeladas por Lívio, indicariam as realizações coletivas dos romanos. De fato, para Lívio, era o povo romano, mais que as instituições, que fazia a diferença nos rumos dos acontecimentos; não apenas o *que* o romano fazia, mas em que *estado mental* ele se encontrava ao agir (Luce, 1977, p. 231). Por conseguinte, Lívio preferia contar histórias que exemplificavam as virtudes romanas e os seus respectivos vícios; no livro V, a virtude que se destaca é a *pietas*, e os vícios mais recorrentes são a *temeritas* e a *ferocia* (Luce, 1977, p. 231).

³ Tradução de Oliva Neto (In: Martins, 2009, p. 160).

⁴ Cícero, grande influenciador de Lívio, também ressaltava não só o caráter pragmático da história, mas igualmente a sua importância quanto ao seu papel moral, de modo a fornecer exemplos de virtude para as gerações vindouras (cf. *Pro Archia*, §14-16 e *Orator*, §120). Esse conceito da história como fonte de exemplos não é inovação de Cícero; de fato, Aristóteles (*Retórica*, 1360a) também destacou o caráter útil da história que era escrita sobre as ações dos homens, de modo a fornecer exemplos de como agir frente a problemas ou situações semelhantes aos narrados em tal gênero.

⁵ Tradução de Oliva Neto (In: Martins, 2009, p. 160).

⁶ Para discussão profunda sobre o papel dos *exempla* em Lívio recomendamos Chaplin (2000).

Além disso, outro fator que desempenhou certa influência na *Ab urbe condita* foi a filosofia. Decerto que Lívio, como muitos intelectuais romanos, estudou essa matéria, e chegou a escrever diálogos filosóficos em sua juventude; dessas outras obras nada chegou aos dias de hoje, e é difícil precisar até que ponto a filosofia influenciou a escrita da história de Lívio (Usher, 2001, p. 165). O que podemos afirmar é que as exigências morais de Lívio podem ser ligadas ao Estoicismo, especialmente o conceito de *Fortuna* (ou *Fatum*), cujo episódio do saque de Roma exemplificou, nos acontecimentos narrados, o papel do *destino* ou *sorte* (André; Hus, 1974, p. 93 e 94).

Veremos mais detalhadamente esses aspectos morais e sociais a seguir, ao estudar os episódios narrados no livro V, 35-39. Realmente, observamos que os livros da primeira década possuem especial valor já que, ao contar os primeiros anos de Roma, eles “retratam o caráter inicial de construção dos elementos da identidade romana que depois apenas se reafirmam, no decurso da História dentro do texto” (Marques, 2007, p. 51).

No livro V de *Ab urbe condita* Tito Lívio narrou a migração dos gauleses para a Itália.⁷ Segundo o autor, essa migração fora motivada pela grande multidão de pessoas em seu território natal, o que levaria a uma superpopulação e também ao caos. Lívio situou esse acontecimento no reinado de Tarquínio Prisco, ou seja, por volta de 600 a.C. (Ogilvie, 1965, p. 708). Na sequência da narrativa liviana, os gauleses paulatinamente penetraram no território da Itália, e conflitos começaram a surgir. Assim, temos o seguinte trecho (V, 35):

Alia subinde manus Cenomanorum Etitouio duce uestigia priorum secuta eodem saltu fauente Belloueso cum transcendisset Alpes, ubi nunc Brixia ac Verona urbes sunt locos tenuere. Libui considunt post hos Salluuique, prope antiquam gentem Laeuos Ligures incolentes circa Ticinum amnem. Poeninum deinde Boii Lingonesque transgressi, cum iam inter Padum atque Alpes omnia tenerentur, Pado ratibus traiecto non Etruscos modo sed etiam Vmbros agro pellunt; intra Appenninum tamen sese tenuere. Tum

Logo depois outro grupo de cenomanos, tendo por líder Etitouio, seguiu os passos dos precedentes e, com a ajuda de Beloveso, atravessou os Alpes pelo mesmo desfiladeiro; esse grupo ocupou os lugares onde hoje estão as cidades de Bríxia e Verona. Os líbuios se estabeleceram depois desses, e também os salúvios, perto da antiga tribo dos levos lígures que habitavam próximo ao rio Ticino. Em seguida, tendo os boios e os língones atravessado os Apeninos, como já estivessem ocupadas todas as terras entre o rio Pó e os Alpes, com barcos atravessaram o Pó e expulsaram da terra não só os etruscos mas também os umbros; contudo, eles se estabeleceram nos limites dos Apeninos. Então os

⁷ Devemos aqui fazer uma breve consideração sobre os termos usados para nomear os povos da antiga Gália. César (*BG.*, I, 1) fez distinção entre os povos que habitavam essa região, ao se referir aos belgas, aquitanos e *celtas* (assim chamados na língua própria deles, e em latim designados por *gauleses*). Neste artigo, ao conjunto das nações da Gália, vamos nos referir a todos eles indistintamente como gauleses, galos ou celtas. O termo *celta* era um atributo étnico, usado primeiramente pelos gregos para se referir aos povos que viviam ao norte da colônia de Marselha. Possivelmente tem ligação com a raiz *kel*, tendo o obscuro significado de “exaltado” ou “combativo”. O termo *gaulês*, por sua vez, já era usado pelos romanos para se referir ao povo que veio do norte e saqueou a cidade no começo do século IV a.C. e, posteriormente, para se referir a todos os povos que possuíam linguagem e cultura célticas (Rankin, 1996, p. 1 e 2).

Senones, recentissimi aduenarum, ab Vtente flumine usque ad Aesim fines habuere. Hanc gentem Clusium Romamque inde uenisse comperio; id parum certum est, solamne an ab omnibus Cisalpinorum Gallorum populis adiutam. Clusini nouo bello exterriti, cum multitudinem, cum formas hominum inuisitatas cernerent et genus armorum, audirentque saepe ab iis cis Padum ultraque legiones Etruscorum fusas, quamquam aduersus Romanos nullum eis ius societatis amicitiae erat, nisi quod Veientes consanguineos aduersus populum Romanum non defendissent, legatos Romam qui auxilium ab senatu peterent misere. De auxilio nihil impetratum; legati tres M. Fabi Ambusti filii missi, qui senatus populique Romani nomine agerent cum Gallis, ‘ne, a quibus nullam iniuriam accepissent, socios populi Romani atque amicos oppugnarent. Romanis eos bello quoque, si res cogat, tuendos esse; sed melius uisum bellum ipsum amoueri, si posset, et Gallos nouam gentem pace potius cognosci quam armis’.

sênones, que vieram por último, tomaram o território do rio Urente até o rio Ésis. Eu soube que foi essa a tribo que veio até Clúcio e de lá para Roma; o que parece pouco certo é se eles contaram ou não com o apoio de todos os povos da Gália Cisalpina. Os clusinos, aterrorizados com essa guerra singular, ao ver a multidão de figuras desconhecidas tanto de homens quanto de tipo de armas, e ouvindo que por várias vezes as tropas dos etruscos foram dispersadas do lado de cá e do lado de lá do Pó, enviaram emissários a Roma para que pedissem auxílio ao senado, embora não tivessem com os romanos nenhum direito de aliança ou amizade – com exceção do fato de eles não terem defendido os seus parentes de Veios contra o povo romano. Sobre o auxílio, nada foi obtido; porém, foram enviados três legados, filhos de Marco Fábio Ambusto, para que em nome do senado e do povo romano tivessem com os gauleses, “para que não lutassem contra os aliados e amigos do povo romano, pois não tinham recebido deles nenhuma injúria. Pelos romanos eles seriam defendidos através da guerra, se algo se sucedesse; mas parecia melhor a própria guerra ser evitada, se pudesse, e que os gauleses, uma gente recém conhecida, fossem conhecidos mais pela paz do que pelas armas”.⁸

Lívio mencionou essas sucessivas levadas migratórias dos gauleses (cenomanos, líbuos, boios, língones e os sênones) de forma condensada; de acordo com Ogilvie (1965, p. 713), esses deslocamentos ocorreram num intervalo temporal de 200 anos. Lívio para esse trecho usou como fonte Políbio (*Histórias*, II, 17), com algumas poucas modificações. No capítulo acima, começa a se desenrolar a ação que vai culminar na derrota dos romanos por parte dos gauleses. Abaixo, a sequência dos eventos (V, 36):

Mitis legatio, ni praeferoces legatos Gallisque magis quam Romanis similes habuisset. Quibus postquam mandata ediderunt in concilio Gallorum datur responsum, ‘etsi nouum nomen audiant Romanorum, tamen credere uiros fortes esse quorum auxilium a Clusinis in re trepida sit imploratum; et quoniam legatione aduersus se maluerint quam armis tueri socios, ne se quidem pacem quam illi adferant aspernari, si Gallis

A delegação seria pacífica, se não fossem *os emissários tão violentos que mais parecessem gauleses do que romanos*. A eles, depois que anunciaram os assuntos ordenados no conselho dos gauleses, foi dada a seguinte resposta: “ainda que escutassem pela primeira vez o nome dos romanos, contudo acreditavam que eles eram os homens fortes aos quais pelos clusinos tenha sido implorado o auxílio em uma ocasião alarmante; como eles preferiram defender os aliados mais com uma embaixada do que com armas, na verdade eles não haveriam

⁸ Todas as traduções do latim aqui citadas são de nossa autoria, com base no texto original editado pela Belles Lettres.

egentibus agro, quem latius possideant quam colant Clusini, partem finium concedant: aliter pacem impetrari non posse. Et responsum coram Romanis accipere uelle et, si negetur ager, coram iisdem Romanis dimicatuos, ut nuntiare domum possent quantum Galli uirtute ceteros mortales praestarent'. 'Quodnam id ius esset agrum a possessoribus petere aut minari arma' Romanis quaerentibus 'et quid in Etruria rei Gallis esset', cum illi 'se in armis ius ferre et omnia fortium uirorum esse' ferociter dicerent, accensis utrimque animis, ad arma discurrunt et proelium conseritur. Ibi, iam urgentibus Romanam urbem fatis, legati contra ius gentium arma capiunt. Nec id clam esse potuit, cum ante signa Etruscorum tres nobilissimi fortissimique Romanae iuuentutis pugnant: tantum eminebat peregrina uirtus. Quin etiam Q. Fabius, euectus extra aciem equo, ducem Gallorum, ferociter in ipsa signa Etruscorum incursantem, per latus transfixum hasta occidit; spoliaque eius legentem Galli agnouere, perque totam aciem Romanum legatum esse signum datum est. Omissa inde in Clusinos ira, receptui canunt minantes Romanis. Erant qui extemplo Romam eundem censerent; uicere seniores, ut legati prius mitterentur questum iniurias postulatamque ut pro iure gentium uiolato Fabii dederentur. Legati Gallorum cum ea sicut erant mandata exposuissent, senatui nec factum placebat Fabiorum et ius postulare barbari uidebantur; sed ne id quod placebat decerneret in tanta nobilitatis uiris ambitio obstabat. Itaque, ne penes ipsos culpa esset [cladis forte Gallico bello acceptae], cognitionem de postulatis Gallorum ad populum reiciunt: ubi tanto plus gratia atque opes ualere ut, quorum de poena agebatur, tribuni militum consulari potestate in insequentem annum crearentur. Quo facto haud secus quam dignum erat infensi Galli, bellum propalam minantes, ad suos redeunt. Tribuni militum cum tribus Fabiis creati Q. Sulpicius Longus Q. Seruilius quartum P. Cornelius Maluginensis.

de recusar a paz se, *aos gauleses necessitados de terra, os clusinos concedessem uma parte do território, já que eles possuíam mais terra*; de outra maneira, a paz não poderia ser obtida. Desejavam receber a resposta diante dos romanos e, se a terra fosse negada, diante dos mesmos romanos eles haveriam de combater, de modo que eles pudessem anunciar à sua pátria o quanto *os gauleses ultrapassavam os outros mortais em valor*." Os romanos perguntaram: "que interesse tinham os gauleses na Etrúria?" *Como eles respondessem ferozmente que "tinham o direito através das armas, e tudo pertencia aos homens mais fortes"*, dessa forma os ânimos de um e outro lado se inflamaram. Eles correram para as armas e travaram combate. Então, *já estando a urbe romana próxima ao seu destino funesto, os emissários, contra o direito das nações, empunharam as armas*. Isso não pôde ser feito às escondidas, já que os três homens nobres e fortíssimos da juventude romana lutavam diante dos estandartes dos etruscos, e muito se elevava o valor estrangeiro. Ainda mais que Quinto Fábio, levado com o cavalo para além da batalha, matou o líder dos gauleses que ferozmente se lançava contra os estandartes dos etruscos, transpassando-lhe o flanco com uma lança. Os gauleses o reconheceram pegando os despojos, e por toda a batalha foi dada a notícia de ele ser o emissário dos romanos. Então a ira contra os clusinos foi deixada de lado, e eles se afastaram gritando ameaças contra os romanos. Eles estavam decididos a partir imediatamente para Roma; porém venceram os anciões, *para que antes fossem enviados emissários para reclamar das injúrias e requerer que os Fábioes lhes fossem entregues, devido ao direito violado das nações*. Os emissários dos gauleses comunicaram esses assuntos conforme o ordenado; ao senado não agradou a ação dos Fábioes, e *eles reconheceram como sendo justo o pedido dos bárbaros*. Contudo, *a condescendência por homens de tamanha nobreza fazia oposição para que não fosse decidido o que agradava ao senado*. Assim, para que a culpa não caísse sobre o mesmo (caso uma guerra gaulesa causasse destruição), o senado passou para o povo a decisão sobre os pedidos dos gauleses. *Como a influência e o recurso valessem mais do que o que fora discutido sobre a sua punição*, eles foram eleitos tribunos militares, com poder consular, para o ano seguinte. Irritados com esse fato indigno, os gauleses, ameaçando abertamente uma guerra, voltaram para os seus. Foram eleitos tribunos militares, junto com os três Fábioes, Quinto Sulpício Longo, Quinto Servílio (pela quarta vez) e Públio Cornélio Maluginense. (grifos nossos)

No começo desse capítulo Lívio já deixou claro o desprezo com que considerava os galos, dizendo que os emissários eram tão violentos que “mais pareciam gauleses do que romanos” (*Gallis magis quam Romanis similes*). Podemos também ver que Lívio, ao fazer esse comentário logo no início, de certa forma já adianta o (péssimo) rumo que a situação vai tomar, uma vez que os romanos perderam sua identidade própria ao adotar uma postura que era atribuída a não romanos.⁹ A resposta dada pelos galos para justificar o assédio a Clúvio vai de acordo com a justificativa da questão do desejo pela terra: “aos gauleses necessitados de terra, os clusinos concedessem uma parte do território, já que eles possuíam mais terra”. Essa era a explicação mais comum para as suas migrações. Os gauleses também afirmam que “ultrapassavam os outros mortais em valor” (*uirtus*).¹⁰ Já sabendo de antemão que logo em seguida eles saqueariam Roma, podemos estabelecer uma relação do texto de Lívio com César, que dissera que os gauleses há muito tempo superavam os germanos em bravura, mas que na sua época eles tinham perdido sua *uirtus*.¹¹ Lívio igualmente reforçou a ideia da crueldade desse povo, escrevendo que os gauleses apelavam para a violência, ao responder “ferozmente” (*ferociter dicerent*) que “tinham o direito através das armas, e tudo pertencia aos homens mais fortes” (*se in armis ius ferre et omnia fortium uirorum esse*).

Nesse ponto Lívio já deixou entrever o futuro sombrio de Roma, a partir do momento em que os “emissários, contra o direito das nações, empunharam as armas” (*legati contra ius gentium arma capiunt*).¹² Assim, vislumbramos um exemplo da trágica inevitabilidade no rumo dos acontecimentos, pois ficou claro que, nesse caso, os celtas tinham o direito e a legalidade do lado deles. Lívio já sinalizou que Roma se aproximava do seu “destino funesto”, embora a *Fortuna* (traduzida como “destino”, ou “sorte”) não seja citada explicitamente nesse trecho. Sobre o papel da *Fortuna* em narrativas latinas, seguimos a definição de Conte (1999, p. 230): a sorte apenas explica mudanças repentinas nas situações da narrativa; é um fator imponderável,

⁹ Para se pensar em uma identidade cultural própria, geralmente é necessário definir esse conceito levando em consideração a relação – e o contraste – com o outro, como define Hartog (2009; 2014). Em contraste à identidade grega havia a identidade *bárbara*. O termo *bárbaro*, que para os helenos do período arcaico simplesmente designava os povos estrangeiros, depois se tornou sinônimo de falta de civilização, selvageria e crueldade, especialmente depois de os gregos terem vencido os persas no século V a.C. (Almeida, 2018, p. 29 e 30). Posteriormente os romanos, em contato com os gregos, adotaram vários aspectos culturais destes, dentre eles este conceito de bárbaro para se referir aos povos não romanos. Para discussão profunda sobre a identidade romana em Lívio, cf. Marques (2007).

¹⁰ O étimo *uirtus* está relacionado a *uir* (homem), e como destaca Pereira (1993, p. 407), *uir* em latim significaria “ser homem” no sentido de “ser homem direito”. *Virtus*, comumente traduzido por virtude, também significava “valentia” ou “coragem”, em princípio em sentido militar e, posteriormente, designando também a virtude de caráter (Pereira, 1993, p. 407).

¹¹ Cf. *De bello Gallico* (VI, 24). Lívio, narrando fatos muito recuados no tempo, escreveu que os gauleses se sobressaíam em virtude, até para justificar a derrota romana sofrida em 390 a.C. Em César, que escreveu os acontecimentos que lhe eram contemporâneos, o novo modelo de *uirtus* primitiva se encontrava nos germanos, e não mais nos gauleses.

¹² De fato, na Antiguidade clássica, os emissários e legados de guerra não podiam ser atacados; desrespeitar essa premissa era considerado um ato muito grave.

ou seja, o que está além das habilidades do homem de prever e de racionalizar. O papel da sorte e do acaso na historiografia latina se deve a Políbio; “Políbio também será uma das fontes de inspiração da noção de papel decisivo do acaso (*tyché, fortuna*, em latim), divindade que explica tanto as improbabilidades, como a sorte (...) (Funari; Garraffoni, 2016, p. 34).

Curioso notar que, embora os gauleses sejam retratados nessa passagem como ferozes, eles decidiram primeiramente enviar uma embaixada a Roma (como era costume das nações consideradas “civilizadas”), reftreando o impulso de imediatamente rumar para atacar os romanos, mesmo com o grave desrespeito cometido pelos emissários. Os próprios senadores de Roma não gostaram da ação dos Fábios, e, como lemos acima, eles “reconheceram como sendo justo o pedido dos bárbaros”. Por outro lado, como a *condescendência por homens de tamanha nobreza fazia oposição para que não fosse decidido o que agradava ao senado*, os senadores optaram por apoiar seus concidadãos, ao se abster de assumir tal responsabilidade. Essa decisão de punir os Fábios passou para o povo; porém, como a *influência e o recurso valessem mais do que o que fora discutido sobre a sua punição*, os Fábios, além de não serem penalizados, ainda por cima receberam a honra de serem eleitos tribunos militares.

Podemos relacionar essa “proteção” aos Fábios como um respeito à *concordia*, ainda que ela tenha sido motivada pelas razões erradas, já que o senado sabia que a queixa dos gauleses era justa. De fato, a *concordia* (comumente traduzida por “concórdia”) era um pilar moral que preconizava a união entre os romanos, a fim de preservar o bem comum (Marques, 2007, p. 69). Em si, a *concordia* era um conceito elevado; todavia, nesse trecho, os romanos deliberadamente desconsideraram o que era justo e, ao invés de punir os Fábios, os recompensaram. A união dos romanos, ainda que nada virtuosa nesse caso, foi mais forte do que o respeito ao que era moralmente correto; por isso, eles preferiram não punir seus concidadãos para acatar a queixa de um povo estrangeiro. Esse fato irritou ainda mais os gauleses.

Lívio então continua a narração dos acontecimentos (V, 37):

Cum tanta moles mali instaret – adeo occaecat animos Fortuna, ubi uim suam ingruentem refringi non uolt – ciuitas quae aduersus Fidenatem ac Veientem hostem aliosque finitimos populos ultima experiens auxilia dictatorem multis tempestatibus dixisset, ea tunc, inuisitato atque inaudito hoste ab Oceano terrarumque ultimis oris bellum ciente, nihil extraordinarii imperii aut auxilii quaesiuat. Tribuni quorum temeritate bellum contractum erat summae rerum praeerant, dilectumque nihilo accuratiorem quam ad media bella haberi solitus erat, extenuantes etiam famam belli, habebant. Interim Galli, postquam acceperunt ultro honorem habitum uiolatoribus iuris humani elusamque legationem suam esse, flagrantes ira cuius impotens est

Como tamanho mal estivesse iminente – de tal forma a Fortuna cega os ânimos, quando ela não quer que a sua vontade de agir seja reprimida – a cidade, que outrora contra os inimigos de Fidena e de Veios, e contra outros povos vizinhos, experimentando muitas calamidades, recorreu a um ditador para supremos auxílios, dessa vez, diante de um inimigo novo e estranho, que buscava a guerra vindo do oceano e dos últimos recantos das terras, não recorreu a nenhum poder extraordinário ou auxílio. Os tribunos, cuja temeridade provocou a guerra, estavam à frente do supremo comando e, considerando nada mais cuidadosamente do que já fosse o usual para as guerras comuns, menosprezaram ainda o perigo da guerra. Nesse meio tempo os gauleses, quando souberam que fora concedida tal honra aos violadores do direito das nações e, além disso, que tinha sido frustrada a sua embaixada, inflamados pela ira (que esse povo é incapaz de controlar),

gens, confestim signis conuolsis citato agmine iter ingrediuntur. Ad quorum praetereuntium raptim tumultum cum exterritae urbes ad arma concurrerent fugaque agrestium fieret, ‘Romam se ire’ magno clamore significabant quacumque ibant, equis uirisque longe ac late fuso agmine immensum obtinentes loci. Sed antecedente fama nuntiisque Clusinatorum, deinceps inde aliorum populorum, plurimum terroris Romam celeritas hostium tulit, quippe quibus uelut tumultuario exercitu raptim ducto aegre ad undecimum lapidem occursum est, qua flumen Allia, Crustumini montibus praealto defluens alueo, haud multum infra uiam Tiberino amni miscetur. Iam omnia contra circaque hostium plena erant et nata in uanos tumultus gens truci cantu clamoribusque uariis horrendo cuncta compleuerant sono.

imediatamente tomaram os estandartes e marcharam pelo caminho com fileira apressada. Como *ao tumulto deles que passavam* precipitadamente, as *comunidades aterrorizadas* corriam às armas e os camponeses buscavam a fuga, com *grande clamor* eles anunciavam “vamos a Roma”. Por onde quer que passassem, com a fileira ocupavam imenso lugar, com os cavalos e tropas se espalhando em comprimento e largura. Mas mesmo antes do rumor e dos mensageiros dos clusinos, e também dos mensageiros dos outros povos, foi a rapidez dos inimigos que trouxera o terror a Roma; certamente porque o seu exército fora recrutado às pressas e, mesmo rapidamente conduzido, com dificuldade ele avançou onze milhas, até onde o rio Ália, descendo dos montes crustúmios por um canal muito profundo, se unia à corrente tiberina não muito abaixo do curso. *Já todos os locais em frente e ao redor estavam repletos de inimigos e esse povo, dado a tumultos vão, com canto cruel e vários gritos preenchiam tudo com borrendo clamor.* (grifos nossos)

Mais uma vez a sorte desempenha papel importante no desenrolar da ação. De novo, é ela que justifica as mudanças repentinas nas situações narradas (favorecendo um ou outro lado), e que constitui um fator imponderável o qual, como dito antes, está além das habilidades humanas de prever os acontecimentos. Nesse trecho, então, é a “fortuna cega” que explica o fato de os romanos, mesmo diante de grande perigo, não recorrerem a um ditador ou outras medidas emergenciais, e esse trecho ecoa a passagem de V, 36, em que Roma se dirigia ao seu destino funesto. Lívio também atribuiu a culpa de tal calamidade aos próprios Fábios, “cuja temeridade provocou a guerra”, já que eles não só empunharam armas contra os gauleses quando eram emissários (indo contra o que era de direito), mas também fizeram uma péssima avaliação da situação, pois consideraram-na uma luta banal e “menosprezaram ainda o perigo da guerra”. Se lembrarmos que Lívio preocupou-se em escrever uma história repleta de exemplos morais para inspirar seu público, a temeridade foi um vício que apareceu nesse capítulo para ressaltar um comportamento que deveria ser evitado pelos romanos.

Podemos novamente relacionar esse trecho ao citado anteriormente, no qual os Fábios, por causa da sua violência, pareciam-se mais com gauleses do que com romanos. Aqui, podemos observar que a falta de discernimento dos Fábios frente a tamanho perigo lembra o estereótipo do gaulês que não raciocina direito.¹³ Quanto à caracterização do gaulês, um *tópos* que Lívio citou no trecho foi o da ira, que o gaulês é *incapaz de controlar*.¹⁴

¹³ César criticou a leviandade dos gauleses e afirmou que eles eram volúveis em suas decisões (*BG.*, IV, 5).

¹⁴ Sobre a ira dos gauleses, cf. César (*BG.*, VII, 42), e Políbio (*Hist.*, II, 35,3).

A carga dramática se acentua na descrição da marcha dos celtas, em que Lívio enfatizou o alvoroço provocado por eles (“ao tumulto deles que passavam”), bem como o terror que causavam pelo seu caminho.¹⁵ De fato, esse povo demonstrava na narrativa liviana um comportamento cênico na forma de agir para causar ainda mais terror nos inimigos. Temos repetição do adjetivo *exterritus*, usado no trecho acima para descrever as comunidades aterrorizadas (*exterritae urbes*) e que também apareceu em V, 35, para descrever os clusinos aterrorizados (*Clusini exterriti*). O capítulo termina em um suspense dramático, com vários *tópoi* relacionados aos gauleses, com a repetição dos tumultos que causavam, seu “canto cruel” (*truci cantu*) e seus vários gritos que “preenchem tudo com horrendo clamor” (*clamoribusque uariis horrendo cuncta compleuerant sono*).¹⁶ No trecho acima, percebemos a figura de linguagem da acumulação – no caso, das ações que vão se sucedendo: os celtas ocuparam enorme lugar com a sua fileira e, depois que preencheram todos os locais pela frente e pelos lados, passaram a gritar para aumentar o terror. Continuamos então a narrativa (V, 38):

Ibi tribuni militum, non loco castris ante capto, non praemunito uallo quo receptus esset, non deorum saltem si non hominum memores, nec auspicato nec litato, instruunt aciem diductam in cornua ne circumueniri multitudine hostium possent; nec tamen aequari frontes poterant, cum extenuando infirmam et uix cohaerentem mediam aciem haberent. Paulum erat ab dextera editi loci quem subsidiariis repleti placuit, eaque res ut initium pauoris ac fugae, sic una salus fugientibus fuit. Nam Brennus regulus Gallorum in paucitate hostium artem maxime timens, ratus ad id captum superiorem locum ut, ubi Galli cum acie legionum recta fronte concurrissent, subsidia in auersos transuersosque impetum darent, ad subsidiarios signa conuertit, si eos loco depulisset haud dubius facilem in aequo campi tantum superanti multitudini uictoriam fore. Adeo non fortuna modo, sed ratio etiam cum barbaris stabat. In altera acie nihil simile Romanis, non apud duces, non apud milites erat. Pauor fugaque occupauerat animos, et tanta omnium obliuio ut multo maior pars Veios in hostium urbem, cum Tiberis arceret, quam recto itinere Romam ad coniuges ac liberos fugerent.

Então os tribunos militares, *sem escolher um lugar para o acampamento ou fortificar uma trincheira* que serviria de refúgio, e *nem ao menos se lembrando dos deuses ou dos homens, ao não tomar os auspícios ou oferecer os sacrifícios*, colocaram em linha de batalha o exército alinhado em alas, de modo que a multidão dos inimigos não o cercasse. Contudo, não puderam igualar as alas já que, com essa disposição, a linha do meio ficou fraca e com custo se mantinha unida. Havia uma pequena elevação pelo lado direito, que os tribunos decidiram ocupar com as tropas de reserva; essa manobra, que marcou o início do pavor e da fuga, também serviu como o único meio de salvação aos desertores que debandavam. De fato Breno, comandante dos gauleses, especialmente receando um engodo devido ao pequeno número de inimigos – e avaliando que essa elevação tinha sido ocupada de modo que, no momento em que os gauleses atacassem de frente a linha reta das legiões, essas tropas reservas fizessem um ataque pelos lados e por trás – virou as suas tropas contra as de reserva. Se os expulsasse daquele lugar, sem dúvida a vitória em um terreno plano seria fácil, já que os gauleses os superavam pela maior quantidade de homens. *Até esse ponto não apenas a sorte, mas também a inteligência, estava com os bárbaros. No exército contrário, não havia nada que se assemelhasse aos romanos, nem junto aos comandantes, nem junto aos soldados. O pavor e a fuga tomaram os ânimos*, de tal forma que tamanho esquecimento de tudo fez com que *a maior parte*

¹⁵ Diodoro Sículo também falou sobre esse tumulto causado pelos gauleses (cf. *Bibl.*, V, 30, 3).

¹⁶ Esse canto cruel dos gauleses também foi mencionado por Políbio (*Hist.*, II, 29,5) e César (*BG.*, V, 37).

Parumper subsidiarios tutatus est locus; in reliqua acie simul est clamor proximis ab latere ultimis ab tergo auditus, ignotum hostem prius paene quam uiderent, non modo non temptato certamine sed ne clamore quidem reddito, integri intactique fugerunt; nec ulla caedes pugnantium fuit: terga caesa suomet ipsorum certamine in turba impredientium fugam. Circa ripam Tiberis, quo armis abiectis totum sinistrum cornu defugit, magna strages facta est; multosque imperitis nandi aut inualidos, graues loricis aliisque tegminibus, hausere gurgites; maxima tamen pars incolumis Veios perfugit, unde non modo praesidii quicquam sed ne nuntius quidem cladis Romam est missus. Ab dextro cornu, quod procul a flumine et magis sub monte steterat, Romam omnes petiere et, ne clausis quidem portis urbis, in arcem confugerunt.

deles fugisse para a inimiga cidade de Veios (ainda que o Tibre os retivesse) e não em direção ao reto caminho para Roma, para as suas esposas e filhos. Por pouco tempo esse local protegeu as tropas reservas; na outra linha de batalha, ao mesmo tempo foi ouvido um clamor vindo pelo lado, aos que estavam próximos, e por trás, aos que estavam distantes, a tal ponto que, sem nem ao menos ver o inimigo desconhecido, de forma alguma tentaram um combate ou sequer responderam ao grito. Eles, intactos e ilesos, fugiram, e ninguém morreu lutando: na verdade eles, feridos pelas costas, eram impedidos de fugir devido à própria briga da multidão. Em volta da margem do Tibre fugiu toda a ala esquerda, tendo atirado no rio as armas. Fez-se uma grande carnificina e muitos, incapazes de nadar pelo peso das couraças e outras proteções, ou sendo feridos, foram engolidos pelos turbilhões das águas. Todavia, a maior parte deles fugiu incólume para Veios, de onde nenhum socorro ou sequer um mensageiro da derrota foi enviado a Roma. Da ala direita, que estivera mais longe do rio e mais perto do pé do monte, todos fugiram para Roma e, nem ao menos fechando as portas da cidade, se refugiaram na cidadela. (grifos nossos)

Lívio mais uma vez ressaltou a desobediência dos Fábios ao modo tradicional de os romanos fazerem guerra, dizendo que eles foram para a batalha *nem ao menos se lembrando dos deuses ou dos homens*. De fato, os Fábios não escolheram um lugar para o acampamento, não fortificaram uma trincheira, não tomaram os auspícios e nem ofereceram sacrifícios aos deuses (*non loco castris ante capto, non praemunito uallo, nec auspicato nec litato*).¹⁷

Podemos relacionar essa postura descuidada dos Fábios à violação de dois elementos morais que regiam a sociedade romana. O primeiro deles é a *pietas* (comumente traduzida por “piedade”). Grosso modo, a *pietas* consistia no respeito e obediência aos rituais e aos deuses (Marques, 2007, p. 69). Dessa maneira, a *pietas* levava o cidadão romano a aceitar sua posição no mundo e a agir de acordo com ela; assim, cada um, em seu lugar, desempenharia um papel que lhe era definido, e essa era a melhor maneira de garantir a grandeza de Roma (André; Hus, 1974, p. 93). Como ressalta Usher (2001, p. 174), era a obediência à *pietas* que levava Roma ao seu auge moral e físico; por conseguinte, o desrespeito à *pietas* desagradava aos deuses e acarretava a ruína da cidade. O outro elemento moral que foi violado na narrativa, e que está profundamente ligado à *pietas*, é a *fides* (traduzida por “lealdade” ou “fidelidade”). A *fides* era o conceito que representava tanto a dedicação do indivíduo à coletividade da Urbe, quanto a sua lealdade aos deuses; dessa forma, *fides* e *pietas* podem ser vistas como os dois

¹⁷ Os Fábios já tinham violado o direito das nações em V, 36 quando, na condição de emissários, pegaram em armas. A nova violação cometida nesse capítulo apenas reforça a causa para a derrota romana. Como destaca Ogilvie (1965, p. 716), aquela embaixada dos Fábios foi mais um pretexto psicológico e moral de Lívio para justificar o desastre de Ália. A ênfase de dizer que os Fábios se comportavam mais como gauleses do que como romanos também justifica esse acontecimento catastrófico.

lados da relação entre homens e deuses, que legitima e afirma a existência e a prosperidade de Roma (Marques, 2007, p. 85). Dessa forma, ao não respeitarem a *pietas* e a *fides*, os Fábios colaboraram para os acontecimentos nefastos que levariam ao saque de Roma.¹⁸

Ademais, os Fábios imprudentemente descumpriram os princípios da *pietas* e da *fides* por infringirem o *mos maiorum*. De acordo com Marques (2007, p. 101), o *mos maiorum* não indicava exatamente uma virtude moral dos romanos (como *pietas*, *fides*, *concordia*, ou *uirtus*), mas sim um conjunto de procedimentos e costumes que remetia à tradição dos antepassados. Esse “código de conduta” era regido por valores morais, e fundamentava o comportamento do cidadão romano para com seus concidadãos, Roma e os deuses. Dessa forma, através do descumprimento ao *mos maiorum*, os Fábios consequentemente violaram a *pietas* e a *fides*; também por causa dessa negligência, o destino trágico de Roma se delineia cada vez mais nitidamente na narrativa.

Por outro lado, vemos que os gauleses se comportaram de forma cuidadosa. Breno mostrou-se um grande estrategista, avaliando corretamente os planos dos romanos, e Lívio, reconhecendo o mérito da vitória deles, escreveu que os bárbaros, além de sorte, tiveram com eles a inteligência (*adeo non fortuna modo, sed ratio etiam cum barbaris stabat*). Como Rankin (1996, p. 105) pontua, a derrota terrível dos romanos foi tanto pela arrogância e descuido dos Fábios, quanto pela habilidade dos gauleses, que tinham melhor comandante.

Em seguida, temos a informação de que “no exército contrário, não havia nada que se assemelhasse aos romanos” (*in altera acie nihil simile Romani*). De novo Lívio ressaltou que os romanos não se comportavam como romanos. Esse conceito, que antes fora usado para descrever os Fábios, foi alargado para descrever todos os que estavam em Ália, fossem eles líderes ou soldados (*non apud duces, non apud milites*). Assim, percebemos que há em Lívio uma relação direta entre o comportamento dos romanos e o sucesso da Urbe. O contrário também acontece: ao violar os valores morais e relegar o bem comum ao segundo plano, o cidadão nega sua identidade própria e age como “não romano”; com isso, ele desagrade aos deuses e atrai o fracasso individual e coletivo (Marques, 2007, p. 87-88). Lívio, sempre preocupado em ressaltar a superioridade moral e a nobreza de espírito de Roma em sua obra, usa tal expediente para frisar ainda mais o comportamento desonroso dos combatentes, que em nada se pareciam com os verdadeiros romanos ao desertarem.

Segundo Funari e Garraffoni (2016, p. 76), Lívio preconizava que os atos dos generais romanos e as narrativas de guerras deveriam ser entendidos como desdobramentos das virtudes dos romanos. Nesse caso, foi justamente a falta da virtude que trouxe grandes problemas aos romanos; mesmo se comportando de forma vergonhosa, os personagens nesse trecho fornecem exemplos a serem evitados pelo público-alvo de Lívio. Temos então várias passagens que iluminam esse fato: o “pavor e a fuga tomaram os ânimos” (*pavor fugaque occupauerat animos*) de tal forma que os romanos fugiram “para a inimiga cidade de Veios, ao invés de pegarem o reto caminho para Roma”. Novamente temos a referência ao pânico causado pelo grito dos gauleses: “foi ouvido um clamor” (*est clamor auditus*). Os romanos se acovardaram a tal ponto que, “sem nem ao menos ver o inimigo desconhecido, de forma

¹⁸ Para mais exemplos de respeito (ou desrespeito) à *fides* em Lívio, cf. Marques (2007, p. 76-85).

alguma tentaram um combate ou sequer responderam ao grito”. O desespero de correr foi tamanho que “ninguém morreu lutando”, mas sim na confusão da multidão que ansiava em partir, sendo “feridos pelas costas” – o que era extremamente vergonhoso para o povo romano. A outra parte do exército, que ficara junto ao Tibre, foi massacrada (“fez-se uma grande carnificina”) e muitos também morreram afogados, “incapazes de nadar pelo peso das couraças e outras proteções, ou sendo feridos, foram engolidos pelos turbilhões das águas”.

Por conseguinte, como muitas dessas baixas foram causadas pela briga da multidão que fugia, e também pela malsucedida passagem do Tibre, percebemos que a terrível derrota romana foi causada mais por essa debandada desordenada do que pelo próprio confronto direto com os celtas. Lívio escreveu que “nenhum socorro ou sequer um mensageiro da derrota foi enviado a Roma”, o que foi mais uma funesta consequência do pânico generalizado, também salientado pelo fato de que uma parte dos fugitivos, ao chegarem em Roma, sequer fechou as portas da cidade (*ne clausis quidem portis urbis*).

Toda essa descrição foi permeada de imagens fortes e grande carga patética, um traço marcante de *Ab urbe condita*. Na passagem anterior há a figura da gradação de ideias que transmitem ao público-alvo o modo como o pavor dos romanos na batalha foi paulatinamente aumentando: primeiro Lívio escreveu que os romanos não pareciam com os próprios romanos; em seguida, uma parte dos soldados, apavorada, fugiu e tomou o caminho errado que levava a Veios (e não a Roma). Depois, a tropa reserva por pouco tempo conseguiu resistir, mas, ao ouvir o grito dos gauleses, e sem sequer ver os inimigos de fato, também debandou. O ápice dessa gradação está ao final, no qual temos que os romanos morreram não pelo combate em si, mas sim pela bagunça desordenada e pela briga da própria multidão dos soldados no desespero da fuga.

Os gauleses vencedores se dirigem a Roma, como temos em V, 39:

Gallos quoque uelut obstupefactos miraculum uictoriae tam repentinae tenuit, et ipsi pauore defixi primam steterunt, uelut ignari quid accidisset; deinde insidias uereri; postremo caesorum spolia legere armorumque cumulos, ut mos eis est, coaceruare; tum demum, postquam nihil usquam hostile cernebatur, uiam ingressi, haud multo ante solis occasum ad urbem Romam perueniunt. Ubi cum praegressi equites non portas clausas, non stationem pro portis excubare, non armatos esse in muris rettulissent, aliud priori simile miraculum eos sustinuit; noctemque ueriti et ignotae situm urbis, inter Romam atque Anienem consedere, exploratoribus missis circa

O prodígio de uma vitória tão repentina deixou os gauleses de tal maneira estupefatos que, *em um primeiro momento, eles mesmos ficaram imóveis* de espanto, como se não entendessem o que tinha acontecido; *depois, temeram uma armadilha. Por fim, recolheram os despojos dos mortos* e os amontoaram em pilhas de armas, de acordo com o costume deles.¹⁹ *Depois que notaram que não havia nada de hostil, avançaram pela estrada e chegaram a Roma, não muito antes do pôr do sol.* Quando os cavaleiros batedores retornaram e informaram que não viram as portas fechadas, nem sentinela vigiando as entradas, e nenhum soldado a postos nas muralhas, outro prodígio (semelhante ao anterior) os conteve. *Receando a noite e o abandono da desconhecida cidade, eles acamparam entre Roma e o Anio,*²⁰ *depois de enviar batedores ao redor das muralhas e das*

¹⁹ César (BG., VI, 17) já descrevera esse costume de se empilharem os despojos.

²⁰ Afluente do Tibre.

moenia aliasque portas quaenam hostibus in perdita re consilia essent. Romani, cum pars maior ex acie Veios petisset quam Romam, nemo superesse quemquam praeter eos qui Romam refugerant crederet, complorati omnes pariter uiui mortuique totam prope urbem lamentis impleuerunt. Priuatos deinde luctus stupefecit publicus pavor, postquam hostes adesse nuntiatum est; mox ululatus cantusque dissonos, uagantibus circa moenia turmatim barbaris, audiebant. Omne inde tempus suspensos ita tenuit animos usque ad lucem alteram ut identidem iam in urbem futurus uideretur impetus: primo aduentu, quia accesserant ad urbem, – ‘mansuros enim ad Alliam fuisse nisi hoc consilii foret’, – deinde sub occasum solis, quia haud multum diei supererat, – ‘ante noctem satius inuasuros’; – tum ‘in noctem dilatatum consilium esse, quo plus pauoris inferrent’; postremo lux appropinquans exanimare, timorique perpetuo ipsum malum continens fuit, cum signa infesta portis sunt inlata. Nequaquam tamen ea nocte neque insequenti die similis illi quae ad Alliam tam pauide fugerat ciuitas fuit. Nam, cum defendi urbem posse tam parua relictam manu spes nulla esset, placuit cum coniugibus ac liberis iuuentutem militarem senatusque robur in arcem Capitoliumque concedere, armisque et frumento conlato ex loco inde munito deos hominesque et Romanum nomen defendere; flaminem sacerdotisque Vestales sacra publica a caede, ab incendiis procul auferre, nec ante deserere cultum eorum quam non superessent qui colerent: ‘si arx Capitoliumque, sedes deorum, si senatus, caput publici consilii, si militaris iuuentus super fuerit imminente ruinae urbis, facilem iacturam esse seniorum relictarum in urbe utique periturae turbae’. Et quo id aequiore animo de plebe multitudo ferret, senes triumphales consularesque ‘simul se cum illis’ palam dicere ‘obituros, nec his corporibus, quibus non arma ferre, non tueri patriam possent, oneraturus inopiam armatorum’.

outras portas para saber quais planos tinham os inimigos em uma situação tão desesperadora. Quanto aos romanos, a maior parte da tropa tinha fugido para Veios ao invés de Roma; ninguém acreditava que havia mais sobreviventes do que aqueles que tinham se refugiado em Roma; todos, ao mesmo tempo lastimando os vivos e os mortos, encheram toda a cidade com seus lamentos. Em seguida, *o pavor generalizado se sobrepôs aos gemidos pessoais, assim que foi anunciado que os inimigos estavam por perto; logo eles ouviram os gritos e uivos dissonantes dos bárbaros*, que em bandos perambulavam em volta das muralhas. A partir de então, e por todo o tempo até o dia seguinte, os ânimos se mantiveram inquietos a tal ponto que continuamente parecia que ia acontecer o ataque à cidade; primeiro, na chegada, pois eles já tinham se aproximado da cidade – “de fato teriam permanecido em Ália, se isso não fosse de seu consenso”. Depois, acharam que o ataque ia ser realizado ao pôr do sol, pois já não havia muita claridade, e “invadiriam melhor antes do cair da noite”. Em seguida, consideraram que “o ataque tinha sido adiado para a noite, para causar mais pavor”. Por fim, próximo ao amanhecer, ao temor geral se juntou o próprio perigo, quando as tropas hostis adentraram pelas portas. Contudo, *de forma alguma durante aquela noite nem durante o dia seguinte os cidadãos se comportaram como aqueles que com tamanho pavor tinham fugido para Ália*. De fato, como não havia esperança de que a cidade pudesse ser defendida pelas poucas tropas que restavam, decidiu-se então que, *junto com as esposas e os filhos, a juventude militar e os senadores vigorosos se refugiariam na cidadela do Capitólio*. Com armas e provisões estocadas, *desse lugar fortificado eles defenderiam os deuses, os homens e o nome romano*. *O flâmine e as sacerdotisas vestais manteriam os ritos sagrados do povo protegidos do massacre e dos incêndios, e não abandonariam o seu culto, a não ser que não existisse mais ninguém que o venerasse: “se a cidadela do Capitólio, sede dos deuses; o senado, fonte da deliberação pública; e os jovens soldados resistissem à iminente ruína da cidade, seria aceitável o sacrifício dos anciãos já que essa multidão, que fora deixada na cidade, haveria de morrer de qualquer forma”*. Assim, para que a multidão da plebe suportasse isso de ânimo mais calmo, *os anciãos que já tinham obtido triunfos e consulados declararam publicamente que “juntamente com eles haveriam de morrer, não agravando a falta de soldados com esses corpos que não podem carregar armas e nem defender a pátria.”* (grifos nossos)

Os gauleses demoraram a perceber que venceram os romanos e a partir para a urbe. O seu lento e cuidadoso avanço (“em um primeiro momento, eles mesmos ficaram imóveis; depois, temeram uma armadilha; por fim, recolheram os despojos dos mortos; depois que notaram que não havia nada de hostil, avançaram pela estrada e chegaram a Roma, não muito antes do pôr do sol”) contrasta com o pânico desordenado dos romanos, que enchiam “toda a cidade com seus lamentos”. Além disso, na narrativa, os celtas levaram apenas um dia para alcançar Roma; de acordo com Ogilvie (1965, p. 720), isso é uma ênfase dramática de Lívio, já que outras fontes, como Políbio (*Hist.*, II, 18) e Diodoro (*Bibl.*, XIV, 115), disseram que eles demoraram três dias nessa jornada. Mais uma vez fica claro que os gauleses planejaram com cuidado o que haveriam de fazer já que, “receando a noite e o abandono da desconhecida cidade, eles acamparam entre Roma e o Ânio, depois de enviar batedores ao redor das muralhas e das outras portas para saber quais planos tinham os inimigos”.

Temos nova descrição de um pânico descontrolado, assim que os romanos souberam “que os inimigos estavam por perto”, e temos mais uma referência aos gritos e uivos dissonantes dos gauleses (*ululatus cantusque dissonos*). A partir dessa chegada dos gauleses, Lívio desenvolveu cada episódio como uma etapa na restauração da moral romana, com exemplos de coragem e respeito aos deuses (Ogilvie, 1965, p. 720). Assim, ele escreve que “de forma alguma durante aquela noite nem durante o dia seguinte os cidadãos se comportaram como aqueles que com tamanho pavor tinham fugido para Ália”.

O povo sabia que “não havia esperança de que a cidade pudesse ser defendida pelas poucas tropas que restavam”, e aceitou esse fato com determinação, já que se decidiu que, “junto com as esposas e os filhos, a juventude militar e os senadores vigorosos se refugiariam na cidadela do Capitólio”. Ficou clara a importância dessa decisão, pois “desse lugar fortificado eles defenderiam os deuses, os homens e o nome romano. O flâmine e as sacerdotisas vestais manteriam os ritos (...) e não abandonariam o seu culto”. Vemos que há uma grande preocupação em proteger os deuses, outrora desrespeitados pelos Fábios, e também a defesa do “nome romano”.²¹ Assim, os cidadãos passaram a se comportar de forma digna, a tal ponto que poderiam retomar a designação de “romanos”, que eles não honraram no fracasso em Ália. Tudo que era mais valioso para a urbe se encontrava no Capitólio, que era a “sede dos deuses: o senado, fonte da deliberação pública”; os sacerdotes e a juventude militar. Por fim, os anciões dão o exemplo supremo de honradez, aceitando morrer com a plebe, de modo a não atrapalhar a defesa da cidade.

Pode-se perceber ainda uma mudança de postura dos romanos a partir do capítulo 39, no qual eles de forma alguma haveriam de se comportar como os soldados em Ália, mas sim suportariam tudo o que estava para acontecer com coragem e bravura. Antes, no capítulo 38, os romanos haviam violado os costumes preparativos para a batalha, ao não se preocuparem em estabelecer o acampamento ou fortalecer a trincheira. Eles também violaram os ritos

²¹ De fato, o nome *romano* representava, em Lívio, elevação moral e personificação da *virtus*. Para discussão profunda sobre o que era ser romano, cf. o subcapítulo de Oakley, “like a Roman” (In: Mineo, 2015, p. 235-237).

e a *pietas*, ao irem para a guerra sem tomar os auspícios ou oferecer sacrifícios aos deuses. No capítulo 39, fica clara a alteração de conduta: os romanos, no Capitólio, defenderiam os deuses, os homens e o seu próprio nome.²² Igualmente os sacerdotes e vestais protegeriam os cultos e não os abandonariam jamais.²³ Percebemos que os romanos retomam sua *fides* para com os deuses e agem conforme o *mos maiorum*. Como Usher (2001, p. 174) destaca, era o respeito à *pietas* que garantia a vida saudável do corpo político e civil do Estado, além de garantir uma reserva de confiança em tempos de adversidade.

Embora Roma, na sequência da narrativa, tenha sido saqueada (restando intacto apenas o Capitólio),²⁴ na verdade todo o episódio que começou com a violação dos Fábios aos emissários gauleses em V, 36, acabou evoluindo para a redenção de todos os romanos, a custo de grandes sofrimentos. Ao passarem por tal calamidade, respeitando os deuses e os valores da Urbe, os romanos reconquistaram a *pietas*; por isso, eles se tornaram merecedores do favorecimento dos deuses e da *Fortuna*.

Por conseguinte, na sequência do livro V de *Ab urbe condita*, o herói romano Camilo aparece para socorrer os romanos e derrotar os gauleses, recuperando o ouro que seria pago como resgate da Urbe.²⁵ Em V, 49, 5, Lívio fechou o giro da roda da Fortuna, dizendo: *iam uerterat fortuna, iam deorum opes humanaque consilia rem Romanam adiunabant* (“a fortuna já mudara; já a ajuda dos deuses e os planos humanos favoreciam Roma). Após o saque de Roma, temos, portanto, um novo começo para a Urbe e seus cidadãos, que ressurgem mais fortes ao aprenderem com suas falhas e derrotas. Além disso os romanos, após arcarem com as terríveis consequências de seus atos desonrosos, recuperaram seus preciosos valores morais, como a *uirtus* e a *fides*.

²² Marques, em seu artigo “O Capitólio como representação de Roma em Tito Lívio e Tácito” aprofunda a discussão sobre o papel do Capitólio como representação primordial do poder de Roma, e a relação dele com a construção da imagem de Roma como sendo *caput mundi*. De acordo com Marques (2005, p. 96), essa colina representava a ideia do destino de Roma como cidade guerreira, expansionista e conquistadora. Por esse motivo, em Lívio, essa foi a única parte da cidade que não foi invadida pelos gauleses.

²³ Lívio, nessa passagem, usou o termo *fortuna* no sentido da boa sorte concedida por uma divindade ou providência protetora a Estados ou indivíduos, geralmente em retribuição à *pietas* (Ogilvie, 1965, p. 708).

²⁴ Os detalhes do ataque a Roma foram descritos em *Ab urbe cond.*, V, 41-42. O humilhante resgate da Urbe, pago aos gauleses, encontra-se em V, 48.

²⁵ Cf. *Ab urbe cond.*, V, 49.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. *Os gauleses em César, Tito Lívio e Plínio, o Velho*: sobre a retórica da representação do outro e a construção do si. 2018. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- ANDRÉ, Jean-Marie; HUS, Alain. *L'Histoire à Rome: historiens et biographes dans la littérature latine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- CHAPLIN, Jane D. *Livy's exemplary history*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature: a history*. Trad. Joseph B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- FUNARI, Pedro Paulo A.; GARRAFFONI, Renata Senna. *Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.
- HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LUCE, T. J. *Livy: the composition of his history*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- MARQUES, Juliana Bastos. O Capitólio como representação de Roma em Tito Lívio e Tácito. *Calíope: presença clássica*, n. 13, p. 94-109, 2005.
- MARQUES, Juliana Bastos. *Tradição e renovações da identidade romana em Tito Lívio e Tácito*. 2007. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MARTIN, René; GAILLARD, Jacques. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan/ Scodel, 1981.
- MARTINS, Paulo. *Literatura latina*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.
- OAKLEY, Stephen P. Reading Livy's Book 5. In: MINEO, Bernard (Ed.). *A companion to Livy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 230-41.
- OGILVIE, R. M. *A commentary on Livy: books 1-5*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, v. 2.
- RANKIN, David. *Celts and the classical world*. London: Routledge, 1996.
- TITE LIVE. *Histoire romaine: livre V*. Texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet. Paris: Les Belles Lettres, 1954, t. 5.
- USHER, Stephen. *The historians of Greece and Rome*. London: Bristol Classical, 2001 [1970].

O RISO COMO REFLEXÃO FILOSÓFICA EM LUCIANO¹

Rafael Guimarães Tavares da Silva*

Recebido em: 26/11/2018
Aprovado em: 21/01/2019

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES.
gts.rafa@hotmail.com



RESUMO: A obra de Luciano é amplamente conhecida por sua dimensão satírica, embora seu aspecto filosófico – nem sempre reconhecido por seus estudiosos – seja imprescindível para que se compreendam suas estratégias cômicas. O objetivo do presente texto é buscar e analisar os fundamentos do riso nesse autor – sobretudo a partir de seus *Diálogos dos mortos* –, a fim de oferecer uma nova compreensão das dificuldades frequentemente associadas a essa obra. Para isso, sugeriremos a dimensão filosófica do riso luciânico, tal como indica seu diálogo com a reflexão de filósofos sobre o tema (principalmente na vertente platônica presente no *Filebo*). Além disso, desenvolveremos considerações sobre certos “problemas” específicos suscitados pela obra (tal como o silêncio de Odisseu), sugerindo haver conexões entre eles e nossa interpretação mais geral. Desse modo, pretendemos reforçar a corrente de intérpretes que enxerga e defende a dimensão filosófica da obra de Luciano, em contraposição ao que é o entendimento tradicional acerca desse autor.

PALAVRAS-CHAVE: Luciano; riso; *Diálogos dos Mortos*; filosofia.

LAUGHTER AS PHILOSOPHICAL REFLECTION IN LUCIAN

ABSTRACT: Lucian’s work is widely known for his satirical dimension, even though his philosophical aspect – not always well recognized by scholarship – is indispensable to understand his comic strategies. This text’s aim is to search and analyze the foundation of laughter in his *Dialogues of the dead*, in order to provide a new comprehension of the difficulties often associated with this work. For this, we will suggest the philosophical dimension of Lucianic laughter, as it is suggested by his

¹ Uma versão prévia – parcial e reduzida – da interpretação aqui proposta havia sido anteriormente formulada em SILVA (2015, p. 95-109).



dialogue with some philosophers' reflections upon this theme (mainly in the Platonic strand, as it is presented in one of *Philebus'* passages). Besides, we will develop considerations about some specific "problems" aroused by this work (as Odysseus' silence), suggesting the existence of connections between them and our more general interpretation. In this way, we intend to reinforce the strand of interpreters who see and defend the philosophical dimension of Lucian's work, in contrast to the traditional understanding about this author.

KEYWORDS: Lucian; laughter; *Dialogues of the Dead*; philosophy.

I

Aquilo que atualmente chamamos de literatura se mantém – ainda hoje – como um espaço privilegiado para a reflexão crítica sobre a sociedade e a cultura. Tal como sugerido por um autor que trabalha nas fronteiras entre os textos literários, filosóficos e científicos, “o espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo.” (Derrida, 2014, p. 49). Ainda que o advento dessa concepção moderna de literatura remonte às reflexões desenvolvidas com os *Frühromantiker*, isto é, com os autores do Primeiro Romantismo Alemão,² e coincida com o advento de discursos democráticos e republicanos na modernidade ocidental,³ acreditamos que alguns autores da Antiguidade tenham feito obras – monstruosamente transgressoras das regras de poética clássica, cabe ressaltar – que apontam os desenvolvimentos futuros dos conceitos modernos de *literatura e ficção*.

Nossos pressupostos de base para sugerirmos tal entendimento são os seguintes: i) a poética clássica é preponderantemente uma poética de classe; ii) em momentos de conturbação social, durante os quais uma nova classe surge e se fortalece (em detrimento de classes mais tradicionais), novos gêneros poéticos são desenvolvidos – a partir de processos como a *contaminatio* e a hibridização genérica, por exemplo –, vindo a questionar os gêneros tradicionalmente prescritos pela poética clássica. Ora, o romance antigo surge justamente em um período de conturbação social do Império Romano e algo análogo poderia ser

² Para mais detalhes, cf. Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978; Medeiros, 2018.

³ Ainda que concordemos com o que afirma Derrida (2015, p. 58) sobre o advento da noção moderna de literatura, vamos modalizar sua asserção no que diz respeito à cultura greco-latina no seguinte trecho: “O termo ‘literatura’ é uma invenção muito recente. Anteriormente, a escrita não era indispensável para a poesia ou as belas-letas, tampouco a propriedade autoral ou mesmo a assinatura individual. Esse é um enorme problema, difícil de ser abordado aqui. O conjunto de leis ou convenções que estabeleceu o que se chama de literatura na modernidade não era indispensável para que obras poéticas circulassem. Não me parece que a poesia grega ou latina, as obras discursivas não europeias, pertençam à literatura *stricto sensu*. Podemos dizer isso sem reduzir absolutamente o respeito ou a admiração que merecem. [...] O princípio (ênfaze que é um *princípio*) de ‘poder dizer tudo’, a garantia socio-jurídico-política concedida ‘em princípio’ à literatura é algo que não fazia muito sentido, não o mesmo sentido, na cultura greco-latina e *a fortiori* em uma cultura não ocidental.” (Derrida, 2014, p. 58).

defendido também para se explicar a ascensão do romance moderno burguês na Inglaterra do século XVIII.⁴

Nesse sentido, estamos de acordo com o que afirma Jacyntho Lins Brandão, na introdução a seu incontornável estudo sobre um importante autor coetâneo da “ascensão do romance” na Antiguidade, Luciano de Samósata:

[O] *lógos* luciânico, como uma sorte de *outro* dos discursos consagrados, sérios e verdadeiros, nas brechas dos quais, entretanto, encontra seu lugar, só pode ser definido como *ficcional*. No fundo, o que faz da obra de Luciano um objeto permanente de interesse é a possibilidade de acompanhar como se processa nela uma autêntica *descoberta da ficção*, que consequentemente define um estatuto não só para o discurso, como também para o escritor e o leitor. [...] [D]esejo ressaltar como a ficção, entendida como um *discurso de alteridade*, justamente por isso se presta à crítica aos mais diversos aspectos da cultura e da sociedade; portanto, falar de ficção supõe sempre falar de sociedade e cultura [...]. (Brandão, 2001, p. 27).

Levando isso em conta, acreditamos poder tratar também da literatura de Luciano como esse espaço privilegiado para a reflexão crítica, fazendo-o sem qualquer anacronismo, ainda que ele seja um autor antigo e esteja, a princípio, excluído das considerações que Derrida (2014, p. 58) propõe sobre a função crítico-política da literatura na modernidade ocidental. A fim de explicitar isso, pretendemos nos concentrar numa obra específica – qual seja, os *Diálogos dos mortos* –, posto que seu viés crítico perante a cultura de sua época nos parece emblemático do *modus operandi* desse autor: deslocando a perspectiva naturalizada de seu público, ao adotar a visão dos que morreram e se encontram no submundo, Luciano delineia uma série de diálogos críticos sobre a vida humana, naquilo que suas instituições apresentam de mais paradoxal perante a incontornável condição dos mortais.

O procedimento de deslocar o leitor de sua perspectiva confortável é típico desse autor – tão afeito à condição de estrangeiro como forma de posicionamento crítico aos contrassensos socialmente naturalizados –, sendo retomado em muitas de suas obras: seja em seu elogio da condição de estrangeiro (*Herm.* 22-24; 31; 34; *Zeux.* 1; 10), seja nos deslocamentos de personagens para espaços que não lhes são naturais (*Cont.*; *Icar.*; *VH*).

⁴ Essa comparação entre os dois fenômenos foi sugerida por uma apresentação de Júlia Batista Castilho de Avellar (2018) e será desenvolvida por ela em um artigo futuro. Para detalhes sobre a “invenção do romance” na Antiguidade – incluindo os problemas de poética e de denominação envolvidos na questão – cf. Brandão, 2005. Para detalhes sobre a “ascensão do romance” na modernidade, cf. Watt, 2007. Embora concordemos com as teses principais de Ian Watt, somos obrigados a destacar aqui a crítica de Nabil Araújo (2015a), ao propor uma delimitação mais precisa daquilo que teria “ascendido” na Inglaterra do século XVIII: não o romance moderno *tout court*, como Watt parece sugerir, mas sim o romance moderno *burguês* – do contrário, como compreender obras como *Dom Quixote* de Cervantes e *Gargântua* de Rabelais, por exemplo? Para detalhes dessa polêmica, cf. Araújo, 2015a, p. 139-56; Fernandes; Alves; Gil, 2015, p. 11-12; Araújo, 2015b, p. 118-24.

Ainda que não seja possível afirmar peremptoriamente que Luciano tenha inaugurado esse deslocamento de perspectiva para avançar uma crítica da vida humana – posto que algo parecido já se encontra presente no próprio Homero, na figura de Odisseu, o *xénos* por excelência, e mesmo em sua vertente cômica com Aristófanes (em *An.* e *Ra.*, por exemplo) –, o fato é que o expediente compõe um dos elementos fundamentais de sua “poética do hipocentauro” (para nos valermos aqui da expressão cunhada por Brandão). Sequer o recurso à perspectiva dos mortos como viés para uma crítica da vida mortal é exclusividade de Luciano, já que algo dessa ordem se dá em Homero (em *Od.* 11.489-91, na célebre passagem em que Aquiles, perante a miséria de sua situação no *post-mortem*, lamenta ter morrido heroicamente tão jovem), mas é preciso reconhecer a importância que adquire na obra desse autor, a ponto de se revelar fundamental para a constituição do que se tornou uma espécie de subgênero literário: para além dos inúmeros “diálogos dos mortos” que floresceram na história da literatura, de Fénelon a Voltaire,⁵ o emprego da perspectiva dos mortos com o propósito de satirizar as mazelas das instituições sociais foi retomado com proveito várias vezes por importantes escritores e artistas na modernidade, como em obras célebres de Dostoiévski (*Bobóké*) e Machado de Assis (*Memórias póstumas de Brás Cubas*). No limite, até mesmo um romance inclassificável como o *Ulysses* de Joyce estaria em diálogo com essa tradição.⁶

Em que pese a importância literária dessa obra de Luciano, contudo, sua interpretação permanece profundamente controversa entre os estudiosos do assunto. Nosso texto buscará analisar os fundamentos do riso nesse autor, a fim de oferecer uma nova compreensão das dificuldades frequentemente associadas a sua obra.

II

Os *Diálogos dos mortos* estão entre as obras luciânicas que receberam as interpretações mais surpreendentemente divergentes por parte da crítica (Brandão, 2001, p. 12). Enquanto Bompaire (1958, p. 561), em seu estudo enciclopédico, defende que esses diálogos seriam a transposição de certas formas retóricas e literárias tradicionais para uma *mise en scène* no submundo, Baldwin (1961, p. 201) defende que o propósito de Luciano “é estabelecer um programa de crítica social inconfundivelmente associado com os cínicos”. Numa abordagem

⁵ Para detalhes disso, sobretudo no século XVIII francês, cf. Andries, 2013.

⁶ Em comunicação apresentada no XX Congresso da SBEC, Jorge Cunha Conrado de Miranda (2015) sugeriu que o *Ulysses* de James Joyce poderia ser lido como uma execução do mito de Er – baseado na teoria da metempsicose –, tal como sugerido por Sócrates no final da *República* de Platão, ao afirmar que “a alma de Odisseu, a quem a sorte fixara o último lugar, [...] despojada do desejo pela honra devido a lembranças das fadigas passadas, girou longamente à procura da tranquila condição de um homem privado [*andrôs idiótou*]; a custo achou uma que jazia num canto, desdenhada pelos outros; e, ao percebê-la, declarou que não teria agido de outro modo, ainda que a sorte o tivesse chamado em primeiro lugar e, alegre, escolheu-a.” (*Rep.* 620c-d, trad. Jacó Guinsburg). O próprio Luciano parece refletir entendimento análogo em *Necyomantia* (4; 21) e *Heromotimus* (83), em passagens onde se faz um elogio da “vida dos homens comuns” [*ho tôn idiótôn ... bíos*].

diferente dessa obra, Relihan (1987, p. 189-92) acredita que o personagem de Menipo, apresentado como herói, seria o responsável por fornecer a coerência ao todo. Isso é o oposto do que Branham (1989, p. 143) afirma sobre os diálogos menores em geral, posto que, para ele, “em vez de um único texto unificado por enredo ou argumento, existe uma série de momentos destacáveis, como um livro de epigramas ou poemas curtos, mas sem relação detectável entre si.” A dificuldade de se afirmar o que quer que seja com alguma certeza sobre Luciano e sua obra foi admitida por todos esses estudiosos e aparece claramente em suas divergências críticas. No presente texto, tentaremos descobrir a razão para tal embaraço por meio de uma análise tanto do que parece constituir a fonte de riso desses diálogos quanto de suas estratégias cômicas.

Primeiramente, é importante ter em mente que “o riso é essencialmente comunal” (Branham, 1989, p. 163) e existe, portanto, apenas quando certos valores são compartilhados por uma comunidade. Como defendido pelo elucidativo estudo de Bergson,

o riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de *gesto social*. Pelo temor que inspira, ele reprime as excentricidades, mantém constantemente alerta e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que arriscariam se isolar e adormecer, flexibiliza enfim tudo o que pode permanecer de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (Bergson, 1938, p. 20-21, trad. nossa).

Esse pressuposto é especialmente importante quando consideramos algo que subjaz a cada um dos *Diálogos dos mortos*. Tal como ilustrado pelas últimas palavras de Menipo no último diálogo (segundo a ordem da recensão Γ):⁷ “No Hades reina a igualdade e todos são parecidos”.⁸ A condição extrema compartilhada no submundo por todo personagem outrora mortal é sua igualdade (*isotimía*). Esse é o valor que predomina na maior parte desses diálogos, tal como afirmado abertamente por alguns dos próprios personagens.⁹ Segundo um estudioso da obra de Luciano:

Se na esfera da existência terrena dos homens a consecução do ideal da isotimia apresenta-se sob o signo da impossibilidade, de um ponto de vista mais amplo revela-se factível, ainda que num *alótopo*: o mundo dos mortos. A distância que separa o reino de Zeus do

⁷ A numeração dos diálogos aqui apresentada segue a tradição manuscrita dominante, que preserva em Γ o mais importante representante da família γ. Adicionaremos entre chaves também o número de referência tradicional de cada diálogo. A ordem apresentada, contudo, não pode reivindicar que seja a mesma de Luciano (se é que o autor realmente estabeleceu uma ordem específica). Para mais detalhes, cf. o texto da introdução de McLeod à sua edição (Lucian, 1961, p. ix-xi).

⁸ Ao longo do presente texto, usamos a tradução de Henrique G. Murachco. No original: *ισοτιμία γὰρ ἐν ᾧδου καὶ ὅμοιοι ἅπαντες*. (*D. Mort.* 30 [25], 2).

⁹ Cf. Brandão, 1996, p. 29. Vale notar que o mesmo princípio vigora também em outras obras luciânicas que retratam o mundo dos mortos, como, por exemplo, nas seguintes passagens: *Cataplus* 22; *Menippus seu Necyomanthia* 15-21.

reino de Crono repete-se, de uma perspectiva qualitativo-espacial, entre os reinos de Zeus e do Hades. Enquanto a primeira oposição parte da nostalgia de uma idade de ouro perdida, a segunda tem em vista um espaço de alteridade a ser conquistado, projetando-se para o futuro. Não se trata, evidentemente, de nenhuma esperança escatológica de felicidade para os pobres, com a reversão das amarguras experimentadas na vida presente – como prometia, dentre outras religiões de mistérios, o cristianismo nascente – mas de uma visão mais pessimista, mais desesperada. Como a idade de ouro, o Hades de Luciano é ficcional. (Brandão, 2001, p. 160).

Mas se nessa ficção todo mundo é igual e compartilha as mesmas honras, quais atitudes poderiam se revelar risíveis e por quê? Como a aplicação da ideia de Bergson ao presente caso torna evidente, a resposta é: qualquer atitude que possa tentar subverter o principal valor do submundo, ou seja, a igualdade. E isso se dá principalmente por causa de “memórias da vida lá de cima”, tal como expressas por algumas das lamúrias dos personagens. Com relação a isso, a mensagem de Diógenes para Menipo (em *D. Mort.* 1 [1], 1) é elucidativa, na medida em que afirma o seguinte:

Aqui, no entanto, não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora. Sobretudo porque tu vês os ricos, os sátrapas, os tiranos, agora rebaixados e insignificantes, reconhecidos apenas pela lamentação; isto é, que são uns poltrões e ignóbeis, enquanto ficam recordando das coisas lá de cima.¹⁰

Então a memória da condição perdida (tal como expressa pela palavra *memnēmenoi*) e, apesar da irreparabilidade de tal perda, a expressão do desejo de reconquistá-la (tal como pode ser entendida na lamentação desses mortos, *oimōgês*) são modos de tentar ignorar ou se contrapor à igualdade do submundo. Esse primeiro diálogo ainda oferece uma lista dos tipos mais propícios a exprimir esse comportamento ridículo: sátrapas, tiranos, homens ricos, filósofos, pessoas belas e fortes.¹¹ Nesse sentido, o primeiro diálogo funciona praticamente como um proêmio para toda a série, exibindo os principais objetos de riso aos olhos dessa defunta sociedade. O que é risível, contudo, não é tanto a busca por essas coisas na terra

¹⁰ No original: ἐνταῦθα δὲ οὐ πάσῃ βεβαίως γελῶν καθάπερ ἐγὼ νῦν, καὶ μάλιστα ἐπειδὴν ὄρῃς τοὺς πλουσίους καὶ σατράπας καὶ τυράννους οὕτω ταπεινοὺς καὶ ἀσήμους, ἐκ μόνης οἰμωγῆς διαγινωσκομένους, καὶ ὅτι μαλθακοὶ καὶ ἀγενεῖς εἰσι μεμνημένοι τῶν ἄνω.

¹¹ Segundo Brandão (1996, p. 34), existe uma gradação, começando com a posse de riqueza material, mas indo até a posse de vantagens físicas, sociais e intelectuais nos tipos ridicularizados pelos *Diálogos dos mortos*. Essa gradação parece servir a propósitos cômicos, na medida em que implica o rebaixamento de valores tradicionalmente elevados. Outras obras lucianicas que ridicularizam a vaidade da força física, da riqueza e do conhecimento, da perspectiva do *post-mortem*, são, por exemplo: *Cont.* 9-15; *Nec.* 12.

(embora do ponto de vista cínico, tal como representado por Diógenes e Menipo,¹² isso também seja ridículo), mas permanecer desejando essas coisas *no post-mortem*.

Aqui pode ser interessante evocar a relação proposta pelo Sócrates de Platão (*Phil.* 48c-d), entre o ridículo (*tò gelóion*) e a ignorância de si.¹³ A nosso ver, essa relação não é de pouca monta para a compreensão do riso de Luciano nos *Diálogos dos mortos* e em suas outras obras localizadas no submundo. A incapacidade que todos os personagens anteriormente ricos, belos, poderosos ou reputados sábios demonstram em reconhecer sua condição atual de igualdade com relação aos demais parece ser a principal fonte do cômico nessas obras. As palavras de Sócrates na sequência da passagem supracitada são empregadas para dividir em três as formas pelas quais alguém pode ser afetado pela falta de autoconhecimento: com relação à riqueza (*kebrémata*), qualidades físicas (*eídos*) e virtudes (*aretón*). Em seguida, ele procede à definição dos diferentes tipos de efeito da ignorância de si. Segundo ele (*Phil.* 49b-c), ser poderoso (*dunatós*) ou sem poder (*adúnatos*) é o que pode tornar a ignorância (*áгноia*) sobre a própria condição algo odiável e infame (*ekbthrá te kai aiskhrá*) ou naturalmente ridículo (*tén tón gelóion ... táxin te kai phúsín*). No submundo, devido à ausência de poder ou qualquer tipo de distinção (as sombras são frequentemente chamadas de *asémoi*), segundo a sugestão platônica, a única possibilidade para a ignorância de si é ser ridícula.

Da mesma forma, a menção direta, tanto nos diálogos platônicos quanto nos luciânicos (*D. Mort.* 3 [2], 2), desse antigo preceito, tal como inscrito no Oráculo de Delfos – “conhece-te a ti mesmo” (*gnóthi sautòn*) –, reforça a percepção de que o cômico aqui está relacionado com a ignorância, isto é, não com qualquer tipo de ignorância, mas com a ignorância de si. Uma leitura atenta dos *Diálogos dos mortos* poderia destacar algumas passagens em que não saber de algo, ou antes, não sabê-lo mais (devido ao esquecimento), é até desejável.¹⁴ Mas é preciso reconhecer a própria condição, conhecer-se a si mesmo e esquecer o que foi irremediavelmente perdido. Mais uma vez, a memória da vida passada e a relutância em deixá-la passar são formas de ignorância de si e, conseqüentemente, objetos do riso.

¹² Tendemos a concordar com o que é defendido por Bompaire (1958, p. 183, n. 6), para quem os papéis de Menipo e Diógenes nas obras de Luciano são confundidos e frequentemente indiferenciados. Relihan (1987, p. 191), contudo, defende que Menipo é usado de formas distintas das de outros cínicos nos *Diálogos dos mortos*.

¹³ Na tradução de Fernando Muniz, Sócrates afirma que o ridículo envolve “uma experiência oposta ao que é dito pela inscrição de Delfos”, ao que Protarco completa dizendo: “Estás falando do ‘conhece-te a ti mesmo’, Sócrates?” (*tò ‘gnóthi sautòn’ légeis, ó Sókrateis?*).

¹⁴ Cf. *D. Mort.* 13 [13], 6. Ao fim desse diálogo, Diógenes dá o seguinte conselho a Alexandre: “bebe pelo menos, com a boca bem aberta, da água do Letes; bebe de novo, bebe muitas vezes”, a fim de esquecer suas posses mundanas e “cessar de [s]e afligir por causa dos bens de Aristóteles”. No original: σὺ δὲ κἂν τὸ Λήθης ὕδωρ χανδὼν ἐπισπασάμενος πίε καὶ αἰθίς πίε καὶ πολλάκις· οὕτως γὰρ ἂν παύσῃ ἐπὶ τοῖς Ἀριστοτέλους ἀγαθοῖς ἀνιώμενος. A mesma ideia também é sugerida em outra obra de Luciano, *Cat.* 9; 29.

Esse mesmo princípio pode ser aplicado ao longo de todos os *Diálogos dos mortos* para mostrar quão profundamente até mesmo a mais aparentemente superficial dessas interações está relacionada com essa forma platônica de cômico, na qual a ignorância é o principal objeto do ridículo. Levando-se em conta as atitudes que os personagens apresentam uns em relação aos outros, podemos encontrar nesses diálogos duas principais tendências típicas: uma zombaria da incapacidade de alguém em “conhecer-se a si mesmo” e uma disputa agônica, onde um verdadeiro *tour de force* é estabelecido entre os interlocutores.¹⁵

III

A maior parte do riso nos *Diálogos dos mortos* é provocada onde a zombaria parece prevalecer por meio da demonstração da dificuldade de alguns personagens de se conhecerem a si mesmos bem o bastante para aceitar uma situação inevitável, isto é, inevitável diante das circunstâncias presentes. Como a inevitabilidade de tal situação nos *Diálogos dos mortos* é a própria morte, a zombaria é ainda mais aguda pela *mise en scène* do diálogo inteiramente concentrada no submundo e em suas estranhas “leis físicas”.¹⁶

O humor de tais situações é tornado evidente pelo conflito suscitado por quem deseja o oposto a algo que se revela inevitável, tal como podemos sugerir por meio das antíteses contidas no enredo dos seguintes diálogos: 2 [22], onde Caronte tenta fazer o miserável Menipo pagar a taxa do barqueiro; 3 [2], onde os mortos Crespo, Mídas e Sardanápalo, “desassinalados” (*asémoi*), se recusam a aceitar a perda de bens que outrora tiveram em vida; 4 [21], onde Sócrates é depreciado por ter apresentado temor quando encarado com a morte (apesar de seu proverbial destemor de morrer); 5 [18], onde Menipo parece surpreso que os aqueus tenham supervalorizado Helena, ignorando o fato de que não era nada mais do que uma criatura efêmera; 6 [20], onde Menipo se apieda de Homero por ter louvado figuras que se tornaram completamente sem valor; ridiculariza os reis orientais que se julgavam deuses; e caçoa dos filósofos cujas doutrinas foram reveladas falsas pela própria morte (a dogmática interdição de se comerem favas, por Pitágoras; o vaidoso truque de Empédocles ao se jogar no Etna; ou a busca de Sócrates pela beleza); 7 [17], onde Menipo tenta convencer Tântalo de que, mesmo profundamente sequioso, entregar-se a tal sensação ou reclamar dela não faria nenhuma diferença (posto que ele já se encontra morto); 8 [26], onde Menipo ridiculariza

¹⁵ Cumpre notar que praticamente não figuram personagens femininos nessa obra. A única representação desse tipo – ainda que breve – é a da deusa Perséfone (*D. Mort.* 28 [23], 3). Outras figuras femininas são mencionadas *en passant*, mas não têm papel ativo aí, ao contrário do que ocorre nos *Diálogos das cortesãs*, por exemplo. Para detalhes, cf. Bartley, 2005, p. 362.

¹⁶ Como Bartley (2005, p. 362) nota: “Strongly visual descriptions exist mostly to highlight the characters of the dead, such as the description of the accoutrements that must be given up before boarding the ferry of Charon at Dialogue 20.2-11”. Aqui pode ser interessante evocar o comentário de Bergson (1938, p. 52), segundo o qual: “Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d’une personne alors que le moral est en cause”. Nesse sentido, cumpre notar, por exemplo, a menção à moleza típica dos crânios persas em *D. Mort.* 6 [20], 2.

Quíron por não ter percebido que a morte seria tão monótona quanto a vida; 9 [28], onde Menipo caçoa de Tírésias por todas as histórias contadas por ele, uma vez que sua presença no submundo mostra que ele havia sido tão mortal quanto os demais; 10 [3], onde os profetas mortos, Trofônio e Anfíloco, são ridicularizados por defender que suas partes divinas ainda estariam profetizando na terra; 11 [16], onde Diógenes tenta convencer Hércules de que ele não poderia ter sido mortal e imortal ao mesmo tempo; 13 [13], onde Alexandre é repreendido por Diógenes por não ter aprendido a se dar conta da fragilidade dos dons da Fortuna; 14 [4], onde Hermes tenta cobrar a dívida de um Caronte empobrecido e incapaz de pagar por causa das baixas taxas de morte (numa possível alusão irônica ao período da *Pax Romana*); 20 [10], onde Menipo, acompanhado por Hermes e Caronte, caçoa dos poderosos, dos fortes e dos pensadores sofisticados, por se mostrarem relutantes em deixar suas posses mundanas antes de entrar no submundo; 21 [11], onde Crates e Diógenes desprezam as pessoas que desejaram obter em vida coisas inúteis (isto é, inúteis da perspectiva da morte e dos próprios cínicos); 22 [27], onde os três cínicos – Diógenes, Crates e Antístenes – caçoam das pessoas que viveram ignorando a inevitabilidade da morte; 29 [24], onde Diógenes ridiculariza o finado Mausolo por lamentar-se, lembrando e desejando sua vida pregressa na terra; 30 [25], onde a tentativa de Nireu de se assegurar como mais belo do que Tersites não tem sucesso, já que todos os mortos são parecidos entre si.

Essa maneira mais simples de ridicularizar a incapacidade de aceitar algo absolutamente inevitável – da perspectiva do submundo – é complementada por uma outra. No grupo de diálogos em que a herança é o principal tema,¹⁷ podemos encontrar um tipo diferente de zombaria, baseado principalmente em ressaltar a diferença entre a intenção da ação de alguém e o resultado efetivo da mesma. Podemos compreender esse tipo de riso também como um deboche da falta de autoconhecimento, na medida em que o erro é provocado pela ignorância das consequências das próprias ações. Os *Diálogos dos mortos* em que isso é mais destacado são os seguintes: 15 [5], onde Plutão instrui Hermes a deixar o rico Eucrates, ainda que já bem idoso, superar em vida todos os jovens que se enganam pensando que a herança do velho seria deles; 16 [6], onde Plutão repreende Térpsion por ter fingido ser amigo de alguém cuja morte ele desejava com todas as forças; 17 [7], onde Zenofante ridiculariza seu amigo Calidênides por ter tentado apressar a morte de seu já moribundo benfeitor; 18 [8], onde Cnêmon lamenta por ter arriscado sua vida a fim de aumentar sua própria fortuna; 19 [9], onde Polístratos fala zombeteiramente sobre todos os jovens que o amaram na esperança de herdar sua propriedade e terminaram de mãos vazias.

Deve ser notado que, apesar do aparente tom de moralidade, esse grupo de diálogos defende principalmente que se busque manter concordância entre as ações de alguém (e, mais até do que isso, os resultados de suas ações) e as próprias intenções ao agir. Pois quão estranha não seria a moralidade de um diálogo como o *D. Mort.* 18 [8], no qual se sugere que a queda do telhado de Cnêmon sobre a própria cabeça estaria conectada de alguma forma

¹⁷ A leitura desses diálogos como um todo é sugerida pelo fato de serem dispostos em sequência idêntica tanto na tradição manuscrita dominante, tal como se encontra em Γ, quanto na ordem tradicional, além de compartilharem um mesmo tema principal, qual seja, o da herança e seus desdobramentos jurídicos.

com a publicação de seu testamento (no qual deixava tudo para o “amigo” Hermolau). O que se ridiculariza aqui não é a busca por riquezas,¹⁸ mas a inadequação da ação de Cnêmon no que diz respeito às próprias intenções, já que a principal consequência da publicação de seu testamento não foi se tornar mais rico (como ele esperava) e sim encontrar a morte mais cedo.¹⁹ Buscar riquezas não é algo condenável em si mesmo, já que Hermolau fez “como um lobo marinho, que junto com a isca engoliu também o anzol”, vindo a ser praticamente louvado pela réplica final do interlocutor de Cnêmon, quando afirma: “E não é só isso. Ele pegou também o próprio pescador”.

Assim sendo, acreditamos ter demonstrado que, nesses diálogos, a zombaria é principalmente construída como uma crítica da ignorância de si. Em outras palavras, acreditamos que o humor – tal como entendido de modo bastante simples e direto aqui – em cada um dos diálogos mencionados é esboçado em defesa da máxima: “Conhece-te a ti mesmo”. Devemos reconhecer, contudo, que mesmo onde essa asserção “positiva” é feita tão claramente quanto possível, seria possível defender a permanência de certo embaraço após a palavra final dos interlocutores. Isso pode ser devido principalmente à forma dialógica da obra de Luciano, se recorrermos aqui à teorização estabelecida por Bakhtin (1970) sobre “polifonia” e “dialogismo” como conceitos de teoria literária. Tal como notado por Relihan (1987, p. 192), Menipo “aparece como um tipo de indivíduo vaidoso cujo orgulho em suas próprias conquistas poderia ser objeto da crítica cínica presente nos *Diálogos* [...]”. Seria possível defender que ele e (em nossa opinião) os outros cínicos também, ao se vangloriarem de seu autoconhecimento, por meio da tão frequente zombaria dos mortos incapazes de se conhecerem a si mesmos, agiriam de forma tão ridícula – da perspectiva do submundo – quanto os demais. Eles próprios estariam tentando minar o valor universal da igualdade dos mortos ao estabelecer o princípio do autoconhecimento como a medida para seu comportamento. Da perspectiva dos cínicos, que à primeira vista pareceriam os heróis desses diálogos,²⁰ esse princípio seria verdadeiro e poderia ser usado para fundar o humor com relação à ignorância de si demonstrada pelos demais. O que eles próprios parecem ignorar, contudo, é que a morte torna todos iguais – até mesmo os cínicos – e que sua sabedoria só poderia estar em constatar que sua sabedoria não faz tanta diferença assim.²¹

¹⁸ Segundo Brandão (1996, p. 20), a atitude de Luciano com relação à riqueza não é revolucionária. Ele parece criticá-la, por meio do riso, mas jamais condená-la. Além disso, não chega a louvar a pobreza.

¹⁹ Isso é tornado evidente pelo zombeteiro comentário do interlocutor de Cnêmon ao fim desse diálogo, quando diz: “[F]izeste uma armadilha para ti mesmo”. No original: ὅστε σόφισμα κατὰ σαυτοῦ συντέθεικας.

²⁰ Nos “diálogos de zombaria”, a aparente determinação de um lado “certo” – em detrimento de um “errado” – parece ter pego Relihan (1987, p. 192) em uma das armadilhas de Luciano, já que o estudioso defende a dimensão heroica da personagem de Menipo nesse conjunto de textos. Em nossa opinião, nem mesmo nos “diálogos de zombaria” haveria um lado “certo”, mas lados mais ou menos risíveis.

²¹ Aqui estamos apenas ampliando o escopo da asserção de Relihan (1987, p. 202) no que diz respeito à inutilidade da sabedoria de Menipo.

Essas fissuras internas ao discurso cínico, cuja perspectiva parece predominar ao longo dos *Diálogos dos mortos*, poderia ser a responsável por gerar o embaraço já mencionado, mesmo no interior de uma leitura mais simples e direta do riso gerado por eles.²² Se mudamos a perspectiva, como a forma dialógica dessa obra nos convida a fazer, todos os personagens que criticam os outros por não se conhecerem a si mesmos aparecem também como ridículos em sua vangloriosa tentativa de se diferenciarem, já que todos estão mortos e não pode haver diferenciação entre eles. Sua vaidade é uma forma de ignorância de si tão grande quanto as formas de ignorância de si ridicularizadas por eles. Nesse sentido, o princípio do “conhece-te a ti mesmo” apareceria como a medida para os cínicos ridicularizarem o comportamento dos outros e, simultaneamente (ainda que de uma perspectiva diversa), para serem levados a agir de forma ridícula ao fazerem isso.²³

IV

Baseando nossa análise na relação estabelecida por Platão, entre o ridículo e a ignorância, sugerimos uma maneira de interpretar a maior parte dos *Diálogos dos mortos*: de uma perspectiva principal, a favor dos cínicos, já que a máxima “conhece-te a ti mesmo” e a valorização do autoconhecimento aparecem como a forma mais simples e direta do cômico nessa obra; contudo, de uma perspectiva alternativa, contra os cínicos, posto que subjaz a possibilidade subsidiária de que a vaidade desses sábios defuntos seja colocada ela própria como um possível objeto de ridículo. Para além dessa análise geral, contudo, afirmamos que, levando em conta as atitudes que certos personagens apresentavam em relação aos outros, poderíamos encontrar em outros diálogos que também compõem essa obra uma segunda tendência principal – além da que estava relacionada à zombaria –, qual seja, a de uma disputa agônica, na qual um *tour de force* é estabelecido entre os interlocutores.²⁴

Nos diálogos em que essa tendência é a mais proeminente, uma tensão entre os personagens parece ainda mais amplificada. Esse efeito se deve à falta do que pareceria uma determinação *a priori* do lado “certo” em detrimento de um “errado”. Todos os personagens recebem voz para apresentar seus argumentos a fim de se engajar em uma espécie de

²² O tratamento que Halliwell oferece à obra de Luciano, no interior do quadro ligado ao riso na literatura grega, leva em conta apenas essa forma unilateral de compreendê-la (isto é, assumindo a perspectiva dos personagens cínicos como a “correta”). Sua conclusão, ainda que sugira a possibilidade de se rir simultaneamente – nos *Diálogos dos mortos* – tanto da vida quanto da morte, não chama a atenção para o ridículo das pessoas que ficam rindo o tempo todo das outras. Cf. Halliwell, 2008, p. 470-71.

²³ Pode ser interessante evocar aqui as palavras de Bakhtin sobre um discurso monológico a fim de sugerir as implicações que isso teria sobre o discurso dialógico de Luciano: “Dans un monde du monologue tertium non datur: la pensée est ou bien affirmée ou bien niée, sinon elle cesse tout simplement d’être une pensée ayant sa pleine signification.” (Bakhtine, 1970, p. 94). O oposto é, então, verdade sobre a “*pensée*” contida nesse luciânico “*monde du dialogue*”: suas relações de força não são tão unívocas quanto se poderia a princípio ser levado a imaginar.

²⁴ Nesse sentido, cumpre lembrar que Brandão (2001, p. 229) fala do diálogo como um espaço agonístico em que uma crise pode ser mimetizada e exibida.

competição retórica que é aí representada. Os diálogos agônicos são os seguintes: 12 [14], onde Filipe repreende Alexandre por ter acreditado (e talvez continuar acreditando) em sua ascendência divina; 23 [29], onde Agamêmnon tenta convencer Ájax a perdoar Odisseu; 24 [30], onde Sóstrato defende sua inocência baseado no argumento de que não poderia ser culpado por algo já determinado pela Fortuna; 25 [12], onde Aníbal disputa com Alexandre pelo primeiro lugar como líder militar; 26 [15], onde Antíloco critica Aquiles por suas infames palavras para Odisseu, tal como a *Odisseia* (11.489-91) representa; 27 [19], onde Éaco repreende Protesilau por culpar alguém além dele mesmo (ou, como acaba acontecendo, a própria Fortuna) como a causa de seus infortúnios; 28 [23], onde Protesilau implora a Plutão e a Perséfone para ser enviado de volta à vida por um único dia, a fim de passá-lo com sua inesquecível mulher.

É preciso notar que alguns motivos já mencionados recebem um tratamento análogo nesses sete diálogos, como, por exemplo, a necessidade de aceitar algo inevitável, a representação do esquecimento como um medicamento no *post-mortem* e, é claro, a importância de se conhecer a si mesmo. A diferença desses diálogos, contudo, é que – embora apresentem um *tour de force* retórico – a igualdade inicial dos argumentos em que os personagens parecem exibir sua disputa é minada ao longo do diálogo. Isso pode ser devido principalmente ao fato de que alguns argumentos realmente parecem levar em conta o princípio do autoconhecimento no que diz respeito às circunstâncias presentes. Há até quem desenvolva essa compreensão ao longo do próprio diálogo, como no caso de Protesilau, que, por meio do diálogo, se dá conta da inevitabilidade da própria fortuna (*D. Mort.* 27 [19]). A igualdade aparente entre os adversários retóricos parece ser destruída pelo efetivo reconhecimento que um dos lados apresenta acerca de sua condição atual.

Nesse sentido, a aparente igualdade de partida entre os interlocutores desses diálogos vem a ser efetivamente minada pela atitude coerente que um deles assume em sua demonstração de autoconhecimento perante as circunstâncias em que eles se encontram. Essa é a razão para que Filipe repreenda tão firmemente as aspirações de seu filho – morto e, portanto, desde sempre mortal – em se comparar aos deuses imortais. Essa também é a razão para que Ájax possa afirmar tão inflexivelmente seu ódio por Odisseu, apesar de seu respeito recentemente adquirido por Atena; ou para que Sóstrato venha a convencer Mínos acerca de sua própria inocência (apesar dos feitos criminosos de sua vida); ou para que Cipião consiga persuadir Mínos sobre a grandeza de Alexandre com relação a Aníbal; ou para que Antíloco venha a apresentar uma atitude mais conveniente do que a de Aquiles (com relação à atual condição deles como pessoas mortas, sem marcas de distinção); ou para que Protesilau seja levado a descobrir que, ao invés de reclamar de sua Fortuna, poderia tentar alterá-la.²⁵ Além disso, todos esses diálogos têm características comuns: um relato positivo

²⁵ Essa interpretação unitária de *D. Mort.* 27 [19] e 28 [23] é sugerida por sua disposição concatenada (em sequência imediata segundo a ordem encontrada em Γ ou tendo três diálogos entre eles, na ordem tradicional), bem como por sua coincidência de assunto e de protagonista.

do princípio “conhece-te a ti mesmo”;²⁶ a presença de personagens épicos; a ausência de cínicos; um tipo de humor bem menos evidente e uma quase total ausência de zombaria. Essas evidências levam-nos a considerar que eles são estruturalmente diversos dos outros diálogos anteriormente mencionados, formando um segundo grupo no interior dos *Diálogos dos mortos*.

V

Tendo analisado sucintamente todas as trinta peças que compõem os *Diálogos dos mortos*, esperamos ter esclarecido as relações entre os principais traços cômicos dessa obra e uma compreensão filosófica do mundo.²⁷ Pretendemos concluir em breve, mas antes gostaríamos de fazer um rápido excuro para levar em consideração a ausência de uma voz notável nessa obra: a de Odisseu.²⁸ Mesmo que seja complicado sugerir o significado de uma ausência – ainda mais para o caso de obras da Antiguidade, cuja dimensão de completude raramente pode ser afirmada com certeza –, pensamos que o silêncio de Odisseu nos *Diálogos dos mortos* seja bastante importante. Luciano parece aceitar a versão da *katábasis* relatada pelo filho de Laertes na *Odisseia*, como certas alusões nos diálogos entre Ajax e Agamêmnon (*D. Mort.* 23 [29]), por um lado, e entre Aquiles e Antíloco (*D. Mort.* 26 [15]), por outro, tornam evidente. Ainda que Tirésias seja representado como um falso profeta e um mentiroso em *D. Mort.* 9 [28], essa representação é feita por Menipo, e sua voz, como já vimos, tem que ser relativizada no interior dessa obra. Em todo caso, parece que Luciano não *deforma* o relato homérico acerca do submundo, mas antes o *performa*, desdobrando as conseqüências cômicas que uma tentativa de levá-los ao pé da letra poderia ter. É possível evocar – além dos três diálogos já mencionados – também o *D. Mort.* 11 [16], no qual a descrição física de Hércules no submundo não é radicalmente diversa daquela que é feita por Odisseu na corte de Alcínoo,²⁹ mas apenas as especulações sobre o significado religioso dela diferem de forma profundamente cômica: a sombra de Hércules é localizada por Odisseu no submundo (e esse dado é retomado por Luciano), mas a problematização cômica se dá justamente no modo como isso teria que se arranjar com o relato tradicional sobre a apoteose do herói no monte Eta.

²⁶ Filipe chega até a exteriorizá-lo (em *D. Mort.* 12 [14], 6): “Não tens vergonha, Alexandre? Tu não desistirás de tua vaidade, não te conhecerás a ti mesmo, nem compreenderás que já está morto?”. No original: και οὐκ αἰσχύνῃ, ὦ Ἀλέξανδρε, οὐδὲ τὸν τύφον ἀπομαθήσῃ καὶ γνώσῃ σεαυτὸν καὶ συνήσεις ἤδη νεκρὸς ὢν;

²⁷ Para uma visão contrária sobre a relação de Luciano com a filosofia, cf. Bompaire, 1958, p. 125-7.

²⁸ Tal como notado por Möllendorf (2010, p. 76, n. 7): “Ebenso mag von Interesse sein, dass beispielsweise eine *a priori* für eine Sprecherolle prädestinierte Gestalt wie Odysseus fehlt [...]” Embora Odisseu não tenha fala na obra, ele é *visto* por Menipo entre os “melhores dos gregos” (*áristoi tón Hellénon*), no *D. Mort.* 6 [20], 1.

²⁹ Na *Odisseia* (11.601-4) de Homero: τὸν δὲ μετ’ εἰσένθησα βίην Ἡρακληεῖην, / εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ’ ἀθανάτοισι θεοῖσι / τέρπεται ἐν θαλίῃ καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην, / παῖδα Διὸς μεγάλαιου καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου.

Se nossa suposição sobre a concordância de Luciano com a *katábasis* de Odisseu – conforme o relato homérico – estiver correta, esse personagem seria dotado de uma perspectiva vantajosa que praticamente nenhum dos demais personagens representados nos *Diálogos dos mortos* teria: pois ele saberia *ainda em vida* o que o esperava depois da morte. Ele é apresentado com a vantagem que Aquiles (tanto em *Od.* 11.489-91 quanto em *D. Mort.* 26 [15], 2) reclama não ter tido quando fez sua escolha por uma vida breve, embora honrada, em vez de uma longa e obscura existência como lavrador do campo. Odisseu já sabe quão miserável é o *post-mortem* quando faz sua opção por um destino mortal – ao optar pelo retorno a Ítaca –, ao invés de permanecer com Calipso na ilha de Ogígia.³⁰

Nesse sentido, vale a pena evocar sua caracterização no próêmio da *Odisseia* como um homem que viu as cidades de muitas pessoas, tendo aprendido suas mentes.³¹ Em vista da relação já sugerida nos *Diálogos dos mortos* entre o ridículo e a ignorância, Odisseu seria potencialmente o menos ridículo de todos os personagens gregos mortais – na versão homérica – à disposição de Luciano. A menos que o relato de Odisseu na corte dos feácios devesse ser totalmente rejeitado como mentiroso (tal como é afirmado em outro livro de Luciano, *Das narrativas verdadeiras*,³² no qual a representação de Odisseu vem inclusive a se revelar fundamentalmente diversa e preponderantemente cômica), o autoconhecimento adquirido pelo herói por meio de sua *katábasis* dificilmente daria espaço para fazer dele um bom objeto de ridículo. Qualquer decisão tomada por ele teria sido com uma consciência extrema sobre a miserável condição humana após a morte.³³

VI

Depois desse breve excursus, dedicado à tentativa de explicar o silêncio de Odisseu (ou, pelo menos, especular sobre as razões de Luciano para tal), voltamos a nosso argumento principal com o objetivo de concluir o presente texto. Acreditamos ter sugerido de que modo a disputa de certos princípios pode ser entrevista no cerne de todos os *Diálogos dos mortos*. Se, por um lado, a igualdade (*isotimía*) do submundo é frequentemente defendida e até usada como um recurso para ridicularizar pessoas que tentem miná-la, por outro, o princípio do

³⁰ Segundo Brandão (2001, p. 261), a experiência de Odisseu da alteridade é um elemento funcional importante para seu retorno. É possível afirmar que ele opta por permanecer com o que é mais característico dele próprio (*tà oikeía*) de um modo tão consciente apenas por ter realmente experimentado a alteridade (*tà exotiká*).

³¹ No original (*Od.* 1.3): πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω.

³² Logo no início dessa obra, as histórias de Odisseu são consideradas charlatanice pelo narrador (*VH* 1, 3): ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βομολοχίας ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς, τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνοῦν δηγοῦμενος ἀνέμων τε δουλείαν καὶ μονοφάλους καὶ ὠμοφάγους καὶ ἀγρίουσ τινὰς ἀνθρώπους, ἔτι δὲ πολυκέφαλα ζῆα καὶ τὰς ὑπὸ φαρμάκων τῶν ἐταίρων μεταβολάς, οἷς πολλὰ ἐκεῖνος πρὸς ἰδιώτας ἀνθρώπους τοὺς Φαίαιακας ἑτεραπεύσατο..

³³ Acreditamos que isso seja um dos fatores determinantes para a retomada da figura de Odisseu por parte de Platão, Luciano e Joyce, em momentos importantes de suas obras (tal como sugerido por nós em uma nota anterior).

autoconhecimento é abertamente exibido como a única forma de lidar apropriadamente com qualquer circunstância (inclusive, nesse caso, com a própria morte). Com relação a essa igualdade, os cínicos riem de todos que tentam colocá-la de lado – por meio da recordação de sua situação mundana ou reclamando-a –, mas podem tornar-se igualmente risíveis ao vangloriarem-se e tentarem diferenciar-se dos demais por meio da posse de um autoconhecimento profundo e abrangente. O que eles parecem ignorar é que, ao rir dos mortos que se ignoram a si próprios, eles agem ridiculamente devido à ignorância de que a igualdade do submundo não poderia ser solapada por nada (nem mesmo por um “novo” princípio como o do autoconhecimento). A asserção platônica sobre o ridículo – tal como está relacionada a uma ignorância de si desprovida de poder – é, portanto, uma das fontes primordiais de riso exibidas por Luciano, independentemente da perspectiva por que se tomam os personagens.

Esse mesmo critério é importante para se compreender por que alguns diálogos não apresentam tais traços risíveis, mas antes exibem algumas considerações sérias sobre a natureza da vida e da morte. Nos diálogos em que um *tour de force* retórico acontece, a aparente igualdade inicial dos adversários é na verdade solapada pelos argumentos da parte que se mostra capaz de levar em conta suas circunstâncias presentes, sugerindo a necessidade de coerência entre atitude (*práxis*) e autoconhecimento (*lógos*).

Para colocar de forma esquemática: nos diálogos de zombaria, as reivindicações de superioridade por parte dos defuntos ignorantes são colocadas de lado pelo princípio da igualdade (e, aceitando a ideia de que os próprios cínicos se mostram vaidosos e, portanto, também ridículos, suas reivindicações de superioridade com base no autoconhecimento seriam colocadas de lado também pelo princípio geral da igualdade dos mortos); já nos diálogos de disputa retórica, a aparente igualdade de base é colocada de lado pelo princípio do autoconhecimento. Essa é a razão pela qual nos *Diálogos dos mortos* os argumentos parecem ser minados de seu próprio interior, levando a apreciações tão contraditórias por parte de seus estudiosos.

Nossas considerações poderiam ser tomadas como se buscassem concluir que uma negatividade absoluta subjazesse à obra de Luciano, tornando impossível determinar com precisão os objetos efetivos de seu riso.³⁴ Contudo, muito pelo contrário, acreditamos que uma mensagem positiva – ainda que pareça dúbia em sua aplicabilidade – seja claramente definida ao longo desses diálogos, qual seja, uma possibilidade de equilíbrio entre seus dois princípios mais importantes: o de igualdade (*isotímia*) e o de autoconhecimento (*gnôthi sautón*). Essa interpretação inscreve os *Diálogos dos mortos* dentro de um projeto mais geral de Luciano, responsável por escrutinar a sociedade e a cultura de seu tempo por meio de uma reflexão crítica que expõe ao ridículo suas falácias, como o fato de muitos se deixarem guiar

³⁴ Tal como é sugerido por Relihan (1987, p. 204), quando – falando dos *Diálogos dos mortos* – defende que: “These fantasies are in themselves quite arresting, but this is self-destructive fantasy”.

por medo e esperança,³⁵ ignorando valores realmente importantes como os já mencionados, autoconhecimento e igualdade.

Nesse sentido, acreditamos que a obra de Luciano – embora tenha sido composta na antiguidade e, portanto, não esteja contemplada por aquilo que Derrida (2015, p. 58) resguarda como prerrogativa da institucionalização da literatura na modernidade – seja dotada de uma inegável função crítico-política perante a própria sociedade. A ficção de Luciano, valendo-se da prerrogativa literária de “dizer tudo” – e acreditamos dizê-lo sem anacronismo –, posiciona-se criticamente perante as questões e os problemas de seu próprio tempo. Para o caso dos *Diálogos dos mortos*, a possibilidade de encontrar um equilíbrio entre o autoconhecimento e a igualdade tem implicações tanto para os mortos representados ficcionalmente na obra, quanto para os mortais que os presenciam por meio da leitura (isto é, tanto para os contemporâneos de Luciano quanto para seus leitores pósteros): por um lado, os mortais precisam reconhecer a inevitabilidade de suas mortes, vindo a pautar suas vidas por esse conhecimento das coisas derradeiras, enquanto, por outro, os mortos precisam reconhecer quão inútil é falar, a fim de que aprendam a nada dizer e a tudo suportar...³⁶

REFERÊNCIAS

- ANDRIES, Lise. Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle. *Littératures classiques*, n. 81, v. 2, p. 131-46, 2013.
- ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 24, n. 2, p. 139-56, 2015a.
- ARAÚJO, Nabil. Do romance: entre a “lei do gênero” e a “lei do gênio”. *Entomia: Revista de Literatura e Linguística*, v. 16, n. 1, p. 118-36, 2015b.
- AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. Uma “Literatura da Teoria”: o romance na Antiguidade Clássica e no Romantismo Alemão. Palestra proferida durante a IX Semana da Letras e VIII SPLIT (Semana de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários), na FALE/UFMG (Belo Horizonte), em 23 out. 2018.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*. Traduit par Guy Verret. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, 1970.
- BALDWIN, Barry. Lucian as Social Satirist. *The Classical Quarterly*, v. 11, n. 2, p. 199-208, 1961.

³⁵ A crítica ao medo e à esperança como enganos da vida humana aparece volta e meia nas obras do *corpus lucianeum*, como, por exemplo, em: *Alex.* 8; *Cat.* 11; *Cont.* 15.

³⁶ À guisa de encerramento com um tom filosófico, parafraseamos as últimas palavras de Antíloco para Aquiles (em *D. Mort.* 26 [15], 4), onde ele parece destilar a derradeira possibilidade de sabedoria para os mortos: silêncio total. Tentamos sugerir o sentido do silêncio de Odisseu nessa mesma direção. As palavras de Antíloco na versão original são: τὸ γὰρ ἀνωφελὲς τοῦ λέγειν ὀρῶμεν· σιωπᾶν γὰρ καὶ φέρειν καὶ ἀνέχεσθαι δέδοκται ἡμῖν, μὴ καὶ γέλωτα ὀφλωμεν ὅσπερ καὶ σὺ τοιαῦτα εὐχόμενοι.

- BARTLEY, Adam. Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues. *Hermes*, v. 133, n. 3, p. 358-67, 2005.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1938.
- BOMPAIRE, Jacques. *Lucien Écrivain. Imitation et création*. Paris: Boccard, 1958.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Diálogos dos mortos sobre os vivos. In: LUCIANO. *Diálogos dos mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 11-44.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance. Narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: UnB, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANHAM, Robert B. *Unruly eloquence. Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HALLIWELL, Stephen. *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- HOMER. *The Odyssey*. With an English Translation by A. T. Murray. Cambridge & London: William Heinemann & Harvard University Press, 1919. 2 v.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- LUCIAN. Dialogues of the Dead. In: _____. *Complete Works*. With an English translation by M. D. Macleod. Cambridge: William Heinemann & Harvard University Press, 1961. v. 7.
- LUCIAN. *Verae Historiae*. In: _____. *Lucian's Works*. With an English Translation by A. M. Harmon. Cambridge: William Heinemann & Harvard University Press, 1913.
- LUCIANO. *Diálogos dos mortos*. Trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena/USP, 2007.
- LUCIANO. *Luciano IV*. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. *Invenção da modernidade literária. Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- MIRANDA, Jorge Cunha Conrado de. O Mito de Er, apresentado na *República* de Platão, como chave para a leitura do romance *Ulysses*, de James Joyce. Comunicação proferida durante o XX Congresso da SBEC: Público e privado na Antiguidade, na UFOP (Mariana), em 20 nov. 2015.

- MÖLLENDORF, Peter von. Lukians Dialogkorpora: Ein ästhetisches Experiment. In: HEMPFER, Klaus; TRANINGER, Anita (Hrsg.): *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: Von der Antike bis zur Aufklärung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010, p. 75-94.
- PLATÃO. *Filebo*. Texto grego por John Burnet; trad. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.
- PLATÃO. *A República de Platão*. 2. ed. Organização e tradução de Jacó Guinsburg; notas de Daniel Rossi Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Obras, 1).
- PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- RELIHAN, Joel C. Vainglorious Menippus in Lucian's "Dialogues of the Dead". *Illinois Classical Studies*, v. 12, n. 1, p. 185-206, 1987.
- SILVA, Rafael. The laughter within the Dialogues of the dead. *Revele*, n. 8, p. 95-109, 2015.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

A TRADUTORA E O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO EM *ANTIGONICK* DE ANNE CARSON

Rodrigo Tadeu Gonçalves*

Julia Nascimento**

Recebido em: 23/01/2019

Aprovado em: 09/03/2019

* Professor de Língua e Literatura Latina, Universidade Federal do Paraná.

goncalvesrt@gmail.com



** Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná.

ju_raiz@yahoo.com.br



RESUMO: *Antigonick* (2012) é a tradução da dramaturga, escritora e tradutora canadense Anne Carson para a tragédia *Antígona* de Sófocles. No prefácio “the task of the translator of antigone”, em forma de carta/poema direcionada à personagem Antígona, aparecem comentários sobre encenações anteriores, mais especificamente sobre as montagens de Bertolt Brecht e Jean Anouilh, além da composição 4’33”, de John Cage. Este artigo pretende discutir como essas referências intertextuais e intermidiáticas contribuem para uma leitura que englobe a vasta tradição de recepção dos clássicos sem deixar de considerar as particularidades do trabalho da tradutora e do seu comprometimento com a “mulher de palavra”, Antígona. A fim de pensar o diálogo intermidiático no prefácio, utilizam-se especialmente as discussões propostas por Anne Ubersfeld no texto *A representação dos clássicos: reescritura ou museu* (1978) e o conceito de tradução intersemiótica presente em “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997) de Claus Clüver. Acredita-se que uma análise atenta do prefácio possa oferecer pistas importantes sobre o processo criativo e sobre a proposta/projeto de tradução empreendido por Carson.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade; recepção dos clássicos; Anne Carson.

THE WOMAN TRANSLATOR AND THE INTERMEDIA DIALOGUE IN ANNE CARSON’S *ANTIGONICK*

ABSTRACT: *Antigonick* (2012) is Anne Carson’s translation of Sophocles’ *Antigone*. The preface to that translation, called “the task of the translator of antigone”, shaped as a poem/letter to the title character, features mentions and comments about other performances of the play, especially Brecht’s and Anouilh’s, among other references, such as John Cage. This article intends to discuss how these intertextual and intermedia



references contribute to a reading which encompasses the vast tradition of receptions of the classics without failing to consider the particularities of the translator's work and her compromise with the "woman of word", Antigone. In order to conceptualize the intermedia dialogue of the preface we make use especially of Ubersfeld's text *A representação dos clássicos: reescritura ou museu* (1978) and the concept of intersemiotic translation present in "Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos" (1997) by Claus Clüver. We believe that a close analysis of this preface can offer important ideas about the creative process and the project of translation carried out by Carson.

KEYWORDS: intermediality; Classical receptions; Anne Carson.

Neste artigo, empreendemos uma análise da reescrita/tradução/adaptação de *Antigonick* (editada em 2012) da escritora, tradutora e dramaturga canadense Anne Carson (1950-), com foco nas questões intertextuais e intermediáticas levantadas pelas reflexões da dramaturga especialmente em seu prefácio de tradutora, visto que uma análise completa da peça demandaria mais espaço do que um artigo poderia abarcar. No entanto, conforme argumentaremos, o prefácio dá pistas importantes sobre o processo criativo e sobre a própria proposta/projeto de tradução empreendido por Carson.¹

A primeira questão que a leitura do prefácio suscita é: onde começa a autoria da tradutora? Qual é o grau de autoconsciência criadora atrelado ao gesto tradutório aparentemente convencional proposto por Carson? É preciso considerar que, na capa tanto da primeira edição, de 2012, em capa dura, quanto da edição em paperback da New Directions, de 2015, consta em primeiro plano o título *Antigonick* (tipograficamente separado em "ANTIGO" e "NICK", nome de um personagem acrescentado por Carson à peça grega), logo abaixo, o nome de Sófocles grafado entre parênteses com ortografia transliterada do grego, "(SOPHOKLES)", figurando, portanto, como autor e o de Anne Carson como tradutora abaixo à esquerda (além do nome da ilustradora, Bianca Stone, na versão de 2012). Tal disposição tipográfica parece considerar o texto como *tradução* de Sófocles.

Os parênteses, contudo, desestabilizam o processo de autoria, na medida em que, inclusive, tanto o título da peça é recriado quanto o rol de personagens, bem como diversos procedimentos de reescrita de caráter mais intervencionista figuram ao longo do texto (Eurídice, por exemplo, no episódio 5, inicia sua primeira fala com "this is Eurydike's monologue / it's her only speech in the play / you may not know who she is / that's okay", e a termina com "exit Euridike bleeding from all orifices", seguido da rubrica "[Eurydike does not exit]", p. 39-40). Embora procedimentos como esse, profundamente metateatrais e autoconscientes, povoem o texto, há na sequência de episódios e cantos corais a manutenção da estrutura e ordenação exatas da peça de Sófocles, indicadas inclusive pelos números de versos. Após poucas páginas de leitura ou pouco tempo de encenação da peça, percebe-se

¹ Anne Carson, além de tradutora, é helenista, poeta e ensaísta, e entre suas traduções e versões de textos antigos, encontramos Safo (*If Not, Winter*, 2002), *Electra* (2001), *Ifigênia entre os Tauros* (2014) e *As Bacantes* (*Bakkhai*, 2017), entre outras.

que se está lidando com uma recriação adaptativa, uma reescrita dramaturgica que se utiliza de procedimentos paródicos autoconscientes de seu estatuto de texto traduzido e de texto original simultaneamente. Ou seja, a peça de Carson pretende ser ao mesmo tempo uma tradução de Sófocles e uma nova criação, sem precisar tomar decisão clara a respeito, o que lhe confere estatuto de alto grau de sofisticação enquanto recepção de uma tragédia ática (o que não é exclusividade de Carson, como veremos abaixo na discussão do prefácio).

O prefácio da tradutora em *Antigonick* é construído em intertextualidade explícita com a peça de Sófocles, além de produzir um certo grau de desestabilização no gênero “prefácio da tradutora”. Isso porque Carson prescinde de discutir especificamente suas escolhas tradutórias ou de apresentar seu projeto de tradução de forma mais convencional e produz uma carta em versos direcionada à personagem Antígona, intitulada *the task of the translator of antigone*, que estabelece um diálogo intermediático com outras encenações anteriores do mito clássico e outros/as autores/as, dramaturgos/as, compositores/as e filósofos/as relevantes para a própria história da recepção da peça de Sófocles (tais como Hegel, Lacan e Judith Butler).

As principais referências artísticas são três: as encenações de *Antigone* de Bertolt Brecht e de Jean Anouilh e a referência à famosa composição (não) sonora de John Cage intitulada “4’33””. A partir daqui, nosso objetivo principal será pensar como esse diálogo intermediático – escrita, imagens e (não) sons – pode abrir novas possibilidades de ler o texto traduzido de Carson.

Em *Antigonick*, é possível ler o prefácio em comparação com o prólogo, elemento da tragédia clássica grega, responsável pelo contexto inicial, estabelecendo a ambientação e o tom da peça. No caso de *Antigone*, inclusive, a alteração proposta pelo prólogo de Sófocles em que as irmãs Antígona e Ismene dialogam fora do espaço cênico convencional de uma tragédia ática (à frente de um palácio, o espaço público), gerando uma variação dramaturgica em que o diálogo em questão aparece como se se tratasse de um longo aparte à peça, um diálogo *privado* ocorrido diante dos espectadores, possibilita que o prefácio de Carson explore antecedentes ao enredo e a linhagem de recepção e crítica da própria peça fora da peça, embora escrito com o mesmo estilo de versos livres que serão usados ao longo da peça – gerando, mais uma vez, instabilidade quanto ao que pertence diretamente ao texto dramaturgico e o que não (rubricas, prefácios, tudo em Carson parece ser feito para o palco). Além disso, o prefácio funciona de diversas maneiras: como crítica teatral, ao recuperar referências teatrais de encenações anteriores pensando qual é mais “eficiente”; como mapa de leitura poético, já que revela parte do processo da leitura de Anne Carson da peça de Sófocles; como estudo de método, uma vez que expõe parte do projeto de tradução que a dramaturga constrói. Tendo as funções do prefácio em mente, é fácil inferir a importância de ler e analisar com cuidado o diálogo intermediático construído em “the task of the translator of antigone”.

I. A TAREFA DA TRADUTORA

A tradução do título do prefácio é o primeiro desafio para qualquer um(a) que encare a leitura da peça. A palavra de gênero comum “translator” só pode, em português,

ser marcada pelo masculino “tradutor” ou feminino “tradutora”. Aqui, orientados pelos estudos da tradução feminista, optamos pela versão *a tarefa da tradutora de antígona*. Além disso, é necessário atentar para o dado óbvio de que Carson retoma com o seu “task of the translator” o título do ensaio famoso de Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, de 1923, citado aqui na tradução de Susanna Kampff Lages, de 1998. Tal escolha será discutida adiante.

Na introdução do livro *Gender in translation* (Routledge, 1996), Sherry Simon conta a gênese do que ela chama tradução feminista canadense com a participação das críticas e tradutoras Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard e Kathy Mezei, escrevendo textos inovadores sobre tradução como prática feminista (Simon, 1996, p. 8). Tal prática (que começa a ganhar sistematização nos anos 1980) constrói um olhar para a linguagem não apenas como veículo, mas como propósito em si mesma. O que esse grupo de estudiosas, que frequentemente não são só tradutoras, mas também críticas e escritoras, empreende é uma construção de novas estratégias de linguagem. É por isso que a releitura de mitos clássicos vai figurar como ponto central na crítica literária feminista como possibilidade de investigar inovações formais capazes de impactar o imaginário cultural e social. Nessas práticas, o comprometimento em relação ao projeto de tradução supera a ideia de fidelidade ao/à autor(a) ou ao texto. Propostas como a de Carson, por exemplo, desestabilizam de modo bastante claro o panorama eminentemente masculino da tragédia ática, que, apesar disso, produziu peças com protagonistas mulheres de enorme impacto, a ponto de as peças em que figuram personagens como Electra, Medeia, Clitemnestra e Antígona superarem em popularidade as peças em que personagens mulheres são menos preponderantes. *Antígona* é, portanto, uma peça muito propícia para recriação por uma poeta e dramaturga alinhada com a estética da tradução feminista, como veremos.

Sob esta perspectiva e considerando a já mencionada intertextualidade explícita do título do prefácio com o ensaio de Walter Benjamin, parece relevante pensar a metáfora que o autor alemão estabelece para o texto original como uma circunferência na qual toca o texto traduzido como uma reta em direção ao infinito:

Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e o original pode ser apreendido numa comparação: da mesma forma como a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, (...) sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (Benjamin, 1998, p. 117).

A tradução é, nesta perspectiva, o exercício que se faz a partir de um ponto de encontro, comum aos dois textos e que desencoraja uma abordagem centrada na ideia hierárquica de fidelidade e traição (que, por sua vez, não deixa de ser também ela *gendered*, já que o *traduttore traditore* é masculino e as *belles infidèles* são femininas).

A partir desta reflexão, é possível sustentar que o prefácio de Carson oferece pistas valiosas sobre o projeto de tradução da dramaturga, já que é interlocução direta da tradutora com a personagem Antígona, personagem em estado de desobediência civil ao tentar enterrar o corpo do irmão Polínicês contra as ordens do rei Creonte. E mais, personagem mulher que aparece na peça em franca batalha pela e na linguagem contra uma personagem homem (a primeira fala de Creonte ilustra a dimensão que a linguagem assume no conflito da peça: “here are Kreon’s verbs for today / Adjudicate / Legislate / Scandalize / Capitalize / here are Kreon’s nouns / Men / Reason / Death / Ship of State / Mine”, ao que o coro responde “‘mine’ isn’t a noun”, recebendo de Creonte a resposta simbólica “it is if you capitalize it”. Uma vez que, ao longo de toda a peça, Carson evita o uso de maiúsculas no início de versos exceto nesta passagem de Creonte e nas ocorrências de substantivos como Men e Death, presentes em sua lista, o tirano instaura aqui a assimetria discursiva homem/mulher, rei/súdita dissidente, maiúsculas/minúsculas, Razão/Traição.

Colocar Antígona como interlocutora em sua carta é também criar um diálogo com outros dramaturgos que já colocaram essa personagem em cena e, conseqüentemente, tiveram que lidar com (ou ignorar) as questões de gênero construídas pelo texto teatral. Há também, na remoção da personagem do contexto singular de cada encenação ou de cada versão da peça, o alçamento de sua essência trágica a uma condição de transubjetividade, de modo que Antígona passa a *pairar sobre* suas manifestações específicas e pode ser *colocada em diálogo*. O vocativo “dear Antigone” inaugura uma conversa na qual é preciso recuperar como outros encenadores/dramaturgos/homens pensaram sua existência, mesmo que fictícia. Esse diálogo dá abertura para pensar o comprometimento de Anne Carson com um projeto de tradução específico na escrita de *Antigonick*.

O formato do prefácio em carta também impõe outra questão: com quem exatamente fala a tradutora do texto dramático? Carson nos obriga a ter em mente tanto a tradição literária quando a tradição teatral, composta pela confluência intersemiótica instaurada no espetáculo por elementos cênicos e pela presença de corpos ao vivo – do elenco de atores/atrizes e técnicos(as) e do público. A peça encenada é um caldeirão de referências que se materializam em cena e sempre de maneiras diferentes a cada dia de espetáculo.

Uma vez que dramaturgos/encenadores modernos como Brecht e Anouilh só puderam ter acesso à representação dos clássicos em cena tal qual estes têm sido montados nos últimos séculos, é necessário investigar o impacto da preponderância do texto escrito sobre suas escolhas. Por tal motivo, é caro a essa discussão o conceito de *tradução intersemiótica* tal qual recuperado por Claus Clüver, que propõe que o texto teatral deve ser ressignificado para a cena:

o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas (Clüver, 1997, p. 43).

Pode-se dizer, a partir da citação acima, que a representação dos clássicos será um caso de tradução intersemiótica, porque envolve um processo de transposição do texto clássico, que só é acessado pela leitura e portanto em fragmentos de significação, já que se encontram distantes das condições iniciais de representação, para a cena. Parece particularmente interessante pensar a tradução de Anne Carson como composição de cenas (em suas naturezas imagéticas e sonoras). Por conseguinte, a tradução do grego clássico é vista como uma passagem para o inglês considerando o sistema linguístico, o gênero literário (texto teatral, tragédia) e a tradição intersemiótica formada por experiências de encenações anteriores. Tudo isso se processa, no caso específico de *Antigonick*, com um componente adicional de autoconsciência do texto traduzido como tradução, colocando em evidência sua natureza secundária e paródica (no sentido etimológico com que Haroldo de Campos caracteriza a tradução, ou seja, como *canto paralelo*). Um dos melhores exemplos desse procedimento é a fala de Eurídice, já mencionada acima, que mistura a própria fala da personagem na versão de Carson com sua consciência de ser personagem e de ter apenas uma fala em Sófocles, aliado a sua última fala, em forma de rubrica dentro do texto (seguida por rubrica de fato, autocanceladora).

Esta formação de uma tradição intersemiótica inscreve o texto traduzido num tempo histórico específico, como prática social “datada” e exige que se reflita sobre o projeto de tradução com o qual a tradutora se compromete, embora não deixe de refletir sobre sua natureza originalmente antiga, fazendo confluírem os tempos da nova encenação com (todos) os tempos e locais anteriores em que a peça foi encenada. Nesse sentido o começo do prefácio “não que a gente queira entender tudo/ ou mesmo entender alguma coisa/ a gente quer entender uma outra coisa”,² parece sintetizar os propósitos das estratégias de tradução como reescritura.

Na estruturação do pensamento ocidental, majoritariamente binário, de raízes iluministas, colocar em pauta problemáticas como o tabu do incesto (“e um outro irmão que tu ama tanto que tu quer pegar ele”), as relações de parentesco (“ter um pai que é ao mesmo tempo teu irmão”), a força da linguagem contra o rei (“uma paródia da lei e da língua de Kreon”), é dialogar de perto com grandes expoentes do pensamento como Lévi-Strauss, Hegel, Freud. Ao citar, no prefácio, Hegel, que classifica a mulher como “a eterna piada da comunidade”, Anne Carson alude a uma tradição do pensamento sobre o trágico tal qual formada por pensadores homens até meados do século XX (quanto a isso, cf. Leonard, 2015, especialmente o capítulo 4, “Tragedy and Gender”).

As referências são constantemente emolduradas pela ironia, como no caso da fala de George Eliot que julga Antígona “um exemplo de intelecto masculino e senso moral”. Eliot é na verdade Mary Ann Evans (1819-1880), uma escritora que precisou, como tantas outras

² Todas as citações do prefácio em português foram retiradas da tradução da poeta Adelaide Ivánova, listada nas referências bibliográficas. Como proposta, a tradução de Ivánova atualiza a poética de Carson em um projeto específico, mas optamos por utilizá-la aqui por se tratar justamente de uma tradução feita por uma mulher. Na publicação em que ela aparece, figuram também duas outras traduções, que dão ensejo a um bom índice de comparação quanto às escolhas e projetos específicos.

artistas no século XIX, usar um pseudônimo masculino para ser encarada com seriedade por essa mesma tradição a que estamos nos referindo.

Esta seção tentou demonstrar que o prefácio é construído a partir de um diálogo com a tradição grega clássica via texto literário, com a tradição de representação/recepção do teatro clássico e com uma tradição artística mais ampla, intermediática, que tem como paradigma o pensamento tal como ele foi formulado, moldado e materializado por uma tradição eminentemente masculina.

II. ANTÍGONA REVISITADA

Tratando-se da representação dos clássicos e do estudo de sua recepção, existem questões inevitáveis como: de que maneiras *Antigone* foi lida e é lida? Como se traduzia e traduz *Antigone*? E ainda: como se montou e é montada a peça? Já que estas são questões norteadoras no trabalho de tradução de Anne Carson, não surpreende que apareçam no prefácio duas representações de *Antigone* para o teatro: uma em que a personagem está com uma porta amarrada nas costas, executada por Bertolt Brecht (*A Antígona de Sófocles*, 1948, baseada na tradução de Hölderlin da peça grega), e outra apresentada aos líderes da resistência francesa em 1944, montada por Jean Anouilh (*Antigone*, 1942). Ao citar as duas reescrituras/reencenações, a dramaturga evoca uma tradição da representação da peça de Sófocles, antes de apresentar a sua própria versão. Tal relação dialética, já longamente explorada nos estudos de recepção dos clássicos, impõe necessariamente que o sentido da obra de chegada, da reescrita, seja resultante da acumulação de sentidos que suas recepções anteriores promoveram:

A reescritura age num duplo sentido: ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo, preencher espaços abertos pelo texto mas não suficientemente explorados. A reescritura faz brotar o novo do já existente; paradoxalmente (ao menos na aparência), ela é criação na medida em que é repetição (Pascolati, 2006, p. 1862).

Na construção de sua própria reescritura, por meio da tradução, Carson propõe que Brecht foi “o que melhor te [Antígona] entendeu”. Para Carson, a porta amarrada nas costas faz da personagem uma pessoa cansada, desastrada e estranha, porém o objeto pode ser proveitoso em situações em que não existem entradas ou saídas óbvias. O corpo de Antígona na peça de Brecht é aquele que abre (cria, cava) os próprios caminhos, criando escapes para fora da normalidade e da lei vigente. É um corpo comprometido com noções próprias e compartilhadas de lei e justiça que luta para devolver o corpo do irmão morto à terra, mesmo que isso signifique “costurar tu mesma na tua própria mortalha usando a linha mais fina”.

Enquanto na reescritura de Brecht Antígona e sua irmã Ismene são chamadas apenas de Segunda e Primeira, não sendo em nenhum momento identificadas pelo nome, para Carson, por outro lado, ambas estão mais próximas de apresentarem angústias centrais da

peça de Sófocles. É possível pensar a escolha do dramaturgo a partir do que Anne Ubersfeld chama de “explosão do personagem”, ou seja,

não apenas como consciência centralizadora mas como sujeito de um discurso que só pertence a ele; trata-se de quebrar não apenas a ilusão de um psiquismo que preexistiria ao discurso, mas a ilusão de um discurso que seria propriedade de um personagem determinado (Ubersfeld, 2002, p. 34).

O esforço de Brecht parece seguir no caminho de comprometer a noção de indivíduo (Antígona) para deixar emergir motivações psicológicas e jogos de relações mais sutis, implodindo a noção de sujeito transcendental para posicionar Antígona num conflito social que pode ser aquele do mundo grego antigo, esse em que o dramaturgo está inserido de Segunda Guerra Mundial ou este de 2018. Sem que, com isso, os diferentes momentos históricos percam suas particularidades, joga-se luz sobre os pressupostos políticos para revelar a ligação objetiva entre os tempos das representações. Mais uma vez, é sintomático que Carson dirija-se a Antígona em sua carta-prefácio, ela, agora, transubstanciada de personagem mítica em um acúmulo palimpséstico de todas as suas versões paralelas e anteriores em si mesma.

Para Anne Carson, o dramaturgo alemão conseguiu captar as motivações da personagem e traduzi-las num elemento cênico: a porta amarrada nas costas. É um caso que poderia ser lido a partir do conceito de tradução intersemiótica. Pensar a tradução intersemiótica é relevante no sentido em que o texto clássico precisa materializar-se em condições de produção diversas do seu contexto inicial: “(...) o texto clássico é não apenas um objeto desligado de suas condições originais de produção (é o caso de qualquer obra literária cujo público mudou), mas também se vê obrigado a conviver com novas *condições de produção*” (Ubersfeld, 2002, p. 17). O não-dito textual (a porta amarrada nas costas), formulado pela e na encenação, é um exemplo de tradução intersemiótica de marcas características de uma personagem, acessadas pela leitura do texto, em elemento cênico visual.

No prefácio, Carson anuncia a reconfiguração de metáforas funcionando como novas entradas (portas) para o texto. A imagem da porta, instaurada por Brecht, torna-se metáfora para o próprio processo tradutório, representando abordagens inaugurais em relação ao texto original que culminam na criação de *Antigonick*. Rasgar o papel de parede e cavar buracos – referências a falas de Samuel Beckett e John Ashbery no prefácio – são também metáforas para a busca cada vez mais aprofundada daquilo que se esconde no texto e precisa escorrer para fora. É preciso cavar um buraco para enterrar o corpo do irmão, é preciso cavar buracos nos clássicos para achar novos caminhos por onde percorrer. As referências imagéticas aparecem profusamente no prefácio e podem ser lidas como reconfigurações da relação da tradutora com o texto de Sófocles; propõem-se como alternativas às conhecidas metáforas que aproximam *tradução* e *mulher*, unidas pelo mito da “queda”, da expulsão do paraíso, do que é puro, original, um estado pré-Torre de Babel e, conseqüentemente, da necessidade angustiante de tradução (lembremo-nos, mais uma vez, do *traduttore*, sempre *traditore* e das *infidèles*, sempre *belles*).

Uma vez que as metáforas constituem algumas das principais formas de apreensão e elaboração da realidade, elas precisam ser urgentemente revisitadas. Esse exercício é ainda mais urgente dentro dos estudos feministas, que colocam em xeque a maneira com que, de elementos concretos como o útero, derivam o feminino, a imagem da terra que recebe a semente, o elemento passivo *versus* o pênis, o masculino ativo, aquele que fecunda, o *phallus* simbólico. Essa iconografia simplifica violentamente a complexidade das relações entre as pessoas e oculta dinâmicas de poder ainda atuantes. Sendo *Antigonick* uma peça de tensionamento das questões de gênero em que uma mulher de palavra em desobediência civil (Antígona) investe contra o poder do Estado (rei Creonte, embora este comporte-se, também, como um típico tirano inseguro e paranoico da tragédia ateniense),³ as metáforas que constituem as noções sobre o corpo da mulher são de importância central.

Por outro lado, a peça *Antigone* de Jean Anouilh aparece no prefácio como motivo de tédio – “eu não sei a cor dos teus olhos/ mas posso imaginar tu girando eles com tédio”. Esse juízo de valor orienta a leitura de *Antigonick* mais em direção ao trabalho de Brecht do que do dramaturgo francês, o que por si só sugere com qual tradição Carson quer se relacionar em seu trabalho como tradutora. Não é possível ler a “virada de olhos” de Antígona para a encenação de Anouilh como reprovação de uma peça construída para endereçar conflitos próprios ao contexto histórico de sua representação. Sobre o teor político da reescritura do francês, Sônia Pascolati assim discorre:

Ismene opta pela vida, mesmo que tenha de dobrar-se a contingências. Antigone opta pela liberdade, mesmo que tenha de morrer por isso. Metaforicamente, o diálogo das irmãs pode ser lido como uma caracterização da posição assumida por colaboracionistas e resistentes, destacando o medo dos primeiros e o destemor dos últimos (...) Seu ato de desobediência equivale ao dos franceses que, timidamente, rasgam cartazes de propaganda nazista (Pascolati, 2006, p. 1864).

A impossibilidade se justifica porque também a peça de Brecht não deixa dúvidas sobre seu comprometimento com o contexto político em que foi montada. O que parece mais inaceitável para Anne Carson no trabalho do francês é a construção de um rei menos tirânico do que o de Sófocles e o de Brecht: “a *Antígona* brechtiana tem a clara intenção de evidenciar a guerra. Creonte é um tirano implacável que procura controlar seus conselheiros (Coro) com ameaças e enganar o povo com festas e falsas esperanças. Creonte volta da guerra cômico de tê-la perdido, mas esconde a verdade de todos” (Pascolati, 2006, p. 1865). A partir dessa hipótese, a escolha de Jean Anouilh deixaria de adensar as relações de poder – profundamente ligadas às questões de gênero na peça – uma pista para o tédio que causaria a encenação em Antígona. Em *Antigonick*, a palavra mulher aparece cinco vezes, estando quatro dessas ocorrências na fala de Creonte, em passagens como: “I will not be worsted by a woman” (Carson, 2012, p. 20). Não resta dúvida que a relação dos dois personagens está pautada por dinâmicas de poder que têm a diferenciação de gênero como centro.

³ Cf. Gonçalves, 2018.

Se para Brecht e Anouilh, a questão fundamental da peça de Sófocles parece ser a resistência de uma pessoa (Antígona) perante o poder esmagador do Estado (Creonte ou Hitler no contexto de Segunda Guerra), para Anne Carson – inserida numa comunidade cultural de formação dos estudos feministas – a agência da personagem não pode ser entendida sem levar em consideração discussões sobre a condição e corpo de mulher de Antígona que existe, desta forma particular, no mundo. Sendo o corpo – o gestual, as relações físicas – um elemento permanente de funcionamento teatral, conforme postulado por Ubersfeld, é imprescindível pensar o teatro a partir do que os corpos têm de particularidades, neste caso marcado pelo fato inegável de Antígona ser uma mulher.

Uma leitura que traz à tona o tensionamento explícito das questões de gênero pode ir ao encontro do que Anne Ubersfeld chamou de leitura da história em três níveis: pensar sobre o referente histórico do/a escritor(a) para chegar a sua *questão fundamental*; compreender através de quais camadas de sentido nos chega o texto clássico, formando as *tradições de leitura*; construir, na história de hoje, o sentido que dará vida ao texto *para nós* (Ubersfeld, 2002, p. 25). Para chegar ao sentido *para nós*, propõe-se uma re-leitura ou, nos termos de Anne Ubersfeld, uma des-leitura do clássico grego:

Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado “falsa” mas é que não é mais *para nós*. O avanço das ciências humanas nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, – mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação. Por esse viés a relatividade histórica das leituras se impõe ao pensamento (Ubersfeld, 2002, p. 12).

Portanto, analisar o prefácio tendo em vista o diálogo intermediático que Anne Carson constrói em forma de carta em versos endereçada à personagem Antígona é uma estratégia para entender o projeto de tradução da dramaturga, identificando com quais trabalhos anteriores ela se aproxima na escrita de *Antigonick* e, sobretudo, quais ecos políticos a autora pretende que nós escutemos na voz de Antígona.

III. O QUE PODE NOS DIZER O SILÊNCIO?

A partir das referências às encenações de Bertolt Brecht e Jean Anouilh, percebe-se que *Antigonick* é uma peça que pretende, de forma inaugural, preencher os espaços deixados pelo texto de Sófocles, tendo como estratégia fundante o tensionamento das questões de gênero. Ao comparar o trabalho de Carson ao dos dois dramaturgos, pode-se perceber que a tradução como recriação forma-se a partir do agrupamento de “muitos pedacinhos de silêncio”. A citação de John Cage, que aparece no prefácio, aproxima os “pedacinhos de silêncio” ao que não foi lido/traduzido anteriormente da peça de Sófocles – considerando que as problemáticas destacadas por Anne Carson (como o tabu do incesto e as questões de gênero) já existiam, em potencialidade, no texto grego clássico.

Re-construir a partir do que não foi dito é a estratégia por excelência da reescritura dos clássicos e, também, procedimento de interesse para a teoria da tradução. Walter Benjamin, na construção de sua própria teoria, posiciona a ideia de processo tradutório como recomposição de fragmentos preexistentes:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 1998, p. 115).

No mesmo texto, Benjamin vai usar metáforas caras à teoria musical para afirmar que a tradução deve *ecoar* sua própria intenção enquanto *harmonia* e enquanto complemento da língua na qual se comunica, e não como reprodução de sentido, a fim de *ressoar* a obra estrangeira. A possibilidade de aproximação entre John Cage e Benjamin, justificada no texto de Carson, nos faz pensar que assim como John Cage esteve atento à escuta dos silêncios, a tradutora deve estar disposta a ecoar a composição de uma harmonia própria que se faz na recomposição de pedaços sonoros e silenciosos preexistentes – da tradição intersemiótica de *Antígona* de Sófocles.

A recomposição de Benjamin liga-se, facilmente, à ideia de *re-visão* de Adrienne Rich, cara à crítica literária feminista, com numerosos exemplos na poesia de Audre Lorde, Alicia Ostriker, Sylvia Plath – apenas para nos restringirmos a uma tradição em língua inglesa da qual Anne Carson faz parte. Para Rich, *re-visão* é:

(...) o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência (...). Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira (Rich, 2017, p. 66-67).

Nesse sentido, o projeto de tradução de Carson gira em torno de formas diferentes de re-visitare os clássicos, o que revela o caráter indiscutivelmente político de sua criação. A referência à composição 4'33" de John Cage é uma pista intermediática que, da mesma forma que a personagem Antígona, inspira Carson não ao silêncio, mas à escuta atenta dos acontecimentos principalmente “quando tudo que for normal/musical/cauteloso/convencional ou piedoso nos for tirado” (prefácio de *Antigonick*). Assim, a tarefa da tradutora

consiste em não deixar que a potencialidade da voz (especificamente do grito) de Antígona se perca, e para tanto é preciso fazer com que os gritos façam sentido *hoje e aqui*, sendo esses dêiticos preenchidos de acordo com as circunstâncias – e preenchidos, leia-se, com a extensão do corpo de mulher de Antígona que são seus gritos, de ontem e de hoje. Sob esta perspectiva, o/a leitor(a) e espectador(a) não são mais virtuais, têm necessariamente uma realidade empírica, geo e temporalmente localizada, e por isso mesmo a tradução está fadada a passar, trabalhando em função da *pervivência* do texto original:

(...) na sua “pervivência” (que não mereceria tal nome, se não fosse a transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. Existe uma maturação póstuma mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada. Aquilo que antes era novo, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (Benjamin, 1998, p. 108).

Para garantir a pervivência do texto original, a tradução deverá estar atenta ao/a espectador(a), o/a responsável pela reintegração do sentido. A teatralização dos clássicos se refaz pelo investimento do espectador na representação (Ubersfeld, 2002, p. 33). Portanto, é impossível, ao mesmo tempo, levar em conta o/a espectador(a) e ignorar a discussão sustentada pelos estudos feministas neste momento de virada epistemológica em que vivemos e pesquisamos. Como ler a tradução de Anne Carson do texto de Sófocles sem levar em consideração a crítica literária feminista? Não nos parece possível, nem mesmo útil à pervivência de Antígonas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CARSON, Anne. *Antigonick*. New York: New Directions, 2012.
- CARSON, Anne. *Bakkhai*. London: Oberon Books, 2015a.
- CARSON, Anne. *Antigonick*. Paperback edition. New York: New Directions, 2015b.
- CARSON, Anne. *If Not, Winter. Fragments of Sappho*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.
- CARSON, Anne. *Electra*. Oxford: University Press, 2001.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.
- GONÇALVES, Rodrigo T. Édipo, Creonte e a paranoia dos tiranos. *Coletivo Praxis*. Disponível em: <https://coletivopraxis.com.br/2018/10/31/edipo-creonte-paranoia-tiranos/>. Acesso em: 27 nov. 2018.

IVÁNOVA, Adelaide. a tarefa do tradutor de antigona (tradução buana). In: MACIEL, Sergio. *3 traduções para o "task of the translator" da Antigonic de Anne Carson*. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em: 5 ago. 2018.

LEONARD, Miriam. *Tragic Modernities*. Harvard: University Press, 2015.

PASCOLATI, Sônia A. V. Faces de Antígona no teatro moderno. *Revista Estudos Linguísticos*, v. 35, p. 1861-66, 2006.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Trad. Susana Funck. In: BRANDÃO, Izabel *et al.* (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 64-84.

SIMON, Sherry. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. New York: Routledge, 1996.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 13, p. 9-37, 2002.

DOSSIÊ

RECEPÇÃO ANTIGA E
MODERNA DA *ILÍADA*

APRESENTAÇÃO

RECEPÇÃO ANTIGA E MODERNA DA *ILÍADA*

Os artigos reunidos neste dossiê se originam, em sua maioria, do colóquio “A *Ilíada* de Homero e sua recepção na Antiguidade e Modernidade”, que ocorreu na Universidade de São Paulo em setembro de 2018 e para o qual se solicitou aos convidados que buscassem investigar como e por que a tessitura poética, retórica, teológica e ideológica do poema se plasmou nos textos que o refletiram.

Esse evento foi organizado pelos seguintes membros do grupo de pesquisa “Gêneros poéticos na Grécia antiga: tradição e contexto” (USP/CNPq): Christian Werner, Breno Battistin Sebastiani e Fernando Rodrigues Jr. (USP); Antonio Orlando Dourado-Lopes e Teodoro Rennó Assunção (UFMG); e Lucia Sano (UNIFESP). Seu financiamento foi obtido junto à FAPESP (processo no. 2017/26650-2), ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (área de Estudos Clássicos e Medievais) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e ao Departamento de Literaturas Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

A única exceção é o artigo de Peter Grossardt, apresentado, em uma versão preliminar, no “II Colóquio Internacional sobre Poesia Grega Arcaica do NEAM/ UFMG: Poesia Hexamétrica”, organizado por Antonio Orlando Dourado-Lopes e Teodoro Rennó Assunção, ocorrido em Belo Horizonte no mesmo mês de 2018.

Os textos aqui coligidos abarcam a recepção de aspectos da *Ilíada* na Antiguidade e Modernidade que não se resumem a seu esqueleto narrativo, aquele composto pelas consequências da ira de Aquiles, forma particular de uma história tradicional que, como mostra o texto de Peter Grossardt, está presente em diferentes tradições orais independentemente do poema de Homero.

O *status* canônico da *Ilíada* se manteve inabalável na Antiguidade clássica, como exemplificam os textos de Lucia Sano, Fernando Rodrigues Jr., Paulo Sérgio Vasconcellos, Adriane Duarte e Gustavo Araújo de Freitas. Já na Modernidade, como discutem Tereza

Virgínia Barbosa, Graciela Zecchin de Fasano e Maria de Fátima Silva, o poema sempre de novo produziu diálogos críticos, inclusive e de diversas formas, por meio de suas traduções, como desenvolve, de forma bem-humorada mas também arguta, o poema-ensaio de Marcelo Tápia, uma contribuição que se afasta, de certa forma, do tipo de texto previsto pela linha editorial da revista *Classica*, mas como que compõe a cereja do bolo deste dossiê.

Espera-se, portanto, que esta coleção de textos não apenas reflita a posição que Homero e, em particular, a *Iliada*, ocupam em um amplo espectro de discussões nos estudos clássicos, mas também dialogue de forma profícua com outros dois dossiês dessa revista, o “Homero” (*Classica* v. 29, n. 1) e o “Poesia hexamétrica grega”, ainda por vir (*Classica* v. 32, n. 2).

Christian Werner
Breno Battistin Sebastiani
Lucia Sano,
os organizadores.

THE MOTIF OF WRATH AND WITHDRAWAL IN MEDIEVAL EUROPEAN EPIC AND ITS IMPACT ON THE HOMERIC QUESTION – SOME PRELIMINARY REMARKS¹

Peter Grossardt* * University of Leipzig,
grossardt@uni-leipzig.de



Recebido em: 06/05/2019

Aprovado em: 20/05/2019

ABSTRACT: Building on his research of 2009, the author of the following article will discuss some parallels to the wrath of Achilles in the medieval European tradition, especially in the Latin *Song of Waltharius* and in the French *chanson de geste* as exemplified most notably by the *Geste de Fierabras*. This epic forms the best parallel to the *Iliad*, but doesn't seem to depend on it. It is therefore claimed that the opening of the *Iliad* with the immediate conflict between the king and his main vassal represents a traditional device of oral epic poetry. As a consequence, the established idea of a chronographic epic style, which has been replaced by the more dramatic Homeric poems, has to be abandoned. On the contrary, it were the dramatic and colourful motifs like the wrath of Achilles or the conquest of Troy with the help of the Wooden Horse, which formed the kernel of the legend, around which smaller episodes crystallized that were told in a more chronographic style.

KEYWORDS: Homeric and international epic poetry; Achilles; wrath and withdrawal; medieval epic song; *Song of Waltharius*; Guillaume de Toulouse; *Geste de Fierabras*; Charlemagne and Roland.

LE SUJET DU RETRAIT EN COLÈRE DANS LA POÉSIE
ÉPIQUE EUROPÉENNE DU MOYEN ÂGE ET
SON IMPORTANCE POUR LA QUESTION HOMÉRIQUE –
QUELQUES CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

¹ For help with the English resp. French language I am greatly indebted to Dr. J. Ronthaler (Leipzig) and Dr. C. Zubler (Fribourg).

RÉSUMÉ: Reprenant ses recherches publiées en 2009, l'auteur du présent article discute quelques parallèles avec la colère d'Achille dans la tradition européenne médiévale, notamment dans la poésie latine avec Waltharius et dans la chanson de geste française, où l'accent est mis sur la *Geste de Fierabras*. Celle-ci représente le meilleur parallèle avec l'*Iliade*, tout en n'en étant probablement pas dérivée. L'auteur postule que le début de l'*Iliade*, avec le conflit direct entre le roi et son vassal principal, est donc un procédé traditionnel de la poésie épique orale. Par conséquent, il faut abandonner l'idée établie d'un style épique chronologique qui aurait été remplacé par l'épopée homérique, de forme plus dramatique. À l'inverse, ce sont les motifs dramatiques et pittoresques comme l'histoire de la colère d'Achille ou la conquête de Troie à l'aide du cheval de bois qui formaient le noyau original de la légende et les points de cristallisation sur lesquels se sont greffés par la suite des événements mineurs racontés dans un style plus chronologique.

MOTS-CLÉS: Poésie épique homérique et internationale; Achille; retrait en colère; poésie épique médiévale; *Chanson de Waltharius*; Guillaume de Toulouse; *Geste de Fierabras*; Charlemagne et Roland.

When in 2009 the author of the present paper published his slim book on Achilles and Coriolanus, his ultimate goal was to reach a better understanding of the *Iliad* and its origin.² That is, he tried to demonstrate with the help of comparative materials that behind the Homeric *Iliad* there was – as in the case of the *Odyssey* – an age-old tradition to tell the same story in roughly the same way.³ So, behind the *Iliad* there certainly was a tradition of telling the story of the Trojan War as a whole. But this doesn't mean that the way of telling was always – as is commonly assumed – chronographic and that only the poet of our *Iliad* chose to concentrate on the one short episode of Achilles' wrath and reconciliation in year ten of the war.⁴ Instead, there would have been an old tradition of focusing on this very episode, just as behind the *Odyssey* there probably was a poetical tradition to focus on the moment of Odysseus' homecoming and to tell the various adventures on his long journey as a flash-back or a comparatively short prologue.⁵

The comparative materials this argument was based on were mainly taken from other Indo-European epic traditions like Sanskrit epics, medieval Iranian traditions and nineteenth-century Serbian songs.⁶ They all show heroes, who during a long war get offended by their king or his people, react with wrath and withdrawal and who only after humble pleas of their

² Grossardt, 2009.

³ This conclusion has been denied as late as 2011 by W. Hansen (2011, p. 292: "Unlike the *Odyssey*, the *Iliad* is not constructed upon an international tale ..."), but it is precisely this point, which shall be proven, so far as possible, in the present paper.

⁴ Most prominently stated by Kakridis, 1949, p. 91-93, Heubeck, 1974, p. 148 f., Kullmann, 1981, p. 41 f. and Latacz, 1985, p. 116.

⁵ For the traditional nature of the shape of the *Odyssey* (and not just of its story-line) cf. Hölscher, 1989, p. 33 f. and Danek, 1996, esp. p. 16 and 19-21.

⁶ The book was therefore polemizing as much against those who upheld that there are no such parallels (Reinhardt, 1961, p. 20; Erbse, 1983, p. 3; Griffin, 1995, p. 134) as against those who claimed that

king and long negotiations are willing to reenter battle. The majority of these stories are indeed only of an episodic nature with respect to the story of the whole war or to the epic treating this particular motif. But at least one such epic, the Serbian song of Marko Kraljević, treats the motif as absolutely central for the story of the war and therefore heavily focuses on this very episode, just as the *Iliad* does.⁷ These ‘eastern’ stories in the book of 2009 were complemented by some ‘western’ stories which do not actually display the exact motif of wrath and withdrawal, but show considerable similarities and might indeed go back to this particular motif. These were the Roman story of the Old Republican hero Coriolanus and two famous medieval epic stories, the Spanish epic of El Cid and the Irish (prosimetric) epic *Táin bó Cúalnge*. They all indeed show a variant of the traditional conflict between *rex* and *dux*,⁸ the precise form of the conflict depending, of course, on the respective historical situation and poetic tradition.

However, when writing this book and dealing with these traditions, it was not known to the author that there were other (western) medieval traditions, which indeed don’t just show similarities with the story of Achilles and Agamemnon, but almost perfect parallels.⁹ These are the Latin epic of Waltharius and several songs in Old French. In what follows, the author will briefly present these stories and try to fit them into the overall picture.¹⁰ A final discussion will then try to show the impact on our central question of how the *Iliad* came to be.¹¹

the motif of wrath and withdrawal was a common one, but never gave any evidence for their claim (Griffin, 1980, p. 6; Edwards, 2005, p. 304).

⁷ The parallel between the *Iliad* and the song of *Marko Kraljević and Mina of Kostur* has first been seen by Lord, 1969, p. 19 f. and p. 30 and Lord, 1972, p. 316 f. This observation has been questioned by Saugé, 2010, but cf. the counter-critique by Grossardt, 2015.

⁸ The Latin terms are fittingly used for the general pattern by Nagy, 1979, p. 48 n. 3. But they can be found already for Agamemnon and Achilles in the *Ilias Latina* (vv. 58-61: *excarsit subito violentia regis // ... // ... tum magnum incusat Achillem // inque vicem ducis invicti convicia suffert*).

⁹ The *Song of Waltharius* and the *Geste de Fierabras* had, however, been briefly discussed and compared with the *Iliad* in the pioneering work of V. Zhirmunsky (1961, p. 63; 1962, p. 133 f.).

¹⁰ As this paper has been written not by a medievalist, but by a classicist and comparatist and as it is nevertheless directed as well to medievalists as to Homerists or classicists in general, the following procedure with respect to the various involved languages has been decided upon: Latin texts will remain untranslated. Greek texts will be referred to in the original and in an English translation. Vernacular texts of the Middle Ages will, however, be quoted in a modern form of the respective language, so Old French will be represented by Modern French, Old English by contemporary English and Middle High German by standard Modern German. Similarly, the Latinized names of the various Germanic or Aquitanian heroes in the *Song of Waltharius* have been kept throughout (e.g. ‘Waltharius’ and not ‘Walther’ or ‘Waldere’), whereas the names of the many heroes of the Old French *chansons de geste* will appear in the form commonly used in modern French translations.

¹¹ The paper will thus focus more on the diachronic aspect of the wrath of Achilles. For more synchronic treatments cf. Muellner, 1996 and Janda, 2018, for wrath on the divine level Considine, 1969.

1. THE LATIN *SONG OF WALTHARIUS*

The Latin epic of Waltharius is a rather unique work of art combining Germanic lore with Christian faith and a highly developed culture of Latin poetry.¹² It is therefore written in fine Latin hexameters, that are deeply embedded in classical Latin poetry, Vergil and Statius (among others) being the most prominent models for its phraseology.¹³ The origin of the epic continues to be debated among specialists. It may have been composed by the monk Ekkehard I in the monastery of St. Gall around the year 930 AD,¹⁴ but it might as well have been written somewhere in Germany or in (eastern) France, perhaps as early as in the first half of the ninth century.¹⁵

The epic treats the story of the young Aquitainian hero Waltharius who already as a child had been given by his father, King Alpher, as a hostage to King Attila of Pannonia. Similarly Hagano (otherwise known as Hagen from the *Song of the Nibelungen*), a vassal of King Gibicho of Worms and later of Gibicho's son Guntharius, had been given as a hostage of the Franks, and the third to join was Hiltgunt, the daughter of King Heriricus of Burgundy and fiancée of Waltharius from early on. Although treated well by Attila the hostages suffer from homesickness and having reached maturity decide to flee from Pannonia, first Hagano and later Waltharius with Hiltgunt. Despite some difficulties they all manage to escape from Attila and his troops. But when Waltharius together with Hiltgunt crosses the river Rhine, he is recognized by the servants of Guntharius and soon is confronted with a financial request by the king who thinks that at least a part of Waltharius' riches belongs to him. Although Waltharius is willing to make compromises, no agreement is reached, and Waltharius therefore in the Vosges Mountains has to defend his life and his treasures in an armed showdown against a series of twelve Frankish warriors. Finally, in a single combat between Waltharius on the one side and Guntharius and Hagano on the other side the battle ends with a draw (and serious wounds for every one participant of this last fight), and Waltharius is at last allowed to travel home to Aquitaine, to marry Hiltgunt, and to start a long prosperous reign.

This rather straightforward story of about 1450 Latin lines doesn't stand alone, but is paralleled by fragments and short summaries in several vernacular languages, which testify to an ample Germanic tradition of the story. The relation between the Latin poem and the vernacular tradition is not entirely clear, and it has even been claimed by Friedrich Panzer in 1948 that *Waltharius* is an original creation and that all other witnesses depend on it. This

¹² This particular blend was certainly due to the poem not being addressed at an aristocratic audience but rather at a monastic one. This feature also explains that the story of Waltharius and Hiltgunt is told here in a style rather different from the (fragmentary) Germanic texts that treated the same story; cf. Millet, 2014, p. 230 f.; Lienert, 2015, p. 78 and Rio, 2015, p. 45-47.

¹³ For the many allusions in the text to classical Latin poetry cf. the *apparatus fontium* in the edition by Strecker, 1951 and the learned papers by Zwierlein, 1970 and Bisanti, 2002.

¹⁴ This is the classical position of Jacob Grimm, still defended for example by K. B. Vollmann, in: Haug; Vollmann, 1991, p. 1170-1176 and p. 1186 f. and by Ratkowitsch, 2016, p. 37 f.

¹⁵ See the recent discussions by Fasbender, 2013, p. 10; Lienert, 2015, p. 72; Ring, 2016, p. 8-15 and Maclean, 2018, p. 228 f.

theory, however, has been severely criticized by many other specialists¹⁶ and today can be considered to have been definitively refuted.¹⁷

The most interesting motif within the context of our study is the short episode immediately before the long series of combats. Hagano, who had already warned Guntharius beforehand not to engage in a fight with Waltharius, here for the second time dissuades his king from taking such a risk. But he gets severely rebuked by Guntharius who blames him for cowardice (v. 628-631). Hagano therefore gets angry and declares his withdrawal from battle (v. 632-639: *tunc heros magnam iuste conceperat iram, // si tamen in dominum licitum est irascier ullum. // 'en' ait '... // eventum videam nec consors sim spoliurum.'* // ...).¹⁸ This is of course the classical motif of wrath and withdrawal, familiar to every classicist from the opening of the *Iliad*. Predictably, the abstention of Guntharius' strongest warrior leads to heavy devastation, with a long series of Frankish heroes being killed by Waltharius who defends himself in a narrow strait of the mountains in a long row of single combats. Not even the death of Patavrid, Hagano's nephew from his sister who fights as sixth in the row, moves Hagano to reenter battle. Therefore, after another five lethal combats Guntharius finally decides to make amends and in a series of three speeches manages to make Hagano change his mind (v. 1062-1129).

By a very happy coincidence the *Song of Waltharius* doesn't stand alone with respect to the motif of wrath and withdrawal. There are within the fragmentary vernacular tradition of the story even two excerpts showing a similar incident. These are the Old English *Song of Waldere* and a short digression in the *Song of the Nibelungen*.

The Old English epic of *Waldere* is difficult to date, but should be roughly contemporary with the *Song of Waltharius* and although perhaps being influenced by the Latin epic certainly represents an authentic Germanic tradition.¹⁹ The two preserved fragments of together about sixty lines show a series of speeches by the protagonists of the story. The most interesting passage for our discussion is a sentence by Waltharius (Waldere) within a speech addressed to Guntharius (Guðhere). After a long series of fights (apparently between Waltharius and the soldiers of Guntharius), the king had expected that now Hagano (Hagena) would enter battle and decide the fight. But this assumption turned out to be wrong and therefore Guntharius will now have to fight himself (II 14-16: "Behold, Lord of Burgundy! You really believed that Hagen would take a hand in your ambush and outflank me in this footwar."²⁰). Hagano, at first a loyal vassal of Guntharius, therefore at some point shortly

¹⁶ See for example the study of W. Regeniter, 1971, who on page 424 of his book even proposes a stemma that includes all the attested or hypothetical witnesses of the story, the Latin poem being just one testimony in a side branch of the entire tradition.

¹⁷ See for example B. K. Vollmann, in: Haug; Vollmann, 1991, p. 1178 („... daß die These heute als erledigt gelten darf.“); Bornholdt, 2005, p. 43 f. or Ring, 2016, p. 7.

¹⁸ Quoted from the edition of Strecker, 1951.

¹⁹ Cf. Schwab, 1979, p. 350 and 364.

²⁰ Translated by Himes, 2009, p. 81, cf. the German translation by Schwab, 1979, p. 368 („Nun, du dachtest wirklich, Fürst der Burgunder, daß mir die Hand Hagens den Kampf besorgen und mich

before the moment of our speeches must have left the battle-field. His reason for doing so is not stated. But given the pathetic character of our fragments it cannot have been something ludicrous like a hunting-accident or another such reason. Instead, his decision must rather have been a reaction to a conflict with Guntharius. The reason for this conflict is again not clear. It may have been a conflict of loyalties for Hagano, who anyway right from the beginning must have been torn between the loyalty for his king and the loyalty for his friend or even sworn-brother Waltharius.²¹ But Hagano may more specifically have been put off recently by Guntharius' greedy behaviour,²² or he may even have been offended by him, just as in the *Song of Waltharius*.²³

The digression in the *Song of the Nibelungen* (str. 2344) is only one of several comparable flash-backs the heroes of the epic utter while being at the court of Attila.²⁴ Here Hagano (Hagene) gets into an argument with Dietrich of Berne's vassal Hildebrand (Hildebrant). A short time before, they had even been engaged in a deadly fight over Hildebrand's nephew Wolfhart, and as the elderly Hildebrand was about to be killed by the much stronger Hagano, he fled from the hall of the court where the battle took place (str. 2307 f.). Hagano now taunts him for this act of cowardice (str. 2343), but Hildebrand replies by pointing to a similar incident in Hagano's earlier life (str. 2344: „Laßt solchen Vorwurf sein. // Wer saß auf seinem Schilde vor dem Wasgenstein, // da ihm der Spanier Walther so viele Freunde schlug? // Wollt Ihr andrer spotten, man findet an Euch selbst genug.“²⁵). This clearly alludes to the battle between Waltharius and Guntharius in the Vosges Mountains and to Hagano's withdrawing from fighting.²⁶ But briefly mentioning a shield Hagano was sitting on while observing the battle, the *Song of the Nibelungen* gives an (enigmatic²⁷) extra-element that cannot be found in the *Song of Waltharius*. The brief allusion therefore testifies to a vernacular tradition independent of the Latin poem.²⁸ But as in the case of *Waldere*, it is not clear what actually made Hagano withdraw from fighting. Hildebrand insinuates that the reason

vom Fußkampf abhalten würde.“).

²¹ This conflict of loyalties has been identified as the main feature of the story by Mora-Lebrun, 1994, p. 161 f. and Blänsdorf, 2010, p. 86 f.

²² Cf. Schwab, 1979, p. 242 f. and Himes, 2009, p. 44 and 69 f.

²³ As suggested by Regeniter, 1971, p. 273.

²⁴ The other digressions mentioning Waltharius' and Hagano's former stay in Pannonia are str. 1756 and 1796 f. The epic is dated to around 1200 AD (Lienert, 2015, p. 32).

²⁵ Translated by de Boor, 2003, p. 709.

²⁶ Cf. the corresponding scene in *Waltharius*, v. 638 f. (*dixerat [sc. Hagano] et collem petiit mox ipse propinquum // descendensque ab equo consedit et aspicit illo*).

²⁷ That is, enigmatic to us, not to the original audience of the *Song of the Nibelungen*.

²⁸ As correctly concluded by Regeniter, 1971, p. 294 f. (the claim by Panzer, 1948, p. 52 f. and Ratkowsch, 2016, p. 17 f., that the poet of the *Song of the Nibelungen* here follows *Waltharius*, therefore won't hold up). Such a conclusion about an independent vernacular tradition is anyway suggested by other Middle High German texts treating the story like the so-called Graz- and Vienna-fragments (edited by Learned, 1892, p. 65-72 and Strecker 1907, p. 100-109, translated into English by Magoun, Smyser, 1950, p. 43-47). See the detailed discussions of the two fragments by Schneider, 1925; Haug,

was cowardice. But this may only be a retort to Hagano's unfair allegations immediately preceding.²⁹ It is therefore quite possible that in the authentic Germanic tradition of the story there was the same motif of Guntharius offending Hagano and Hagano withdrawing from battle exactly as we have it in the Latin song.

There are thus basically two options: Either the motif of Hagano's wrath and withdrawal was part of an old tradition, which was adopted by the poet of the Latin *Song of Waltharius*, but was somewhat obscured – for whatever reasons – in the *Waldere* and in the *Song of the Nibelungen*, or there was an old tradition of Hagano withdrawing from battle – perhaps because of his former friendship with Waltharius – and only the Latin poet transformed this motif into a story of offence, wrath and withdrawal because of a personal conflict between Hagano and Guntharius. The question therefore arises, whether the *Song of Waltharius* couldn't depend on the *Iliad*.³⁰ The poet certainly was familiar with the legend of Troy (as basically everyone was in the Middle Ages), and this can be proven with his short remarks about the Trojan hero Pandarus, the ancestor of the Frankish warrior Werinhardus, in lines 727-729,³¹ which are almost literally taken from Verg. *Aen.* 5,495-497, where precisely the same information is given about Pandarus' role in the Trojan War. But as the *Iliad* itself was not known in the monastic culture of central Europe at the time, it is difficult to see, where exactly the poet of *Waltharius* would have gotten from his information about the wrath and withdrawal of Achilles. There are indeed some allusions to the story in the *Aeneid*. But these are clearly too short to give a precise idea about the way the story unfolds.³² It is a bit better with Ovid, who dedicates the complete letter of *Her.* 3 to the situation and apart from this gives a whole series of short allusions to the Trojan War and the central conflict between Achilles and Agamemnon. But Briseis' letter is a very subjective retelling of the story from a rather limited point of view, and it is the same with all the other brief mentionings in Ovid's love poetry or in his elegies from exile.³³ The most widespread treatments of the legend of Troy in the medieval West were anyway the two novels by Dictys of Crete and Dares the

1997 and Göhler, 2003 and the more general remarks about the steady vernacular tradition of the story by Lienert, 2015, p. 78.

²⁹ In any event, the retort 'echoes' the reproach Guntharius had made to Hagano in the *Song of Waltharius* (v. 629-631) and Hagano's later sarcastic reply to this offence (v. 1067-1072).

³⁰ The question has hardly ever been asked by the specialists in the field, who all seem to assume that the motif of Hagano's wrath and withdrawal, like the rest of the main story-line, indeed was traditional Germanic lore (Schwab, 1979, p. 355 f. even claiming that the motif was something unique to *Waltharius*). The only exception known to the author is Ratkowitsch, 2016, p. 17 f., who traces the motif back to the *Iliad* (via the *Ilias Latina*), but fails to give a proof for her claim and anyway seems unaware that the motif of wrath and withdrawal can be found in other medieval traditions, too.

³¹ Similarly in line 28 Hagano is said to be of Trojan stock.

³² Verg. *Aen.* 1,458 and 1,483-487.

³³ Ov. *Am.* 1,9,33; *Am.* 2,8,11; *Am.* 2,18,1; *Am.* 3,9,1 f.; *Her.* 8,85 f.; *Her.* 20,69; *Ars* 1,441; *Ars* 2,403 f.; *Ars* 2,711-716; *Rem.* 465-484; *Rem.* 777-784; *Trist.* 2,373 f.; *Trist.* 4,1,15 f.; *Trist.* 5,1,55 (the most extensive treatment of the Trojan War by Ovid is the lengthy passage in *Met.* 12,580-628 and 13,1-398, but this passage focuses on events following the conflict between Achilles and Agamemnon).

Phrygian. But in these novels the motifs are considerably transformed, especially in Dares which is *the* medieval classic for the legend of Troy.³⁴ For example in Dictys' *Ephemeris* the story indeed unfolds rather as in the *Iliad* with Briseis being taken away from Achilles, and there is an embassy of Agamemnon with three ambassadors as in book 9 of the Greek epic.³⁵ But Achilles reenters battle not because of a reconciliation with Agamemnon but because of his love for Polyxena and his infamous treatment by Polyxena's brother Hector.³⁶ In addition to that, Patroclus is killed only after Achilles had resumed fighting again.³⁷ Similarly, in Dares' *Acta diurna* Achilles abstains from battle just because of his love for Polyxena and never gets insulted by Agamemnon in the way he gets in the *Iliad*.³⁸ There are again fruitless or only partially successful embassies,³⁹ but the decision to reenter battle is only taken when the Trojan prince Troilus seriously endangers the Greek troops.⁴⁰ There remains Hyginus whose *Fabulae* (chapter 106) fairly closely follows the traditional story. But the *Fabulae* was not a widespread text in the Middle Ages, and there is no hint at the various pleas for reconciliation, something that is quite prominent in *Waltharius*.

The best candidate for being the model of *Waltharius* is therefore the *Ilias Latina*, and it seems that there was indeed a copy of it available at St. Gall at the respective time.⁴¹ This poem essentially is a condensation of the whole *Iliad* to a text of 1070 lines, having its origin in the Neronian period. So we here get a correct picture of the action. But the poet is strangely disinterested in the back-bone of the story. For example, there is no formal declaration of withdrawal by the angered hero,⁴² something we have in *Waltharius*.⁴³ The whole embassy of book 9 is treated within bare ten lines,⁴⁴ and there is no scene of formal

³⁴ See for example the remarks by Wolf, 2009, p. 131-136. It is telling therefore that the most ambitious medieval treatments of the story of the Trojan War, the *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure (ca. 1165 AD, in Old French) and the *Ylias* by Joseph of Exeter (ca. 1180 AD, in Latin), followed Dares with his distorted representation of Achilles' wrath, and not something closer to Homer's original as the *Ilias Latina*.

³⁵ Dictys, bk. 2,33-37 and 2,48-52.

³⁶ Dictys, bk. 3,5.

³⁷ Dictys, bk. 3,10-11.

³⁸ Dares, ch. 27-28.

³⁹ Dares, ch. 30-32.

⁴⁰ Dares, ch. 33.

⁴¹ Scaffai, 1997, p. 29 f. (with n. 48). However, the claim by Bisanti, 2002, p. 186 f., that the poet of *Waltharius* actually used the *Ilias Latina*, could not be verified by the present writer.

⁴² Contrarily to the *Iliad* (1,233-244) the withdrawal in the *Ilias Latina* is only implied in Thetis' advice to her son not to fight again for Agamemnon (v. 80-86), but never formally declared.

⁴³ *Waltharius*, v. 632-639.

⁴⁴ *Ilias Latina*, v. 686-695, without the three ambassadors and their respective speeches being mentioned separately (book 10 on the other hand, which is much less favoured by modern Homerists, is treated in more than forty lines [v. 696-740]).

reconciliation between Achilles and Agamemnon, something we should absolutely postulate as a model for the analogous scene between Hagano and Guntharius.⁴⁵

Anyway it must be said that despite its basic identity with the plot of the *Iliad* the motif of wrath and withdrawal in the *Song of Waltharius* shows considerable differences as well, which speak against the assumption that the medieval Latin poem might be derived from the *Iliad* or its ancient Latin derivatives. For example, there is a very straightforward offence Guntharius utters against Hagano, blaming him not only for personal cowardice but even for cowardice – *horribile dictu* – inherited from his ancestors.⁴⁶ In the *Iliad* there is the same motif of offence, but it is treated in a much more convoluted way. Here the offence is rather implicit consisting mainly of the act of taking away Briseis from Achilles, and so far as words are concerned, Agamemnon just stresses that Achilles is most hated by him and that he himself is socially superior.⁴⁷ This time, it is rather the hero who blames his king for cowardice.⁴⁸ Another important difference consists in the motif of the embassy: When things are really starting to take a bad turn, Guntharius himself goes to the sulking Hagano and in a series of three speeches asks for forgiving,⁴⁹ the first plea being answered negatively, the second one not answered at all, and the third one finally answered positively. In the *Iliad*, on the contrary, the king himself stays behind and rather sends out three ambassadors (Odysseus, Phoenix, Ajax), who however with their respective speeches do not manage to change Achilles' mind. The *Song of Waltharius* therefore in this respect does not so much remind us of the *Iliad* but rather of several other medieval or post-medieval European epic poems, which have a similar row of pleas, the third one always being successful.⁵⁰ The third

⁴⁵ The various events of book 18 of the *Iliad* like Achilles' mourning over the body of Patroclus or the description of his new weapons, in the *Ilias Latina* are immediately followed by Achilles' fight with Aeneas (v. 839-891 and 892-902 respectively). The reconciliation with Agamemnon in book 19 of the *Iliad* is therefore completely left away.

⁴⁶ *Waltharius*, v. 629-631.

⁴⁷ Hom. *Il.* 1,176 (ἐχθιστος δέ μοί ἐστι διοτρεφέων βασιλῶν – “I hate you most of all the warlords loved by the gods”) and 1,186 (ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν – “how much greater I am than you” [transl. Fagles 1990, 83]).

⁴⁸ Hom. *Il.* 1,225-232.

⁴⁹ *Waltharius*, v. 1065 (*precibus*), 1073 (*precibus nihilominus instans*), and 1092 (*supplicius tamen infelix rex institit illi*).

⁵⁰ So in the Irish *Táin bó Cúalnge* (ch. X), where Queen Medb sends out three successive ambassadors to the enemy hero Cuchulainn in order to ask for a truce (O'Rahilly, 1967, p. 176-183), in the Spanish *Poema de mio Cid* (v. 870-898, 1316-1384 and 1831-1915), where the banished hero Cid three times sends his nephew Albar Fáñez to King Alfonso in order to ask for the permission to return to Castilla (Smith, 1972, p. 28 f., p. 43-45, and 58-61), and in the Serbian song of *Marko Kraljević and Mina of Kostur* (v. 126-159), where the Turkish sultan sends three letters to the Serbian hero Marko in order to call him back to battle (cf. the translation of the relevant part by Grossardt, 2009, p. 142 f.). This sequence of two failing embassies (or speeches or letters) and a final successful one certainly was traditional, as can be gleaned from the same sequence in the Homeric Hymn to Demeter (v. 314-324, 325-333 and 441-471) and in the Roman story of Coriolanus (Liv. 2, 39-40; cf. the comments by Grossardt, 2009, p. 28-30). In addition to that, one may point to the three successive talks between Count Guillaume and King Louis in the beginning of the Old French *Charroi de Nîmes*; cf. the discussion below in chapter 2.2.

major difference lies in the motif of the death of the substitute. In the *Song of Waltharius* the death of Hagano's nephew Patavrid, who fights as sixth in the row, certainly marks a point of culmination in the story and is heavily mourned by Hagano.⁵¹ But it doesn't lead to Hagano reentering battle right again. This happens only when five more warriors have been killed by Waltharius and Guntharius himself is expected now to enter battle against the Aquitanian hero. Hagano even denies that his decision to change his mind is caused by Patavrid's death and claims that he acts out of loyalty for Guntharius,⁵² whereas in the *Iliad* Achilles reenters battle for no other reason but to take revenge for Patroclus.

It might, of course, be argued that the motif of a beloved's death had indeed been taken from the *Iliad* and that by denying its importance the poet of *Waltharius* secretly shows that he knows this sequence of events, but consciously changed it. But the death of the substitute is again a very common motif with significant parallels in traditional European epics. For example, in the aforementioned Irish epic *Táin bó Cúalnge* the leading hero Cuchulainn due to exhaustion falls asleep for three days and nights. During this time his cousin Follomain fights in his stead, but soon gets killed.⁵³ Or in the traditional Yugoslav song *Seven kings seek the head of Đerđez Alija* the hero Alija hides from his persecutors, but soon has to learn that his nephew Beg Ljubović, who exactly looks like him, has been captured and beheaded in his stead. What is more, as with Hagano and Patavrid, this is a case of an uncle and his sister's (and not his brother's) son.⁵⁴ So the conclusion should be that the poet of *Waltharius* didn't depend on the *Iliad* or the *Ilias Latina*, but rather worked within an indigenous medieval European tradition. The deviation from the traditional pattern, which demanded the hero's reentering battle right after the substitute's death, should therefore be a deviation from an inherited pattern, perhaps still found in an older version of the story of Waltharius,⁵⁵ but certainly not a conscious deviation from the *Iliad*. The overall conclusion, accordingly, is that it can't be ruled out with absolute certainty that the motif of wrath and withdrawal in *Waltharius* was derived from the *Iliad*, but that this scenario is highly improbable. Instead, the motif of wrath and withdrawal by all probability belonged to a stock of traditional heroic subjects, circulating in early Europe, and it was adopted from there into an early (lost or purely oral) version of the tale of Waltharius and Hiltgunt, from where it reached not only the Latin *Song of Waltharius*, but also the Old English poem of *Waldere* and the *Song of the Nibelungen*. The *Song of Waltharius* is thus independent from any ancient Greek or Latin model and may serve as yet another self-standing testimony for the

⁵¹ *Waltharius*, v. 846-877.

⁵² *Waltharius*, v. 1112-1114 (*nam propter carum (fateor tibi, domne), nepotem // promissam fidei normam corrumpere nollem. // ecce in non dubium pro te, rex, ibo periculum*).

⁵³ *Táin bó Cúalnge*, ch. XVII 1-2 (O'Rahilly, 1967, p. 197-199). The episode is followed by an immediate act of revenge by Cuchulainn that strongly reminds of Achilles' actions after the death of Patroclus; cf. the comments by Grossardt, 2009, p. 47 and p. 111.

⁵⁴ Cf. the summary of the epic and the discussion of its analogy with the *Iliad* by Lord, 1969, p. 28-30.

⁵⁵ Such a version might be reflected in v. 1264-1279, where Hagano contrary to his prior claim (v. 1112-1114) now states that it is indeed for the sake of avenging his nephew that he engages in combat with Waltharius.

central epic motif of wrath and withdrawal.⁵⁶ As we shall presently see, this conclusion is confirmed by a study of the medieval French tradition of the *chansons de geste*.

2. THE OLD FRENCH SONGS ABOUT GUILLAUME AU NEZ COURBE

Guillaume au nez courbe ('Guillemes al curb nes' – 'William the hook-nosed') or Guillaume au nez court ('al curt nes' – 'the snub-nosed'), according to legend, was a brave warrior, whose robust personality is somewhat reminiscent of mythic heroes like the Greek hero Diomedes or the Indian hero Bhima, one of the most valiant warriors of the Indian national epic *Mahabharata*.⁵⁷ He was, however, a historical person, known as Guillaume de Toulouse (alternatively as Guillaume de Gellone or Guillaume d'Orange), a cousin of Charlemagne, who in the year 790 was made governor of south-western France and therewith counsellor of the king's under-age son Louis. He fought some successful battles against the Saracens, even helping to capture Barcelona for the Frankish kingdom, but in the year 804 he retired to a monastery and in 806 he founded another monastery, where he died in 812.⁵⁸ These exploits, already at the time, had some resonance, and so Guillaume first appears in the year 827 in the panegyric *Carmina in honorem Hludowici Pii* by Ermoldus Nigellus as one of the knights to have conquered Barcelona together with Louis.⁵⁹ Soon, however, he was transformed into a hero of more fanciful legends, who (allegedly) not only took part in Charlemagne's famous campaign to Saragossa,⁶⁰ but was also credited with the purely fantastic conquests of Nîmes and Orange.⁶¹ These epic traditions – in purely oral or early written form – must have been established at the latest by the year 1100, as several sources of the early twelfth century attest to such songs.⁶² The preserved epic poems about

⁵⁶ For the other testimonies like the Iranian, Indian and Serbian examples being independent of the *Iliad* see the discussion by Grossardt, 2009, p. 48-53.

⁵⁷ For the type of hero represented by Guillaume and for its possible Indo-European roots cf. Fassò, 1997 and Grisward, 1997, p. 452 f.

⁵⁸ For Guillaume's biography and for his transformation into an epic hero see the detailed treatment by Frappier, 1955, p. 64-87 and the synopsis by Lachet, 1999, p. 8-12.

⁵⁹ Ermoldus Nigellus, *Carmina in honorem Hludowici Pii*, v. 102-571 (Faral, 1932, p. 12-46).

⁶⁰ As attested in the *Nota Emilianense* (ca. 1065-1075 AD); cf. the edition of the text in Alonso 1961, p. 96.

⁶¹ *Vita sancti Willelmi*, ch. 6 (Mabillon, 1735, p. 71 [dated to ca. 1125]: *itaque Septimaniam ingressus, transitio quoque Rhodano ad urbem concitus Arausicam* [sc. Orange] *agmina disponit et castra: quam illi Hispani* [sc. the Saracens] *cum suo Theobaldo iam pridem occupaverant, ipsam facile ac brevi caesis atque fugatis eripit invasoribus, licet postea et in ea et pro ea multos et longos ab hostibus labores pertulerit, semperque praevaluerit decertando*); *Liber sancti Jacobi* (= *Codex Calixtinus*), bk. 5,8 (Vieliard, 1938, p. 48 [dated to ca. 1139-1145]: *hic* [sc. Guillaume] *urbem Nemausensem* [sc. Nîmes] *ut fertur et Aurasicam aliasque multas xpistiano imperio sua virtute potenti subjugavit*). For the non-historicity of Guillaume's most celebrated military successes in the Provence see however Lachet, 1999, p. 29 and Lachet, 2010, p. 47; for a possible origin of the tradition about Nîmes see Hoggan, 1977, p. 35 f.

⁶² Letter by Pope Paschal II to Bishop Béranger of Orange in 1112 (quoted after the excerpt in Colby-Hall, 1980/1981, p. 339 f.: [*Aura*] *sic siquidem civitatis populus aliquando ita exaltatus est, ut illius civitatis nomen*

Guillaume date from the middle of the twelfth century or later and were then combined to epic cycles, the core cycle consisting of the triptych *Couronnement de Louis*, *Charroi de Nîmes* and *Prise d'Orange*, which treats the most famous achievements of Guillaume at the height of his career.⁶³

2.1. GUILLAUME AND RAINOUART IN THE *CHANSON DE GUILLAUME*

The *Chanson de Guillaume* stands somewhat apart from the main cycle of the songs about the exploits of Guillaume and actually treats an event of his more mature years.⁶⁴ It is nevertheless roughly contemporary with the songs of the *Cycle* and here shall be dealt with first, because it offers a good parallel to an incident which in Achilles' life comes first, too. The song is anonymous and dates from the middle of the twelfth century.⁶⁵ It consists, however, of two rather uneven parts which indicate that the *remanieur* of the whole song combined two originally independent songs.⁶⁶ There is nevertheless an overarching thematic unity with the Saracens attacking the French town Larchamp,⁶⁷ killing Guillaume's brave nephew Vivien and taking captive his other nephew Bertrand. Only after many incidents Guillaume and his troops finally manage to defeat the invaders.

After Vivien's death things look desperate for the Franks. Guillaume therefore goes to King Louis in order to ask for help. The king declares not being able to give any help, but the young lad Rainouart (Old French 'Reneward' or 'Rainoarz', also transliterated as 'Renouart'), up to then working under very humble conditions in the king's kitchen, approaches Guillaume and offers his succour.⁶⁸ His special weapon is his *tinel*, essentially a large beam carried on the shoulders in order to fetch water in two buckets hanging down from the beam, but used by

vulgaribus passim carminibus celebretur); *Vita sancti Willelmi*, ch. 2 (Mabillon, 1735, p. 69: *quae enim regna et quae provinciae, quae gentes, quae urbes, Willelmi Ducis potentiam non loquuntur, virtutem animi, corporis vires, gloriosos belli studio et frequentia triumphos?*) and ch. 6 (p. 71: *unde et civitas illa [sc. Orange] ad tanti Ducis gloriam famosissima multumque celebris, magnique nominis per totum hodieque mundum commemoratur*); Ordericus Vitalis, *Hist. eccl.* 6,3 (Chibnall, 1972, p. 218 [dated to ca. 1130-1137]: *vulgo canitur a ioculatoribus de illo [sc. Guillaume] cantilena*).

⁶³ For the formation of the epic cycle or cycles around the person of Guillaume cf. Suard, 2011, p. 117-120 and 131-137; for a general treatment of the complex interplay between orality and literacy in the French *chansons de geste* cf. Poirion, 1972 and Boutet, 2012.

⁶⁴ The *Chanson de Guillaume* will henceforth be quoted after the Modern French translation by Suard, 2008. A critical *editio maior* of the Old French original may be found in Wathelet-Willem, 1975, v. 2, p. 729-1073.

⁶⁵ Suard, 2008, p. 26 f.

⁶⁶ Suard, 2008, p. 16-21, with a survey of the preceding scholarly debate on the question.

⁶⁷ A fantasy town, located at the coast of the sea, perhaps to be identified with modern Arles (Suard, 2008, p. 25).

⁶⁸ For the person of Rainouart see the different perspectives taken in the papers by Adler, 1951/1952; Lejeune, 1970; Wathelet-Willem, 1977 and 1984; Williamson, 1985 and Grisward, 1997.

Rainouart as a gigantic club.⁶⁹ Despite a somewhat naive personality, a gluttonous appetite and other ridiculous features, Rainouart succeeds in beating the Saracens and secures the final victory for Guillaume.

At the end of the poem it turns out that Rainouart was the son of the Saracen king Deramé of Spain, who as a child had been taken hostage and sold to France. He is therefore the brother of Guillaume's wife Guibourc, and at the end of the story gets baptized. His process of initiation is thus accomplished. But before this can happen, the Franks at Orange want to celebrate their victory, but unfortunately forget to invite Rainouart and therewith severely offend their main hero.⁷⁰ Predictably, Rainouart reacts with anger and decides to switch sides, that is to return to his native country and to attack the Franks from there.⁷¹ Guillaume soon understands that he has made a serious mistake and sends out an embassy in order to make amends. But the ambassadors get turned down and many of them are even killed.⁷² It takes a second embassy by Guillaume himself and his wife in order to convince Rainouart that he give in and accept the apology.⁷³

We thus get all the main elements of the pattern of wrath and withdrawal with the hero's offence by his superior, with his angered reaction, with a first fruitless attempt at making amends and with the final reconciliation, that is, with all the traditional elements known from the *Iliad* and the other epic poems mentioned above. The best Greek parallel for the story of Rainouart and Guillaume, however, is not represented by the *Iliad* but by an incident somewhat earlier in Achilles' career as a hero, when Agamemnon with his troops, before entering Trojan soil, makes a rest on the island of Tenedos. Unfortunately Agamemnon, too, forgets to invite his main hero to the feast in his tent, and Achilles predictably reacts with anger. This was told in the *Cypria*, the epic treating all the events of the Trojan War up to year ten of the hostilities, that is up to the beginning of the *Iliad*. Today the *Cypria* is lost, but fortunately we still have a summary by the late antique grammarian Proclus, who briefly alludes to the incident (*Cypria*, Procl. Chr. p. 41 l. 51-52 Bernabé: καὶ Ἀχιλλεὺς ὕστερος κληθεὶς διαφέρεται πρὸς Ἀγαμέμνονα – “And Achilles quarrels with Agamemnon because he received a late invitation.”⁷⁴). As Guillaume, Agamemnon soon must have understood that he made

⁶⁹ Rainouart is thus the ‘last descendant’ in an illustrious row of gods or heroes, all fighting with a heavy club, like the Sumerian god Ninurta (or Ningirsu), the Babylonian god Eragal (or Nergal) and the Greek hero Hercules; cf. Burkert, 1979, p. 80-83.

⁷⁰ v. 3351 («Ce fut folie lorsque Renouart y fut oublié.»).

⁷¹ v. 3355-3372.

⁷² v. 3381-3448. See especially Guillaume's offer for reconciliation in v. 3416-3418 («Guillaume vous demande de venir; il veut vous dédommager pour le tort qu'il vous a fait, pour le repas où vous avez été oublié.»).

⁷³ v. 3450-3477. See especially Rainouart's speech of acceptance (v. 3466 f.: «Je vous pardonne aujourd'hui la noire trahison que vous avez faite en m'oubliant pour le repas.») and the poet's description of the final reconciliation (v. 3474-3477: «Guillaume et Renouart sont désormais réunis; ils ont fait la paix de grand cœur et se dirigent vers la cité d'Orange: vous pouvez imaginer que le repas fut prêt sur-le-champ.»).

⁷⁴ Translation by West, 2003, p. 77.

a serious mistake,⁷⁵ therefore asks for forgiving and either at once or after a certain delay succeeds in reconciling Achilles.

The parallel between Achilles and Rainouart is all the more striking, as in both cases the angry reaction is not so much triggered by a missed meal but by the hurt feelings of a leading hero who has been overlooked and takes this as a slight at his honour.⁷⁶ Nevertheless it is hardly conceivable that the French song depends on the incident told in the *Cypria*. Proclus' summary of the *Cypria* is preserved in some ten manuscripts, but these are all manuscripts of the *Iliad*, all of which were still in the realm of Byzantium at the time and hadn't reached the Occident as yet. It is quite the same with the few other witnesses for the story: The *Syndeipnoi* by Sophocles (TrGF 4 F 562-571) must have treated the story on a rather large scale. But the play is attested in but a few fragments and in addition to that, it seems to have blended the conflict between Achilles and Agamemnon with another quarrel between Achilles and Odysseus.⁷⁷ The brief mention of the story in Aristotle's *Rhetoric* (2,24,6, 1401b16-20) is about as hidden and allusive as the short remark by Proclus, and though Aristotle was not completely unknown in the Latin West, his works were certainly beyond the horizon of a *trouvère* or *jongleur* of *chansons de geste*. There is indeed one Latin testimony of the story, that is Dictys of Crete's *Ephemeris belli Troiani*. But this testimony is again rather short and again mixes up the story with another story, this time with the story of Achilles being angry because of the abduction of Briseis (Dict. 2,36: *Is* [sc. Achilles] *namque, quamquam ob inlatam ab Agamemnone iniuriam et abductam Hippodamiam* [= Briseis] *nihil animi remiserat, tamen maxime indignatus, quod reliquis ducibus ad cenam deductis solus contemptui habitus intermitteretur.*). Certainly no singer in the Middle Ages would have undertaken the almost scholarly task to undo this process and to separate again one story from the other.

We can therefore safely conclude that the parallel between Achilles and Rainouart is not the result of a cultural transfer from the learned world of the East to the practitioners of the art of story-telling in the West that took place in the High Middle Ages. Another option might seem more probable, that is, a reintegration of a literary motif into the oral world of story-telling that took place in late Antiquity and a subsequent process of migration of this very story through the Arabic world of northern Africa and Saracen Spain, until it reached southern France sometime around the end of the first millenium. But again, the story had already been so little known in Roman times that it would not have reached an oral stratum of story-telling from the start. We are therefore left with the third possibility, that is, that we are dealing with an old traditional motif of oral epic story-telling that reached the worlds

⁷⁵ As can be guessed from a fragment probably belonging to the *Cypria* (frg. 25 Bernabé: οὐκ ἐφάμην Ἀχιλλῆι χολωσέμεν ἄλκιμον ἦτορ // ὁδὲ μάλ' ἐκπάγλως, ἐπεὶ ἦ μάλα μοι φίλος ἦην – «I [sc. Agamemnon] did not think I would anger Achilles' brave heart so very greatly, as he was my good friend.» [transl. West, 2003, p. 101]).

⁷⁶ This holds true even for the ever hungry Rainouart, as has been correctly seen by Wathelet-Willem, 1984, p. 291 («Après la victoire, quand Guillaume commet la bévue d'omettre d'inviter Rainouart au banquet qui réunit les chefs de l'armée, la colère du jeune homme n'est nullement provoquée par la gourmandise frustrée, mais par l'amour-propre froissé.»).

⁷⁷ See the remarks in Grossardt, 2009, p. 60 f. (with further literature).

of Greek and French epic independently of each other.⁷⁸ This conclusion, which could be strengthened by a look at other heroic or folkloristic traditions,⁷⁹ corresponds to the one reached above with respect to the *Song of Waltharius*, but will be confirmed by still more analogous cases in the world of the French *chansons de geste*.

2.2. GUILLAUME AND KING LOUIS IN THE *CHARROI DE NÎMES*

The *Charroi de Nîmes* forms the middle part of the cycle of the three central songs about Guillaume with the *Couronnement de Louis* as the first part and the *Prise d'Orange* as the last one.⁸⁰ All three songs presuppose the whole story of the cycle and refer to each other with flash-backs and passages of foreshadowing. They thus point to an earlier tradition, but probably were not composed by the same singer, the *Charroi de Nîmes* dating from about the middle or the end of the twelfth century.⁸¹

Thus, despite being part of a larger cycle, the *Charroi de Nîmes* doesn't immediately follow the action of the preceding epic, which told about Guillaume's help for his brother-in-law King Louis, who otherwise would not have been able to become king and to keep his power. Instead, after an undetermined time-gap, the *Charroi de Nîmes* rather suddenly opens with a conflict between Guillaume and Louis taking place in Paris.⁸² Louis, when

⁷⁸ Such analogies between the ancient Greek and the medieval French tradition might be due to the common Indo-European background, as has often been postulated in French medieval studies from the nineteesixties onwards (see the programmatic article by Grisward, 1982 and the critical evaluation of this school by Boutet, 2005). But as we shall see in the conclusion of this paper, there are Near Eastern parallels for our motifs, too, so that it is safer to base our argument on the assumption of migrating tales, whether Indo-European or not (see the methodological discussions of Hansen, 2002, p. 1-31 and Grossardt, 2009, p. 1-14).

⁷⁹ See especially the Russian heroic poem of Ilja Muromec and his superior, Prince Vladimir of Kiev, who forgot to invite his foremost champion to the feast in his palace, therefore had to face Ilja's anger and raging, and only through an embassy of another of his main heroes reached a state of reconciliation (English translation in Chadwick, 1932, p. 61-65; summaries and short discussions of the song in Trautmann, 1935, p. 385-387 and Oinas, 1978, p. 243). On the divine level, in Greece again, there is the goddess Eris ('Strife'), who was overlooked at the wedding of Peleus and Thetis, Achilles' future parents, and therefore triggered the Trojan War (*Cypria*, with the summary by Procl. Chr. p. 38 l. 4 – p. 39 l. 8 Bernabé; Apollod. *Epit.* 3,2; POxy. 3829 II 9-22 [republished and translated in West, 2003, p. 80 f.]; Luc. *DMar.* 7,1 and *Symp.* 35; Hyg. *fab.* 92,1). See the general classification of the motif in Thompson, 1955-1958, v. 3, p. 71 (F 361.1.1) and Uther, 2004, v. 1, p. 244 f. (type 410), who point to the beginning of the Brothers Grimm's fairy-tale *Sleeping Beauty* (*Dornröschen*), where a fairy, unlike twelve other fairies, is not invited to the celebration of a baptism and therefore curses the newly born child.

⁸⁰ The *Charroi de Nîmes* will henceforth be quoted from the Modern French translation by Lachet, 1999. A critical edition may be found in McMillan, 1972.

⁸¹ A date in the middle of the twelfth century has been proposed by Frappier, 1967, p. 186 and McMillan, 1972, p. 41-43, a date at the end of the century by Hoggan, 1977, p. 35.

⁸² For the ideological background of the poem as expressed through this conflict between Guillaume and Louis cf. the different positions of Bender, 1967, p. 67-70; Hunt, 1978 and Heintze, 1991, p. 205;

distributing fiefs to the people of the nobility, had forgotten to award a fief to Guillaume. Guillaume, not willing to put up with such ingratitude, enters the royal palace and confronts Louis with his misdemeanour. The king soon realizes that what he did was indeed wrong and offers compensation like a fief already given to someone else or even a fourth of his own kingdom. But Guillaume, who is very sensitive to public opinion and does not want to profit from someone else's loss, refuses to accept this offer. Instead, he threatens to switch sides and to fight for the Saracens from now on⁸³ and at some point he even threatens that he might use violence in a personal duel between him and the king.⁸⁴ Confronted with such a reaction, all Louis can do is to state that this is indeed a case of severe anger.⁸⁵ We thus have another nice parallel to the various disputes between Achilles and Agamemnon in the Greek tradition.⁸⁶

After his first encounter with Louis (v. 51-414) Guillaume leaves the palace in frustration. But on his way out he meets his nephew Bertrand, who had been waiting for him. Bertrand, when told about the negative outcome of the negotiations, comes up with a new idea. Guillaume should propose to the king that he would conquer Spain (including southern France with the beautiful towns of Nîmes and Orange) from the Saracens and take this region as his fief. This meets well with Guillaume's sense of honour, and therefore in a second talk (v. 463-677) Louis and Guillaume agree to follow this plan. Finally, having left the court, Guillaume is notified by a messenger that the traitor Aymon slandered him with the king, returns to the palace for a third time, kills Aymon in front of the king and leaves the palace with the good wishes of his chief (v. 696-764).

There are therefore parallels to as well as divergences from the familiar pattern of wrath and withdrawal. We have the same motifs of offence, anger, withdrawal, offer of compensation, failed reconciliation and finally rearrangement of matters. But the situation is less dramatic than in the other cases, because it is not a situation of acute war-time and therefore the offended hero can only threaten to join the enemy, but cannot actually boycott an ongoing war, and it is even the hero himself who, after a first moment of anger and frustration, opens the way for reconciliation. Nevertheless the poet of the epic seems to have been familiar with the more classical pattern, as is shown by his rather artificial use of the traditional sequence of three encounters or exchanges of speeches between the king (or

for the larger context of the so-called 'epic of revolt' see Calin, 1962; Adler, 1963 and Grisward, 1993.

⁸³ *Charroi de Nîmes*, v. 94-101, 112-114 and 269-271 («... mais par Celui qui demeure là-haut dans le ciel, je me retournerai contre mon suzerain. Tu pourras faire en sorte que je ne sois plus ton familier.»).

⁸⁴ v. 291.

⁸⁵ v. 295 and 301 («à présent je le vois bien, vous êtes très en colère»). The same term for the wrath of the hero (sc. 'colère' or 'rancœur', Old French 'maltalant') had been used already in a comment by the epic singer (v. 104 f.: "Dès lors leur désaccord commence à s'envenimer et leur colère réciproque s'accroît.") and in a statement by Guillaume himself (v. 119: "La rancœur me contraint à quitter la cour."), and it later will mark the end of the episode (v. 414: "plein de rancœur, il [sc. Guillaume] descend l'escalier").

⁸⁶ Even though Guillaume now takes the role of Achilles and not any more – as in the *Chanson de Guillaume* – the role of Agamemnon.

his ambassadors) and his hero.⁸⁷ But what is at least as important as this sequence of three encounters, is the placement of the episode right at the beginning of an epic telling of the conquest of a town with the help of a ruse.

Guillaume, when having left Paris in order to conquer southern France, decides first to attack Nîmes which is currently held by the Saracens. But as the town is well fortified, Guillaume follows the advice of one of his counsellors to hide one thousand soldiers in big barrels, to place the barrels on carriages (hence the title of the song), to disguise himself as a merchant having come to sell his goods, and so to enter the town. The ruse succeeds and conquering the city is now an easy matter. This is indeed an old motif of folklore, which in a similar form is attested already in the Old Egyptian tale of the conquest of the Palestinian city of Joppa (Jaffa),⁸⁸ but has many parallels in the medieval Arabic tradition and perhaps from there reached Spain and France.⁸⁹ But there is, of course, another classical parallel with the story of the Trojan Horse, and we should remember that the *Iliad*, though not actually telling the fall of Troy, alludes to the coming ruse,⁹⁰ and certainly opens with the conflict between Agamemnon and Achilles. So, to begin an epic, that tells the conquest of a well fortified town, with an argument between king and hero, was obviously an idea as natural to an ancient Greek poet as to a medieval French *jongleur*.⁹¹

3. THE QUARREL BETWEEN CHARLEMAGNE AND ROLAND IN THE *GESTE DE FIERABRAS*

The beginning of the *Charroi de Nîmes* we just discussed is, however, not the only parallel to the *Iliad* within the world of the Old French *chansons de geste*. There is an even closer parallel, indeed a striking one, in the *Geste de Fierabras*.⁹² This is the second part of a diptych which in its first part tells the destruction of Rome by the Saracens, the killing of the pope and the stealing of some most valuable relics like the shroud of Jesus. Having accomplished this feat the Saracens, led by their emir Balan (or ‘Laban’) and his son Fierabras, a gigantic hero, retire to Spain, and Charlemagne who had been called to help but arrived too late in

⁸⁷ See above the sequence of the three speeches by King Guntharius addressed at the angry Hagano and the other examples from comparable epic traditions (above n. 50).

⁸⁸ The story is attested on a papyrus of ca. 1300 BC (English translation in Pritchard, 1969, p. 22 f.). It has been aptly compared with the legend of the Trojan Horse by Hölscher, 1989, p. 61 f. and Hansen, 2002, p. 171 f.

⁸⁹ Cf. Galmés de Fuentes, 1972, p. 129-131.

⁹⁰ Hom. *Il.* 15,70 f. (εἰς ὃ κ’ Ἀχαιοὶ // ἴλιον αἰπὸν ἔλοιεν Ἀθηναίης διὰ βουλᾶς – “all the way till Achaean armies seize the beetling heights of Troy through Athena’s grand design” [transl. Fagles, 1990, p. 389 f.]).

⁹¹ It is telling that the last line of the *Couronnement de Louis* points to this sudden opening of the following poem (v. 2695: “Quand il [sc. King Louis] fut puissant, il n’en sut point gré à Guillaume” [Lanly, 1983, p. 118; Old French original in Langlois, 1925, p. 84]), even though this may be an addition of a *remanieur*, and not part of the original song (Frappier, 1967, p. 181).

⁹² The parallel has been mentioned and briefly discussed by V. Zhirmunsky (1961, p. 63; 1962, p. 133 f.), M. Ailes (2002, p. 11) and M. Le Person (2003, p. 185; 2012, p. 29).

Rome follows them with his troops oversea.⁹³ There, in a single combat, Fierabras in spite of his strength is defeated by Charlemagne's vassal Olivier, and after many an incident the Franks manage to beat Balan's troops, to conquer the town of Aigremore, to regain the relics and to capture Balan's beautiful daughter Floripas who anyway had fallen in love with the French knight Gui de Bourgogne and will now marry him.⁹⁴ Charlemagne returns to Paris and makes a deposit of the relics at the cathedral of Saint-Denis, but in an epilogue the poet tells us that three years later the devastating defeat of Roncevaux (778 AD) with the tragic death of Charlemagne's nephew Roland will happen.⁹⁵

We can thus observe in *Fierabras* a general parallel with the legend of the Trojan War, with an army following an enemy to his home-place overseas, with the conquest of a city and with the capture of a beautiful woman. But what makes *Fierabras* important within the context of our topic, is not this general resemblance but the precise opening of the poem. Having arrived in Spain, the Franks engage in a first battle with the Saracens, but suffer a serious defeat, where Olivier is severely wounded and his friend Roland just manages to save their lives. But in the evening Charlemagne who with a troop of elderly warriors had come to help blames his nephew for this defeat. Roland takes this as a serious offence, and in the next morning, when Fierabras challenges the Franks for a single combat, Roland refuses to fight and even threatens to kill his uncle. Thus, Olivier in spite of his wounds engages in the duel with Fierabras and actually beats him. But in the ensuing battles he is captured by the Saracens, and this finally makes Roland change his mind, so that he takes part in the fighting again.

So, there is a long list of parallels with the *Iliad*. A brave hero is offended by his chief, reacts with anger and decides to withdraw from battle.⁹⁶ His retinue is told to act like the hero himself.⁹⁷ When the argument continues, the hero draws his sword against his king.⁹⁸ People close to the hero prevent him from killing his king.⁹⁹ When the king orders

⁹³ For summaries of *Fierabras*, the second part of the diptych, see Reichl, 1984; Suard, 2011, p. 193-196 and Le Person, 2012, p. 149-173.

⁹⁴ For the person of Floripas in *Fierabras* and in the later tradition see Keller, 1993.

⁹⁵ The *Geste de Fierabras* will be quoted after the line-numbers in the critical edition of Le Person, 2003 (the allusion to the defeat at Roncevaux being in lines 6396-6404) and after the page-numbers in the Modern French translation by Le Person, 2012 (Roncevaux: p. 574 f.).

⁹⁶ *Fierabras*, v. 39 (Le Person, 2012, p. 267) and v. 147-167 (Le Person, 2012, p. 274 f.: «Sire, dit Roland, ne m'en parlez jamais plus, car, par ce Seigneur que l'on appelle Dieu, je préférerais que vous ayez les pieds coupés plutôt que de prendre les armes et de m'équiper pour cela.»); Hom. *Il.* 1,130-187 and 1,223-246.

⁹⁷ *Fierabras*, v. 165-167 (Le Person, 2012, p. 275); Hom. *Il.* 1,306 f., 2,686 f. and 16,203 f.

⁹⁸ *Fierabras*, v. 172 (Le Person, 2012, p. 275: «Roland mit la main à son épée et l'a retirée du fourreau.»); Hom. *Il.* 1,188-192.

⁹⁹ *Fierabras*, v. 173 (Le Person, 2012, p. 275 f.: «il en aurait aussitôt frappé son oncle, si l'on ne l'en avait empêché.»); Hom. *Il.* 1,193-222 (Athena stops Achilles from using violence).

his people to act against the hero, the soldiers hesitate to obey.¹⁰⁰ Nevertheless the hero threatens to act violently against the king or his servants.¹⁰¹ A wise elderly person tries to mediate between the king and the hero laying some blame on both of them.¹⁰² The king now understands that this wrath can't be healed so easily, but nevertheless he is not ready to apologize and continues to act against the hero.¹⁰³ The sulking hero soon longs to fight again.¹⁰⁴ Therefore he observes the others fighting.¹⁰⁵ Finally, he reenters battle in order to free his captured friend or to save his dead friend's body.¹⁰⁶ He swears not to relent, until his friend is freed again or avenged.¹⁰⁷

There is thus an almost perfect parallel between *Fierabras* and the *Iliad*, the only major differences being that the person who fights in the hero's stead in the one case (Olivier) is only captured by the enemy, whereas in the other case (Patroclus) he gets killed, and that Roland soon regrets his acts against Charlemagne, whereas Achilles remains unrelenting for a long time.¹⁰⁸ The parallel can, however, even be extended. For, as said above, *Fierabras* is only the second part of a diptych. The first part of the diptych is formed by *La destruction de Rome*, a short epic of about 1'500 lines, which tells of the Saracens' attack on Rome.¹⁰⁹ But in its last lines the epic already tells of the events in Spain, briefly recounting not only the first battle in Spain but also the argument between Charlemagne and Roland, that led to the latter's withdrawal.¹¹⁰ So there is an overlap between *La destruction* and *Fierabras*,

¹⁰⁰ *Fierabras*, v. 182 f. (Le Person, 2012, p. 276); Hom. *Il.* 1,327 and 1,331 f.

¹⁰¹ *Fierabras*, v. 184-186 (Le Person, 2012, p. 276); Hom. *Il.* 1,300-303.

¹⁰² *Fierabras*, v. 187-189 (Le Person, 2012, p. 276: the wise knight Ogier blames Roland) and v. 199 f. (Le Person, 2012, p. 277: the elderly counsellor Naimes tries to soothe Charlemagne); Hom. *Il.* 1,247-284 (Nestor acts as a mediator).

¹⁰³ *Fierabras*, v. 191-198 (Le Person, 2012, p. 276 f.: «Charles voit son neveu se mettre en fureur et se courroucer ... S'il en eut de la peine, il ne faut pas le demander ...»); Hom. *Il.* 1,285-291 and 1,318-326.

¹⁰⁴ *Fierabras*, v. 265-269 (Le Person, 2012, p. 279); Hom. *Il.* 1,488-492.

¹⁰⁵ *Fierabras*, v. 846-852 (Le Person, 2012, p. 306); Hom. *Il.* 11,599-601 and 18,1-14.

¹⁰⁶ *Fierabras*, v. 1803-1805 (Le Person, 2012, p. 359) and v. 1835-1840 (Le Person, 2012, p. 361); Hom. *Il.* 18,203-231.

¹⁰⁷ *Fierabras*, v. 1872-1874 (Le Person, 2012, p. 362); Hom. *Il.* 18,88-93 and 19,205-214.

¹⁰⁸ For Roland repenting see especially *Fierabras*, v. 265-267 (Le Person, 2012, p. 279) and the other comparable passages discussed by Drzewicka, 1992, p. 242-245. There are therefore no embassies to the sulking hero in *Fierabras* and there is never a formal reconciliation between king and hero.

¹⁰⁹ *La destruction de Rome* will be quoted after the line-numbers and the text in J. Speich's bilingual (Old French / Modern French) edition (Speich, 1988).

¹¹⁰ *La destruction de Rome*, v. 1498-1501 (Speich, 1988, p. 167: "Quand il avait soupé [sc. Charlemagne], il commença à se vanter et dit que les vieillards barbus qu'il avait emmenés, s'étaient beaucoup mieux battus pendant la journée que les jeunes. A ces mots, Roland et le comte Olivier se fâchèrent."). See the corresponding part in *Fierabras*, v. 38 f. (Le Person, 2012, p. 267: "Une fois revenu au camp, Roland fut honteusement raillé cette nuit-là.") and the later flash-back by Roland himself in v. 158b-163 (Le Person, 2012, p. 275: "Lorsque nous fûmes de retour au camp, vous vous êtes vanté ensuite le soir, quand vous vous fûtes enivré, que les vieux chevaliers que vous aviez amenés avaient bien mieux

the second epic resuming the last part of the first one. Exactly the same kind of overlap, however, can be observed between the *Cypria* and the *Iliad*. For in its last part the *Cypria*, the epic immediately preceding the *Iliad*, according to Proclus, had already told of Achilles' wrath,¹¹¹ and precisely this will be the beginning of the *Iliad*, too.

Fierabras, an anonymous poem from about 1190 AD,¹¹² thus with *La destructioun* received a prologue, which was clearly intended to prepare for the events told in the older epic.¹¹³ It is, however, unclear, whether this binary distinction as shown by our texts reflects the origin and early history of the legend. From what we can still discern, it rather seems that in the early phases of the legend, there was no such distinction between a first part being located in Italy and a second part located in Spain. Instead, the whole action took place in Rome with the duel between Olivier and Fierabras as the culminating point of the story. This in any event is the situation in the *Chronique rimée* by Philippe Mousket, an Old French rhymed chronicle written around the year 1250,¹¹⁴ probably based on a somewhat fuller treatment in an old (lost) *cantilena*, which itself went back to historical events having taken place in Rome.¹¹⁵ During the course of time this story was enlarged and significant parts of it were transferred to Spain, perhaps by the composer of *Fierabras* only, but more probably so by some predecessor.¹¹⁶ Transferring the duel from Rome to Spain, the composer of this version must have felt the need to explain afresh, why it was Olivier and not Roland, the tragic hero of Roncevaux, who engaged in the duel with Fierabras, and that in turn must have been the reason, why he introduced the argument between Charlemagne and Roland, which explains Roland's abstention from fighting. What had been one unified story, thus became a diptych of two epics, the second one starting with the quarrel between king and hero, just as the *Iliad* does.

combattu que les jeunes, et de beaucoup! Ce soir-là, nombreuses furent les railleries et les moqueries dont je fus l'objet! Mais par l'âme de mon père, c'est pour votre malheur que vous vous êtes vanté!").

¹¹¹ Procl. Chr. p. 43 l. 66-68 Bernabé: ἐπειτά ἐστι Παλαμήδους θάνατος, καὶ Διὸς βουλὴ ὅπως ἐπικουφήσῃ τοὺς Τρώας Ἀχίλλεα τῆς συμμαχίας τῆς Ἑλλήνων ἀποστήσας, καὶ κατάλογος τῶν τοῖς Τρωσὶ συμμαχησάντων – “Then comes the death of Palamedes; and Zeus' plan to relieve the Trojans by removing Achilles from the Greek alliance; and a catalog of the Trojans' allies.” (transl. West, 2003, p. 81).

¹¹² For the date of *Fierabras* see Le Person, 2003, p. 142-144.

¹¹³ For the date of *La destructioun* see Speich, 1988, p. 73 f., who proposes a date in the first half of the thirteenth century. The poem in its first lines is attributed to a certain Gautier de Douai, but it is unclear whether this is the composer of an earlier version or only a venerable name given to the poem (Speich, 1988, p. 74 f.).

¹¹⁴ Philippe Mousket, *Chronique rimée*, v. 4664-4717 (edited by de Reiffenberg, 1836, p. 187-190 and Le Person, 2003, p. 145-147). This version with the duel taking place in Rome is confirmed by an erratic detail in *Fierabras*, v. 1098 f. (Le Person, 2012, p. 323, with the explanation in n. 132).

¹¹⁵ In opposition to that, there is no clearly identifiable historical background for the events taking place in Spain; cf. Jauss, 1978, p. 318 f. and Le Person, 2003, p. 128.

¹¹⁶ See the detailed discussions of the development of the story by de Mandach, 1987, p. 79-93; Speich, 1988, p. 7-12 and 18-20 and Le Person, 2003, p. 144-152.

The question, of course, arises, where the composer of this version got this motif from. As in the case of *Waltharius*, there is, of course, an *a limine* probability that the motif might be derived from Latin sources, which themselves depend on the *Iliad*, especially from the *Ilias Latina*, which gives a picturesque description of Achilles drawing his sword against Agamemnon, paralleled, as we have seen, by Roland acting against Charlemagne.¹¹⁷ But other motifs that *Fierabras* has in common with the *Iliad*, like the hero threatening to slay whoever dares to touch him or a wise elderly person trying to mediate between the king and the hero,¹¹⁸ are absent from the *Ilias Latina*. So the Latin epic cannot have been the source for our poet, and as in the case of *Waltharius*, it must be said again that the legend of the Trojan War, if it was taken account of at all in medieval France, was studied via the novels of Dictys and Dares. This can even be proven in the case of *Fierabras*. For a remark about a cloak made by a fairy at Colchis gives rise to a short digression which tells of the Argonaut Jason who had gone there in order to get the golden fleece, an event, that, according to an extra-line in the most prominent manuscript of *Fierabras*, led to the destruction of Troy.¹¹⁹ This looks like bizarre mythology, but it is in fact only the sequence of events we find in Dares' *Acta diurna*.¹²⁰

A second option – discussed above for the case of Rainouart – would be a reintegration of literary motifs into the oral world of story-telling. This might be seen as relatively plausible in this case, because the *Iliad* was a most prominent text known by semi-literate persons, too. But such a process, if it happened, would have to have happened in the Greek east, and then it would be difficult to answer, why there is only one such version with these *Iliadic* motifs in medieval France, but no trace of it in Byzantium or in the medieval and early modern world of the Slavs or the Germanic nations. Moreover, there is an excellent parallel for the motif of the hero drawing his sword against his king and of a third person preventing him from murder in the old Indian epic *Mahabharata*. Here it is the hero Arjuna, who has been offended by his elder brother and king Yudhishtira and draws his sword against him, but is stopped by his cousin Krishna.¹²¹ So, if we assume that the beginning of *Fierabras* depends on an oral popular version of the *Iliad*, we would have to assume the same for the analogous scene in the *Mahabharata*. But again, there is no trace for such a migration of the Homeric epics to India at the relevant time, that withstood scrutiny.¹²²

¹¹⁷ *Ilias Latina*, v. 74-80; *Fierabras*, v. 172 (Le Person, 2012, p. 275).

¹¹⁸ Above nn. 101 and 102.

¹¹⁹ *Fierabras*, v. 2132-2136 (Le Person, 2012, p. 378: "... ; cela causa ensuite la destruction de Troie, la grande cité.").

¹²⁰ Dares, ch. 1-2 and 6-44; see Ailes, 1994/1995, p. 252, who suggests (with some hesitation) that the immediate source might have been Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie* (above n. 34).

¹²¹ *Mahabharata* 8,49 (= 8,69): "Thus addressed by Yudhishtira, Kunti's son (sc. Arjuna) owning white steeds, filled with rage, drew his sword for slaying that bull of Bharata's race. Beholding his wrath, Kesava (sc. Krishna, an incarnation of the god Vishnu), conversant with the workings of the (human) heart said: 'Why, O Partha, dost thou draw thy sword?'" (transl. Ganguli, 1974, p. 176); see the discussion of this parallel between the *Iliad* and the *Mahabharata* by von Simson, 1984, p. 216.

¹²² See the discussion in Grossardt, 2009, p. 50 f. and 98 (with n. 42).

The correct answer to our question of how to explain the parallel of *Fierabras* with the *Iliad* presumably lies in the character of Roland as drawn in the medieval French tradition. Roland is always shown as a hotheaded, impetuous character easily losing his temper. The first example for such a character-drawing can already be found in the beginning of the *Chanson de Roland*, where his friend Olivier in a gathering of the French peers at Charlemagne's court dissuades Roland from going to Saragossa as an ambassador, because he is too ill-tempered.¹²³ Another story still closer to our scene in *Fierabras* is told in the above-mentioned *Chronique rimée* by Philippe Mousket (v. 4586-4633),¹²⁴ where Roland, while besieging the Saracens at Grenoble, out of anger refuses to help Charlemagne who is himself besieged by the Saracens in a fortress near Worms, and only after a while gets reconciled again.¹²⁵ Such scenes must therefore have been common in French lore, and if we remind ourselves that the *Charroi de Nîmes* begins with a similar scene of an argument between a king and his hero and ends like the *Iliad* (with its extension in the following Cyclic epics) and the *Geste de Fierabras* with the seizing of a town, we recognize that such patterns must have been traditional in France as well as in Greece. We may therefore conclude that this very device of starting an (oral) epic with a quarrel between a king and his most valiant champion was not an invention of the poet of the *Iliad* but an old circulating story-pattern either inherited by both nations from an old Indo-European legacy¹²⁶ or transferred from one (Indo-European) nation to another through oral channels at a very early time.¹²⁷ Horace's famous *in medias res* (*Ars poetica*, v. 148) was not the radical innovation the Roman poet credits his Greek forerunner with, but a traditional device masterly treated by Homer, but having been used already in a not so different way by many of his predecessors. No wonder that some of his later colleagues from other nations like the anonymous poet of the *Geste de Fierabras* made full use of it, too.

4. CONCLUSION

It cannot be denied that much of what has been said above is hypothetical,¹²⁸ and further research especially with respect to the origin and diffusion of the motif of wrath

¹²³ *Chanson de Roland*, v. 255-258 («Sûrement pas, fit le comte Olivier; votre cœur est violent et farouche...») [transl. Dufournet, 1993, p. 81].

¹²⁴ Edited by de Reiffenberg, 1836, p. 184-186.

¹²⁵ Interestingly, in this story Roland seems as torn between his wrath and his feelings of remorse (v. 4610-4615) as he is in *Fierabras* (above n. 108). The two stories, thus, clearly belong to the same tradition, and it would be an urgent task to assess the priority between them.

¹²⁶ In the case of the medieval French society this would mean that the story-pattern was inherited from the Celtic or the Germanic forefathers.

¹²⁷ Such an approach for explaining the linguistic and cultural analogies between the various Indo-European nations has been favoured by Vielle, 1996, IX-XI. In any event, the *Song of Waltharius* discussed above proves that comparable motifs were present in early medieval Europe already before the time of the *chansons de geste* and then could easily be transmitted to neighbouring nations.

¹²⁸ But then, much of what has been said in scholarship as an alternative like the idea of a traditionally chronographic epic transcended by Homer only, at a closer look, had been no less hypothetical.

and withdrawal in the French epic tradition will certainly be needed. Some preliminary conclusions should nevertheless be possible.

A first point that becomes increasingly clear is that the motif of wrath and withdrawal is always tied to major heroes. This is, of course, the case for Achilles and for other well known heroes like Rostam in Iran, Karna in India and Marko Kraljević in Serbia, but now the observation can be extended to heroes like Hagen – after all one of the main heroes of the *Song of the Nibelungen* – and Roland, nephew of Charlemagne. A second point closely tied to the first one would be that normally in these stories the dispute between the king and his sulking hero cannot be settled quickly, but that it always takes some time and some embassies or speeches in order to reach a state of reconciliation. During this time a friend of the hero may act as his substitute and he may be seriously endangered and gravely wounded or even be killed. Minor heroes who react with anger for a short moment and are quickly reconciled can be found in the Homeric tradition only.¹²⁹ Therefore, this may well have been a type-scene, but only in the Greek epic tradition. The normal situation is rather what we find with respect to Achilles in the *Iliad*, that is, a boycott of a major hero endangering a whole military campaign. This may still be treated by a poet in a relatively episodic way as in the case of Achilles' argument with Agamemnon in the *Cypria*,¹³⁰ Rostam's abstention in the *Shahnama* or Hagano's withdrawal in the *Song of Waltharius*. But it is only natural that sometimes poets decided to give it more emphasis, that is, that they made it the focus point of their songs or even started their songs right with the argument between a king and his hero. This can be observed in a still relatively loose way in the song of *Marko Kraljević and Mina of Kostur* and in the quarrel between Charlemagne and Roland that must lie behind the entry in Philippe Mousket's *Chronique rimée* (v. 4586-4633). But it can be found in the more tightened style of Horace's *in medias res* in at least two mutually independent songs, that is, in the *Iliad* and in the *Geste de Fierabras*. It is indeed the bipartite structure of the respective diptych *Destruction of Rome – Geste de Fierabras* and *Cypria – Iliad* with the same cut immediately before the outbreak of the quarrel between king and hero (and an anticipation of the motif right at the end of the prior epic), which strongly speaks in favour of the assumption that the device to begin an epic song with the very motif of the quarrel was indeed a traditional one.

The examples for the motif of wrath and withdrawal we discussed so far all come from the Indo-European realm. It therefore must have appealed to the Indo-European nations and have resonated somehow with their specific mentality. So they transmitted it either vertically from an older common period to the single Indo-European nations or

¹²⁹ Hom. *Il.* 6,321-368 (Paris), 13,83-135 (some minor Greek heroes), 13,455-469 (Aeneas); see the discussion in Grossardt, 2001, p. 24-36 and 2009, p. 58-60.

¹³⁰ This episode, too, due the parallel of Rainouart and Guillaume in the *Chanson de Guillaume*, can now be classified as traditional. There is, therefore, no need to postulate a transfer of motifs within the Greek tradition from one episode involving an angered Achilles to the other (as had been done e.g. by Severyns, 1928, p. 304 [transference from the *Iliad* to the *Cypria*] or by Heubeck, 1950, p. 33 f. [= Heubeck, 1991, p. 470 f.: transference from the *Cypria* to the *Iliad*]). Instead, both incidents were traditional and mutually independent (see already, on more general grounds, Grossardt, 2009, p. 61 f.).

horizontally from one nation to the other. But it should not be assumed that the motif can be found exclusively in Indo-European nations. There are indeed some rather clear examples in the Near Eastern area, too. Perhaps the oldest attested myth of this kind is the Middle Hittite story of the god of vegetation Telipinu,¹³¹ who got into a rage, therefore disappeared from the community of the gods and caused a standstill of nature and a general famine.¹³² It took an embassy of a bee and ritual measures of another divine being, the goddess of magic Kamrušepa, in order to soothe Telipinu and to bring him back to the community of gods.¹³³ A comparable Egyptian myth can be found in late inscriptions, in a demotic papyrus and in a Greek translation equally on papyrus.¹³⁴ It tells the story of the Egyptian goddess Tefnut, the daughter of the sun-god Re, who out of anger left Egypt for Ethiopia and was brought back to Egypt by the messenger-god Thot, only after long and difficult negotiations.¹³⁵ Several early witnesses like an ostrakon of about 1200 BC showing Tefnut and Thot on their way back to Egypt point to a rather early date of the myth.¹³⁶ In the Old Testament, finally, what stands out, is the story of Job who had been stricken for no apparent reasons by several plagues and therefore refused to listen to a group of three friends who came to him and tried to reconcile him with the Lord through a series of speeches. It was only a much younger fourth person and finally God himself who with their speeches managed to reach a new union with Job.¹³⁷ But there are minor parallels, too, which have been pointed out by the classical scholar Franz Dornseiff.¹³⁸

Future research should therefore try to relate these Near Eastern examples to the Indo-European ones and study in some detail their similarities as well as their differences. But the most promising area will probably remain Homer and the legend of the Trojan War at large. For what becomes increasingly clear – at least to the mind of the present writer – is that the classic assumption of a chronographic form of the tradition with an equal focus on all episodes of the War is now outdated. It was not a steady chronographic legend which by some genius was transformed into an epic of more focused and dramatic form, but it were

¹³¹ So admittedly from an Indo-European nation, whose traditional lore, however, was heavily influenced by neighbouring Semitic nations.

¹³² The myth has been translated into English by A. Goetze (in Pritchard, 1969, p. 126-128); a German version, reflecting current research, can be found in Janowski, Schwemer, 2015, p. 155-160 (translated by a team of scholars consisting of A. Bauer, S. Görke, J. Lorenz and E. Rieken).

¹³³ The myth has been further discussed and compared to the Homeric Hymn to Demeter by Considine, 1969, p. 116 f. and Cheyns, 1988, p. 45 f.

¹³⁴ See the respective editions and translations by Junker, 1917, by Spiegelberg, 1917 and de Cenival, 1988, and by Reitzenstein, 1923 and St. West, 1969.

¹³⁵ See the summary of the myth by Spiegelberg, 1915, p. 880-887 and 1917, 4-7.

¹³⁶ Spiegelberg, 1917, p. 7-9; de Cenival, 1988, IX.

¹³⁷ Old Testament, Book of Job; see the comparison of the biblical story with the story of Achilles and Agamemnon by Loudon, 2006, p. 179-182.

¹³⁸ Dornseiff, 1956, p. 10-17, pointing to various parallels between the *Iliad* and the *First* and *Second Book of Samuel*. The parallels are not always very cogent, but what might be added, are the three failed embassies from Saul to David in 1 Sam. 19,19-21; see further Loudon, 2006, p. 161-163.

such dramatic episodes as the quarrel between Achilles and Agamemnon which gave rise to a full treatment of the legend with many single episodes. Such kernels of the legend, around which smaller episodes crystallized, were, next to the quarrel, the story of the conquest of the town with the help of the Trojan Horse and the homecoming of Odysseus.¹³⁹ How exactly this happened, will always remain difficult to elucidate, but perhaps in this respect, too, the comparative approach might turn out to be promising.¹⁴⁰

REFERENCES

- ADLER, Alfred. Rainouart and the composition of the *Chanson de Guillaume*. *Modern Philology*, v. 49, p. 160-171, 1951/1952.
- ADLER, Alfred. *Rückzug in epischer Parade. Studien zu Les quatre fils Aymon, La chevalerie Ogier de Danemarche, Garin le Loherenc, Raoul de Cambrai, Aliscans, Huon de Bordeaux*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1963.
- AILES, Marianne J. *Fierabras* and the *Chanson de Roland*: an intertextual diptych. *Reading Medieval Studies*, v. 28, p. 3-22, 2002.
- AILES, Marianne J. The date of the chanson de geste *Fierabras*. *Olfant*, v. 19, p. 245-271, 1994/1995.
- ALONSO, Dámaso. La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense. In: _____. *Primavera temprana de la literatura europea. Lírica – épica – novela*. Madrid: Guadarrama, 1961, p. 81-161.
- BENDER, Karl-Heinz. *König und Vasall. Untersuchungen zur Chanson de geste des XII. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 1967.
- BISANTI, Armando. Il *Waltharius* fra tradizioni classiche e suggestioni germaniche. *Pan – Rivista di Filologia Latina*, v. 20, p. 175-204, 2002.
- BLÄNSDORF, Jürgen. Selbstbehauptung und Pflichtenkonflikt im „Waltharius“. In: MEISIG, Konrad (Ed.). *Ruhm und Unsterblichkeit. Heldenepik im Kulturvergleich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010, p. 75-92.

¹³⁹ The traditionality of the device to focus on the very episode of the Trojan Horse is shown by the parallel between the song of Demodocus (as told in *Od.* 8,499-520) and the *Iliupersis* (according to the summary in Proclus); see West, 2003, p. 16 and 2013, p. 19. The traditional shape of the *Odyssey* is demonstrated by many other tales of homecoming with a similar design (above n. 5).

¹⁴⁰ A promising field for such an enterprise might be a comparison of the Cyclic epics *Aithiopsis* and *Little Iliad* with book six of the Indian national epic *Ramayana*, because in each case it is a large number of minor episodes – usually triggered by the foregrounding of a certain hero on either side or by the arrival of a new helper to one of the two warring parties from outside – which follows the more compact and colourful action treated in the preceding epic resp. book.

- BOOR, Helmut de. *Das Nibelungenlied*. Zweisprachig, herausgegeben und übertragen von H. de Boor. 5th ed. Köln: Parkland, 2003.
- BORNHOLDT, Claudia. *Engaging moments: the origins of medieval bridal-quest narrative*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- BOUTET, Dominique. La perspective indo-européenne et les études médiévales. In: VALETTE, Jean-René (Ed.). *Trente ans de recherches en langues et en littératures médiévales* (= Perspectives médiévales, special edition for the 30th anniversary of the periodical). Paris: Société de Langues et de Littératures Médiévales d'Oc et d'Oil, 2005, p. 99-114.
- BOUTET, Dominique. The *chanson de geste* and orality. In: REICHL, Karl (Ed.). *Medieval oral literature*. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 353-369.
- BURKERT, Walter. *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- CALIN, William C. *The Old French epic of revolt. Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*. Genève: Droz, 1962.
- CENIVAL, Françoise de. *Le mythe de l'œil du soleil*. Sommerhausen: Zauzich, 1988.
- CHADWICK, Nora Kershaw. *Russian heroic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.
- CHEYNS, André. La structure du récit dans l'*Iliade* et l'*Hymne homérique à Déméter*. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 66, p. 32-67, 1988.
- CHIBNALL, M. *The ecclesiastical history of Orderic Vitalis*. Edited and translated by M. Chibnall. Oxford: Clarendon Press, 1972. v. 3: books V and VI.
- COLBY-HALL, Alice M. In search of the lost epics of the lower Rhône valley. *Olifant*, v. 8, p. 339-351, 1980/1981.
- CONSIDINE, Patrick. The theme of divine wrath in ancient East Mediterranean literature. *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, v. 8, p. 85-159, 1969.
- DANEK, Georg. Die Apologoi der Odyssee und ‚Apologoi‘ im serbokroatischen Heimkehrerlied. *Wiener Studien*, v. 109, p. 5-30, 1996.
- DORNSEIFF, Franz. Homeros. In: _____. *Antike und alter Orient. Interpretationen*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1956, p. 1-23.
- DRZEWICKA, Anna. Le preux et le sage reflétés par un miroir déformant. Roland et Olivier dans *Fierabras*. *Cultura Neolatina*, v. 52, p. 231-245, 1992.
- DUFOURNET, J. *La Chanson de Roland*. Texte présenté, traduit et commenté par J. Dufournet. Paris: Flammarion, 1993.

EDWARDS, Mark W. Homer's *Iliad*. In: FOLEY, John Miles (Ed.). *A companion to ancient epic*. Malden: Blackwell, 2005, p. 302-314.

ERBSE, Hartmut. Ilias und ‚Patroklië‘. *Hermes*, v. 111, p. 1-15, 1983.

FAGLES, R. *Homer. The Iliad*. Translated by R. Fagles, introduction and notes by B. Knox. New York: Viking, 1990.

FARAL, E. *Ermold le Noir. Poème sur Louis le Pieux et épîtres au roi Pépin*. Édités et traduits par Edmond Faral. Paris: Champion, 1932.

FASBENDER, Christoph. Waltharius In: ACHNITZ, Wolfgang (Ed.). *Deutsches Literatur-Lexikon – Das Mittelalter*. Band 5: Epik (Vers – Strophe – Prosa) und Kleinformen. Berlin: de Gruyter, 2013, p. 10-15.

FASSÒ, Andrea. Le petit cycle de Guillaume et les trois péchés du guerrier. In: _____ (Ed.). *La chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange* (= *Medioevo Romanzo*, v. 21, 1997, p. 161-529). Roma: Salerno, 1997, p. 421-440.

FRAPPIER, Jean. *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange I. – La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*. Paris: Soc. d'Éd. d'Enseignement Supérieur, 1955.

FRAPPIER, Jean. *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange II. – Le Couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes, La Prise d'Orange*. 2^e. ed. Paris: Soc. d'Éd. d'Enseignement Supérieur, 1967.

GALMÉS DE FUENTES, Alvaro. Le ‘Charroi de Nîmes’ et la tradition arabe. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, v. 22, p. 125-137, 1979.

GANGULI, Kisari Mohan. *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa*. Translated into English prose from the original Sanskrit text by K. M. Ganguli. 3rd ed. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1974. v. 7.

GÖHLER, Peter. Beobachtungen und Überlegungen zu den Fragmenten einer mittelhochdeutschen Walther- und Hildegundsdichtung. In: ZATLOUKAL, Klaus (Ed.). *7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises (Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietriche)*. Wien: Fassbaender, p. 91-108, 2003.

GRIFFIN, Jasper. *Homer*. Oxford: Oxford University Press, 1980 (= Bristol 2001, with different pagination).

GRIFFIN, Jasper. *Homer, Iliad, book nine*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

GRISWARD, Joël H. Epopée indo-européenne et épopée médiévale: histoires ou histoire?. *Perspectives Médiévales*, v. 8, p. 125-134, 1982.

GRISWARD, Joël H. La naissance du couple littéraire Vivien et Rainouart. In: FASSÒ, Andrea (Ed.). *La chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange* (= *Medioevo Romanzo*, v. 21, 1997, p. 161-529). Roma: Salerno, 1997, p. 441-456.

GRISWARD, Joël H. Le thème de la révolte dans les chansons de geste: éléments pour une typologie du héros révolté. In: BENNETT, Philip E.; COBBY, Anne Elizabeth; RUNNALLS, Graham A. (Ed.). *Charlemagne in the North. Proceedings of the twelfth International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh 1991)*. Edinburgh: Grand and Cutler, 1993, p. 399-416.

GROSSARDT, Peter. *Achilleus, Coriolan und ihre Weggefährten. Ein Plädoyer für eine Behandlung des Achilleus-Zorns aus Sicht der vergleichenden Epenforschung*. Tübingen: Narr, 2009.

GROSSARDT, Peter. *Die Erzählung von Meleagros. Zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende*. Leiden: Brill, 2001.

GROSSARDT, Peter. Noch einmal zum Heldenzorn bei Marko Kraljević und Achilleus. *Hermes*, v. 143, p. 229-239, 2015.

HANSEN, William F. *Ariadne's thread: a guide to international tales found in classical literature*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.

HANSEN, William F. Folktale. In: FINKELBERG, M. (Ed.). *The Homer encyclopedia*. Malden: Blackwell, 2011, v. 1, p. 291-293.

HAUG, Vollmann. Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800-1150. Herausgegeben von Walter Haug und Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1991.

HAUG, Walter. Von der Schwierigkeit heimzukehren. Die Walthersage in ihrem motivgeschichtlichen und literaturanthropologischen Kontext. In: KRAUSE, Burkhardt (Ed.). *Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann*. Wien: Fassbaender, p. 129-144, 1997.

HEINTZE, Michael. *König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung*. Heidelberg: Winter, 1991.

HEUBECK, Alfred. *Die homerische Frage. Ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

HEUBECK, Alfred. Studien zur Struktur der Ilias (Retardation – Motivübertragung). In: *Gymnasium Fridericianum. Festschrift zur Feier des 200-jährigen Bestehens des Humanistischen Gymnasiums Erlangen 1745–1945*. Teil II. Erlangen: Döres, 1950, p. 17-36 (reprinted in: LATACZ, Joachim [ed.]. *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 450-474).

HIMES, Jonathan B. *The Old English Epic of Waldere*. Edited and translated with an introduction by J. B. Himes. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009.

HOGGAN, David G. *La formation du noyau cyclique: Couronnement de Louis – Charroi de Nîmes – Prise d'Orange*. In: SOCIÉTÉ Rencesvals. Actes du 5^e Congrès International de la Société Rencesvals (Oxford 1970). Salford: University of Salford, 1977, p. 22-44.

- HÖLSCHER, Uvo. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. 2nd. ed. München: Beck, 1989.
- HUNT, Tony. L'inspiration idéologique du *Charroi de Nîmes*. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 56, p. 580-606, 1978.
- JANDA, Michael. *Der Zorn des Achilleus*. Münster: Thomas Kubo, 2018.
- JANOWSKI, Bernd; SCHWEMER, Daniel (Ed.). *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments. Neue Folge. Band 8: Weisheitstexte, Mythen und Epen*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2015.
- JAUSS, Hans Robert. Epos und Roman – Eine vergleichende Betrachtung an Texten des XII. Jahrhunderts (Fierabras – Bel Inconnu). In: KRAUSS, Henning (Ed.). *Altfranzösische Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, p. 314-337.
- JUNKER, Hermann. Die Onurislegende. In: *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse*. 59. Band, 1. und 2. Abhandlung. Wien: A. Hölder, 1917.
- KAKRIDIS, Johannes Th. *Homeric researches*. Lund: Gleerup, 1949.
- KELLER, Hans-Erich. La belle Sarrasine dans Fierabras et ses dérivés. In: BENNETT, Philip E.; COBBY, Anne Elizabeth; RUNNALLS, Graham A. (Ed.). *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh 1991)*. Edinburgh: Grand and Cutler, 1993, p. 299-307.
- KULLMANN, Wolfgang. Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung. *Wiener Studien*, N.F. v. 15, p. 5-42, 1981.
- LACHET, Claude. *La prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII^e – début XIII^e siècle)*. Édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet. Paris: Champion, 2010.
- LACHET, Claude. *Le charroi de Nîmes. Chanson de geste du Cycle de Guillaume d'Orange*. Édition bilingue, présentée et commentée par C. Lachet. Paris: Gallimard, 1999.
- LANGLOIS, Ernest. *Le couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle*. Éditée par E. Langlois. 2^e ed. Paris: Champion, 1925.
- LANLY, André. *Le couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle*. Traduite par A. Lanly. Paris: Champion, 1983.
- LATACZ, Joachim. *Homer. Eine Einführung*. München-Zürich: Artemis, 1985.
- LEARNED, Marion Dexter. *The saga of Walthar of Aquitaine*. Baltimore: Modern Language Association of America, 1892.
- LEJEUNE, Rita. La naissance du couple littéraire “Guillaume d'Orange et Rainouard au Tinel”. *Marche Romane*, v. 20, p. 39-60, 1970.
- LE PERSON, Marc. *Fierabras. Chanson de geste du XII^e siècle*. Éditée par M. Le Person. Paris: Champion, 2003.

LE PERSON, Marc. *Fierabras. Chanson de geste du XII^e siècle*. Traduction en français moderne du texte du manuscrit E. Traduction, présentation, bibliographie et notes par M. Le Person. Paris: Champion, 2012.

LIENERT, Elisabeth. *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2015.

LORD, Albert Bates. The effect of the Turkish conquest on Balkan epic tradition. In: BIRNBAUM, Henrik; VRYONIS, Speros (Ed.). *Aspects of the Balkans. Continuity and change*. The Hague-Paris: Mouton, 1972, p. 298-318.

LORD, Albert Bates. The theme of the withdrawn hero in Serbo-Croatian oral epic. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, v. 35, p. 18-30, 1969.

LOUDEN, Bruce. *The Iliad. Structure, myth, and meaning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

MABILLON, Joannes. *Acta sanctorum ordinis Benedicti. Saeculum quartum. Pars prima*. Edidit J. Mabillon. Venetiis: 1735.

MACLEAN, Simon. 'Waltharius': treasure, revenge and kingship in the Ottonian Wild West. In: GILBERT, Kate; WHITE, Stephen D. (Ed.). *Emotion, violence and law in the Middle Ages. Essays in honour of William Ian Miller*. Leiden: Brill, 2018, p. 225-251.

MAGOUN, Francis P.; SMYSER, Hamilton M. *Walter of Aquitaine. Materials for the study of his legend*. Translated by F. P. Magoun and H. M. Smyser. New London: Connecticut College, 1950.

MANDACH, André de. *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe V. La geste de Fierabras – Le jeu du réel et de l'in vraisemblable, avec des textes inédits*. Genève: Droz, 1987.

MCMILLAN, Duncan. *Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste du XII^e siècle*. Éditée d'après la rédaction AB, avec introduction, notes et glossaire, par D. McMillan. Paris: Klincksieck, 1972.

MILLET, Victor. Deconstructing the hero in early medieval heroic poetry. In: MILLET, Victor; SAHM, Heike (Ed.). *Narration and hero. Recounting the deeds of heroes in literature and art of the early medieval period*. Berlin: de Gruyter, 2014, p. 229-239.

MORA-LEBRUN, Francine. *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*. Paris: Champion, 1994.

MUELLNER, Leonard. *The anger of Achilles. Menis in Greek epic*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979 (2nd ed. 1999).

O'RAHILLY, Cecile. *Táin Bó Cúalnge from the book of Leinster*. Edited by C. O'Rahilly. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1967.

OINAS, Felix J. Russian byliny. In: _____ (Ed.). *Heroic epic and saga. An introduction to the world's great folk epics*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 236-256.

- PANZER, Friedrich. *Der Kampf am Wasichenstein*. Waltharius-Studien. Speyer: Historisches Museum der Pfalz zu Speyer, 1948.
- POIRION, Daniel. Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre. *Travaux de Linguistique et de Littérature*, v. 10, n. 2, p. 7-20, 1972.
- PRITCHARD, James B. *Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament*. Edited by J. B. Pritchard. Third edition with supplement. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- RATKOWITSCH, Christine. *O vortex mundi, fames, insatiatus habendi, gurgis avaritiae*. Das Waltharius-Epos zwischen altgermanischem Sagenstoff, Vergils ‚Aeneis‘ und christlicher Moral. *Mittellateinisches Jahrbuch*, v. 51, p. 1-38, 2016.
- REGENTER, Wolfgang. *Sagensichtung und Sagenmischung. Untersuchungen zur Hagengestalt und zur Geschichte der Hilde- und Walthersage*. München: Philosophische Fakultät, 1971.
- REICHL, Karl. Fierabras. In: ENZYKLOPÄDIE des Märchens. Berlin: de Gruyter, 1984, v. 4, p. 1100-1102.
- REIFFENBERG, Baron de. *Chronique rimée de Philippe Mouskes*. Publiée par le Baron de Reiffenberg. Bruxelles: Hayez, 1836. t. 1.
- REINHARDT, Karl. *Die Ilias und ihr Dichter*. Herausgegeben von Uvo Hölscher. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.
- REITZENSTEIN, Richard. *Die griechische Tefnutlegende*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1923,2. Heidelberg: Winter, 1923.
- RING, Abram. *Waltharius*. Edition, translation, and introduction by A. Ring. Leuven: Peeters, 2016.
- RIO, Alice. Waltharius at Fontenoy? Epic heroism and Carolingian political thought. *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, v. 46, n. 2, p. 41-64, 2015.
- SAUGE, André. Review of Grossardt 2009. In: <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-02-28.html>.
- SCAFFAI, Marco. *Baebii Italici Ilias Latina*. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento a cura di M. Scaffai. 2nd ed. Bologna: Pàtron, 1997.
- SCHNEIDER, Hermann. Das Epos von Walther und Hildegunde. *Germanisch-Romanische Monatschrift*, v. 13, p. 14-32 and 119-130, 1925.
- SCHWAB, Ute. Nochmals zum ags. Waldere neben dem Waltharius. *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, v. 101, p. 229-251 and 347-368, 1979.
- SEVERYNS, Albert. *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Liège: Vaillant-Carmanne, 1928.
- SIMSON, Georg von. The mythic background of the Mahabharata. *Indologica Taurinensia*, v. 12, p. 191-223, 1984.

SMITH, Colin. *Poema de mio Cid*. Edited with introduction and notes by Colin Smith. Oxford: Clarendon Press, 1972.

SPEICH, Johann Heinrich. *La Destructionn de Rome (d'après le ms. de Hanovre IV, 578)*. Bern: Peter Lang, 1988.

SPIELBERG, Wilhelm. Der ägyptische Mythos vom Sonnenauge in einem demotischen Papyrus der römischen Kaiserzeit. *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1915, p. 876-894.

SPIELBERG, Wilhelm. *Der ägyptische Mythos vom Sonnenauge nach dem Leidener demotischen Papyrus I 384*. Strassburg: Strassburger Druckerei und Verlagsanstalt, 1917.

STRECKER, Karl. *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters. Sechster Band: Nachträge zu den poetae aevi Carolini, Erster Teil* (= Monumenta Germaniae Historica, Poetarum Latinorum Medii Aevi Tomus VI / Fasc. I). Mit Unterstützung von Otto Schumann herausgegeben von Karl Strecker. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1951.

STRECKER, Karl. *Ekkehard's Waltharius*. Berlin: Weidmann, 1907.

SUARD, François. *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire, (XI^e-XV^e siècle)*. Paris: Champion, 2011.

SUARD, François. *La chanson de Guillaume*. Texte établi, traduit et annoté par F. Suard. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

THOMPSON, Stith. *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Revised and enlarged edition. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955-1958. 6 v.

TRAUTMANN, Reinhold. *Die Volksdichtung der Großrussen, I. Band. Das Heldenlied (die Byline)*. Heidelberg: Winter, 1935.

UTHER, Hans-Jörg. *The types of international folktales: a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004. 3 v.

VIELLE, Christophe. *Le mytho-cycle héroïque dans l'aire indo-européenne. Correspondances et transformations helléno-aryennes*. Louvain: Peeters, 1996.

VIELLIARD, Jeanne. *Le guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle. Texte latin du XII^e siècle, édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*. Macon: Protat frères, 1938.

WATHELET-WILLEM, Jeanne. Les parents de Rainouart. *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, v. 83, p. 53-70, 1977.

WATHELET-WILLEM, Jeanne. Rainouart et son cycle. In: KRAUSS, Henning; RIEGER, Dietmar (Ed.). *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*. Heidelberg: Winter, 1984, p. 288-300.

WATHELET-WILLEM, Jeanne. *Recherches sur la Chanson de Guillaume; Études accompagnées d'une édition*. Paris: Belles Lettres, 1975. 2 v.

WEST, Martin L. *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries BC*. Edited and translated by M. L. West. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

WEST, Martin L. *The Epic Cycle: a commentary on the lost Troy epics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

WEST, Stephanie. The Greek version of the legend of Tefnut. *Journal of Egyptian Archaeology*, v. 55, p. 161-183, 1969.

WILLIAMSON, Joan B. Le personnage de Rainouart dans la *Chanson de Guillaume*. In: BUSCHINGER, Danielle (Ed.). *Guillaume et Willehalm. Les épopées françaises et l'œuvre de Wolfram von Eschenbach*. Göttingen: Kümmerle, 1985, p. 159-171.

WOLF, Kordula. *Troja – Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich*. Berlin: Akademie Verlag, 2009.

ZHIRMUNSKY, Viktor. *Vergleichende Epenforschung I*. Berlin: Akademie Verlag, 1961.

ZHIRMUNSKY, Viktor. Виктор Жирмунский, *Народный героический эпос*. Сравнительно-исторические очерки (Victor Zhirmunsky, Popular heroic epic: comparative-historical sketches, in Russian). Moscow-Leningrad: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962.

ZWIERLEIN, Otto. Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder. *Antike und Abendland*, v. 16, p. 153-184, 1970.

HOMERO E XENOFONTE: PANTEIA, ABRADATAS E A GUERRA DE CIRO¹

Lucia Sano* * Professora de Língua
e Literatura Grega,
Universidade Federal
de São Paulo.

Recebido em: 25/03/2019

Aprovado em: 16/04/2019

lucia.sano@unifesp.br



RESUMO: A intenção do artigo é discutir a representação da morte dos personagens Panteia e Abradatas na *Ciropédia* de Xenofonte, considerando-se o contexto mais amplo de como o tema da guerra é apresentado na obra. Sugere-se que a identificação de Panteia e Abradatas com Andrômaca e Heitor serve ao propósito de introduzir o questionamento da própria representação positiva da guerra na narrativa de Xenofonte, bem como a da conduta de seu herói, que por meio do conflito violento ascende à posição de líder do maior império até então conhecido.

PALAVRAS-CHAVE: Xenofonte; *Ciropédia*; *Iliada*; recepção dos clássicos; guerra.

*HOMER AND XENOPHON: PANTHEA,
ABRADATAS AND THE WAR OF CYRUS*

ABSTRACT: This paper analyzes the death of the characters Panthea and Abradatas in Xenophon's *Cyropaedia*, within the broader context of how the theme of war is presented in the work. We suggest that the identification of Panthea and Abradatas with Andromache and Hektor aims to introduce the questioning of the positive representation of war in Xenophon's narrative, as well as of the conduct of its hero – who ascends to the position of leader of the greatest empire hitherto known through violent conflict.

KEYWORDS: Xenophon; *Cyropaedia*; *Iliad*; classical reception; war.

¹ Gostaria de agradecer aos colegas que participaram do colóquio “A *Iliada* de Homero e sua recepção na Antiguidade e Modernidade”, realizado na Universidade de São Paulo em setembro de 2018, e que muito contribuíram para o aprimoramento da discussão apresentada neste artigo.



O leitor que se interessar sobre como Homero é citado ou usado como modelo por Xenofonte em sua obra talvez se admire com quão menos do que se poderia esperar o poeta é mencionado pelo autor. Yamagata (2012) lista, nas consideradas *opera maiora*, apenas 26 menções explícitas à *Iliada* ou à *Odisseia*, que aparecem principalmente nas obras socráticas (11 vezes nos *Memoráveis*, 11 vezes no *Banquete*). Esse pouco, no entanto, é de grande relevância para se entender como os dois poemas eram lidos na época em que Xenofonte escreveu: no *Banquete* (III.6), por exemplo, temos possivelmente o primeiro registro da concepção de que os poemas homéricos possuem *hyponoiai* (“sentidos subjacentes”),² dos quais os rapsodos não se apercebem, sendo, portanto, “os mais estúpidos dos homens”,³ a despeito de conhecerem os poemas de cor. A disputa pela correta interpretação dos poemas (e seu uso político), por sua vez, é demonstrada nos *Memoráveis* (I.2.58-9), quando se esclarece que Sócrates nunca interpretou a passagem em que Odisseu, no canto II da *Iliada*, trata de forma dura o *demos*, pouco antes da célebre intervenção de Tersites, como um louvor do poeta à sova dos homens pobres e do povo. Ele teria defendido, na verdade, que aqueles que não são úteis à cidade, ao exército e ao povo devem ser tolhidos, ainda que sejam ricos.

Ao mesmo tempo, apesar das poucas menções explícitas, também se pode considerar que Homero está em toda parte na obra de Xenofonte. Ele está presente, por exemplo, no tema predileto do ateniense, o da boa liderança, quando é possível remontar algumas das características básicas que definem um bom líder aos heróis homéricos, que conjugam bravura e astúcia.⁴ Xenofonte também aproxima Sócrates de Odisseu, chamando o filósofo de um “orador firme”, persuasivo (*ἀσφαλῆ ῥήτορα*), por ser capaz de conduzir os seus discursos por meio das opiniões dos seus interlocutores (IV.6.15).

Porém, nas narrativas longas de Xenofonte, de fato é raro encontrar passagens em que se pode afirmar com resolução que o autor está usando Homero como seu modelo narrativo. Mesmo a figura de Odisseu como um ideal de narrador historiográfico,⁵ um quase lugar-comum entre os historiadores gregos, é um aspecto que se observa sobretudo na *Anábase*, em que o quadro geral do deslocamento de um exército que busca retornar à Grécia passando por povos hostis cria um paralelo imediato com a *Odisseia*.⁶ Se Heródoto

² Cf. Platão, *Rep.* 2.378d6 e Nünlist (2014, p.737, n. 104).

³ *Symp.* III.6: οἷσθ' ἄ τι οὖν ἔθνος, ἔφη, ἠλιθιώτερον ῥαυφιδῶν; Cf. *Mem.* IV.2.3-40.

⁴ Várias das características que desde Homero são vistas como positivas num líder são aceitas também por Xenofonte, como observa Marincola (2017, p. 110): “Homeric models of leadership are never far from Xenophon’s thoughts, and just as leaders are expected to be brave fighters, they are also expected to have some of Odysseus’ resourcefulness and cunning, and to use guile and ruses when those will accomplish more than force”. A análise mais detalhada da questão é feita por Gray (2011, p.120ss).

⁵ Cf. Marincola (2007).

⁶ Há duas referências claras à *Odisseia* na *Anábase*. Xenofonte alerta o exército para não se esquecer de casa, permanecendo com as belas mulheres nativas, como os companheiros de Odisseu teriam feito junto aos lotófagos. No livro V, Leon afirma que deseja pôr fim às suas penas e retornar à Grécia deitado numa doca como Odisseu. Para outras passagens, cf. Tuplin (2003); Howland (2000); Lossau (1990).

é o historiador *homerikotatos*, veja-se, à guisa de exemplo fácil, como a leitura detalhada que Tuplin (2003), um leitor muito mais perspicaz do que eu da obra xenofônica, faz das alusões à épica homérica na *Anábase* é salpicada por hesitação e dúvida, expressas das seguintes formas: “perhaps there is an allusion...”, “it is very hard to tell...”, “is there a literary allusion here?” etc. Considerando contexto e uso de vocabulário, cuja incidência considera “longe de dar à narrativa um tom homérico consistente”, porém, ele conclui que Xenofonte muito provavelmente tinha Homero em mente em algumas passagens – mas essa é uma conclusão a que se chega não sem esforço. Com um pouco mais de clareza, podemos notar que há passagens na obra xenofônica em que a excelência de um comandante militar é descrita de forma a emular uma *aristeia* típica de um herói iliádico, como é o caso do relato da vitória de Ciro sobre Creso na *Cirópédia*, algo demonstrado por Howie (1996).

Neste artigo, decidi voltar-me às passagens na obra narrativa de Xenofonte que os leitores e comentadores mais frequentemente associam a Homero. Para além da cena de despedida em que os protagonistas são Panteia e Abradatas na *Cirópédia*, discutirei também as subsequentes mortes dos personagens, considerando-as dentro do contexto mais amplo de como o tema da guerra é representado com alguns tons homéricos nessa obra de Xenofonte. Eu pretendo argumentar que Panteia e Abradatas são aproximados de Heitor e Andrômaca porque, na sequência da narrativa, a representação de suas mortes trará para a *Cirópédia* o questionamento da validade da guerra e da conduta de Ciro, em um tratamento crítico dos valores representados na obra semelhante ao que vemos na *Iliada*. Afinal, é por meio da guerra que Ciro ergue seu império e é como general que, ao longo da maior parte da narrativa, conhecemos o seu caráter.

A GUERRA DE CIRO

Xenofonte dá início à *Cirópédia* declarando que nenhum outro animal é, por natureza, mais difícil de governar do que o homem – fato que faz de Ciro da Pérsia, o Grande (c. 590-530 a.C.), conquistador e governante do maior império até então visto, um líder excepcional (I.1.3). Por esse motivo, ele decide relatar tudo aquilo que pôde aprender e entender sobre ele (I.1.6). Eu sou adepta de uma leitura não-irônica, não-straussiana da obra,⁷ e considero que a narrativa se desenvolve em episódios encomiásticos, cuja função é demonstrar a superioridade de Ciro como líder, ainda que em alguns momentos Xenofonte abra espaço também a uma perspectiva crítica da atuação do persa.

A guerra surge logo no início da *Cirópédia*, já que a educação das crianças e dos jovens na Pérsia tem como um dos seus principais objetivos a preparação para o confronto bélico. Na Média, aonde Ciro chega menino, em determinado ponto ele começa a participar de duas atividades que marcam seu processo de amadurecimento: primeiro, ele é autorizado a sair para caçar⁸ e, logo depois, participa do seu primeiro conflito militar, quando ainda é um

⁷ Gray (2011) e Danzig (2012) são boas análises não irônicas recentes.

⁸ Xenofonte ressalta diversas vezes ao longo da *Cirópédia* que a caça é uma atividade preparatória para a guerra.

adolescente de quinze ou dezesseis anos. A *Ciro*, nesse momento, já parecia que ele “nunca” viria a vestir as armas, tão grande era seu desejo de utilizá-las (I.4.18). Essa primeiríssima atuação de *Ciro* num conflito militar rende-lhe *kleos* (“glória”) imediato: por causa dele, ele vai parar em histórias e canções (καὶ οἱ τε ἄλλοι πάντες τὸν Κῦρον διὰ στόματος εἶχον καὶ ἐν λόγῳ καὶ ἐν ᾠδαῖς, I.4.25).

Há, nesse momento da narrativa, uma passagem que sempre me pareceu ao mesmo tempo impactante e sutil no que diz respeito à formação de *Ciro*: o narrador relata sua fascinação com os cadáveres dos inimigos na primeira batalha de que toma parte.⁹ A forma como a cena é narrada chama a atenção para o fato de que seu avô Astíages pensava perceber melhor do que o jovem *Ciro* a disposição dos soldados, mas é obrigado a dar-lhe razão assim que o neto expõe sua visão do posicionamento dos inimigos. A atuação de *Ciro* na sequência é decisiva em outros aspectos, mas o narrador não deixa de observar que ele perseguia os inimigos sem premeditação (ἄπρονοήτως, I.4.22) e correndo o risco de levar as suas tropas a cair em desordem.

O trecho seguinte é narrado logo após a vitória dos medos (I.4.24):¹⁰

Depois disso, Astíages iniciou a retirada, muito satisfeito pelo sucesso da cavalaria, mas sem saber o que deveria dizer a *Ciro*, pois, mesmo que entendesse que era ele o responsável por tal feito, por outro lado, percebia que sua ousadia o deixara enlouquecido. E ainda, enquanto os outros estavam tomando o caminho de casa, *Ciro*, sozinho, não fazia outra coisa a não ser observar os mortos, cavalgando ao redor deles; foi com dificuldade que os homens destacados para a tarefa o arrastaram dali e levaram-no até Astíages. *Ciro* fez, então, com que eles ficassem bem na sua frente, porque tinha visto no rosto do seu avô que ele estava furioso diante da sua visão.

Essa passagem não é uma favorita dos comentadores da *Ciropédia*, mas creio que a maior parte de nós interpreta o fascínio de *Ciro* pela visão dos cadáveres como “perda de autocontrole”,¹¹ algo não incomum na adolescência. Afinal, o retrato psicológico da infância e da juventude do futuro rei persa é uma das qualidades comumente apontadas no texto.¹² Trata-se de um *Ciro* ainda jovem, cujo comportamento durante a batalha é descrito pelo autor com o símile “um cão filhote de boa raça, mas inexperiente, que se lança sem pensar

⁹ Xenofonte é aqui bastante aristotélico no que diz respeito à economia de personagens, então o rival dos medos nesse momento já é o príncipe assírio que será, ao longo da narrativa, o grande inimigo a ser derrotado por *Ciro*, e que ainda jovem havia tentado pilhar o país dos medos, quando ali parara para caçar.

¹⁰ Todos os trechos citados da *Ciropédia* neste artigo foram traduzidos por mim. Minha tradução completa da obra será publicada pela editora Três Estrelas.

¹¹ A expressão é de Harman (2009). Cf. Platão, *Rep.* 439e-440a.

¹² Cf. *Ciropédia*, I.2.9, em que se diz que na juventude é necessária maior precaução com relação à *sophrosyne*.

sobre um javali” (I.4.21).¹³ E essa cena é relevante ainda por outro motivo, porque marca não só a primeira batalha de que Ciro participa, mas também um momento – talvez o último? – em que ele ainda não tem consciência de *como* deve ser visto (uma questão que ele depois mostrará entender ser crucial para o seu sucesso como líder), deixando-se ser observado em comportamento impróprio. A falta de diálogo entre Ciro e o avô, na cena citada acima, é ainda duplicada pela falta de intervenção do narrador, que se abstém de avaliar o comportamento de Ciro; com efeito, Gray (2014, p. 322) observa, comentando a mais famosa passagem da *Anábese*, que Xenofonte não é “esse tipo de autor”; seu estilo simples é não restritivo e até mesmo democrático, porque respeita o julgamento dos leitores.

Schein (2016) recentemente se queixou que as recepções modernas de Homero tendem a enfatizar as crueldades físicas e psicológicas da guerra, mas raramente capturam o “joy of battle” dos heróis e os frutos econômicos, sociais e quase metafísicos do combate, que permitem ao herói transcender os limites da mortalidade. Ora, na “ousadia” (τῆ τόλμη) de Ciro, que por causa dela fica “enlouquecido” (μαινόμενον), Xenofonte introduz na narrativa o prazer na ação guerreira. A palavra é χαρμονή (*kebarmone*) e trata-se da única ocorrência em Xenofonte (I.4.22): “Ciro não arrefecia, mas por causa do júbilo da guerra (ὑπὸ τῆς χαρμονῆς) chamava pelo tio e mantinha a perseguição”. Embora a guerra seja certamente caracterizada de forma negativa no mais das vezes em Homero, com um grande número de epítetos utilizados com esse propósito (δήϊος, ὀλοός, αἰνή, στυγερός, πολύδακρυς, κακός etc.), os deuses são capazes de fazê-la parecer mais doce do que o regresso¹⁴ e de instilar nos heróis tamanha disposição para o combate que eles podem “alegrar-se com a batalha” (*Iliada*, XIII.82, χάρμη γηθόσσοι).¹⁵ O termo utilizado aí, χάρμη (*kebarme*, que compartilha raiz com o verbo χαίρω, “comprazer-se”), às vezes é traduzido pelos falantes de inglês como o “joy of battle” de que fala Schein (essa é a tradução sugerida também pelo LSJ). O estado mental de Ciro também encontra paralelo na *Iliada*: Thalmann (2015, p. 98ss) destaca que há termos em Homero, como μένος (*menos*) que implicam o reconhecimento de um estado alterado de consciência produzido por atos de violência em batalha, que causa entusiasmo pelo confronto violento.

O júbilo sentido durante a ação em campo de batalha, na *Ciropédia*, é retratado, porém, claramente de forma negativa: Ciro só se entrega a ele porque é inexperiente e faz parte da sua educação, retratada na obra, o controle também do prazer da violência, da mesma forma em que ele aprende a suportar coisas como a fome, a sede, o frio e o sono. Mas Xenofonte parece sugerir que o prazer da guerra é algo tão natural quanto essas outras coisas, ao menos para Ciro.

O caráter duplo da guerra em Homero é problematizado, ainda, para o receptor externo, que é colocado em alguns momentos, por meio da vivacidade da narrativa ou do olhar dos personagens, na posição de espectador da violência da guerra e de suas consequências. Assim, o combate às vezes é representado como um espetáculo violento, do qual o receptor

¹³ Cf. I.4.3-4; I.4.8-9.

¹⁴ *Iliada*, II.450-55; XI.10-15.

¹⁵ Cf. van Wees (1996, p. 5).

externo pode retirar prazer,¹⁶ mas ele é, por outro lado, o tempo todo lembrado pelo narrador do sofrimento de pais e de esposas dos heróis mortos.¹⁷ É importante aqui ressaltar uma diferença: porque Xenofonte está relatando uma guerra, mas ao mesmo tempo fazendo o louvor de Ciro, o combate é retratado de forma positiva; os diversos aspectos de uma guerra são mencionados várias vezes de maneira quase técnica. Pode-se aprender com a *Ciropédia*, por exemplo, qual a forma mais segura de se montar um acampamento, como posicionar o exército em situações variadas, de que modo racionar o vinho servido às tropas etc. Antes do surgimento de Panteia em cena, que nos interessa particularmente neste artigo, o narrador só havia chamado a atenção uma vez para os sofrimentos da guerra (III.3.67):

As mulheres dos assírios e de seus aliados, vendo que a fuga já se dava até no interior do campo, começaram a gritar e a correr em pânico, tanto as que tinham filhos quanto as mulheres mais jovens, rasgando as roupas e arranhando os rostos, enquanto suplicavam a todos que encontravam para que não fugissem e não as abandonassem, mas que as defendessem, bem como a seus filhos e a si mesmos.

Isso ocorre no interior de uma fortificação que os persas estavam prestes a invadir, mas Ciro, temendo um revés, decide abortar o plano. A meu ver, a cena é descrita apenas com o propósito de enfatizar quão perto o exército medo-persa chegou de aniquilar de vez as forças assírias logo da primeira vez que a enfrentou. Isso dito, o final infeliz de Panteia e de Abradatas no interior de uma obra que narra a ascensão, por meio da guerra, do líder do maior império conhecido até então, ganha outra dimensão.

PANTEIA E ABRADATAS ENCONTRAM CIRO

Há algumas narrativas encaixadas ao longo da *Ciropédia*, a de Panteia e Abradatas é a mais longa e desenvolve-se de uma forma inovadora por se apresentar em segmentos intercalados com a narrativa principal, servindo a funções diversas cada vez que mais um pedaço da história do casal de Susa é contada. Para uma breve paráfrase, vou utilizar a divisão proposta por Stadter (1991) de “quatro atos”: no primeiro ato (V.1.2-18), Ciro é informado da existência de Panteia por Araspas. Ela é a mulher mais bela da Ásia, tornada cativa de guerra e escolhida pelos soldados como espólio de Ciro (IV.6.12). Impressionado com o relato vivaz que Araspas faz da beleza da mulher, Ciro se recusa a vê-la. Nesse trecho, o que se destaca é o autocontrole de Ciro e seu entendimento de que Eros é irresistível e deve ser evitado. No segundo ato (VI.1.33-44), vemos Araspas, que se julgava superior aos poderes de Eros, sucumbir a ele e ameaçar violentar Panteia, que se queixa a Ciro. Ele envia então Araspas numa missão de espionagem, afastando-o da mulher. Seu comportamento nobre e generoso, ao protegê-la, garante-lhe uma recompensa: um novo e importante aliado de guerra.

¹⁶ Cf. *Iliada*, XX.23, em que Zeus diz que pretende se comprazer com a visão de deuses e mortais lutando ou VII. 58-61, em que Atena e Apolo se comprazem observando os homens no fim de uma batalha.

¹⁷ Cf. Yamagata (2016) e Myers (2016).

Assim, na sequência, Ciro permite que Panteia mande uma mensagem ao marido, Abradatas de Susa, que deserta para o seu lado (VI.1.46).¹⁸ Até esse ponto da história, notamos o tema da irresistibilidade de Eros e vemos Ciro receber recompensas por sua *sophrosyne*.

No terceiro ato, Abradatas recebe a posição mais perigosa na batalha de Thymbrara (VI.3.35-6), no comando de uma ala de carros falcados, e é armado por Panteia e dela se despede (VI.4.2-11). No ato final (VII.1.29-32), Abradatas morre em batalha e, apenas depois da tomada de Sárdis, Ciro é informado de sua morte, encontra Panteia agarrada ao cadáver do marido e parte pouco antes de ela (e seus eunucos) se suicidarem (VII.3.2-16). Nessas duas últimas partes da história, creio que a função da narrativa de Panteia e Abradatas torna-se mais complexa e controversa.

Ao descrever o exército de Ciro, Xenofonte chama a atenção para o aspecto das tropas de Ciro por meio de símiles, que são infrequentes na narrativa. Por duas vezes, os soldados são comparados a coreutas: Cambises diz que Ciro verá as tropas como um coro, se seguir os seus conselhos (I.6.18, ὡσπερ χοροὺς τὰς τάξεις αἰεὶ τὰ προσήκοντα μελετώσας θεάσῃ) e, ao fim da primeira batalha contra os assírios, quando Ciro já ordenara a retirada, o narrador afirma que “alguém poderia perceber” (ἔγνω τις ἂν) que os nobres persas haviam sido educados como se deve, pois sabiam com mais precisão do que de um coro qual era o posicionamento de cada um (III.3.70, πολὺ μᾶλλον χοροῦ ἀκριβῶς εἰδότες ὅπου ἔδει ἕκαστον αὐτῶν γενέσθαι), valendo-se da estratégia do “observador hipotético”, já usada em Homero para envolver a audiência.

Na preparação para a batalha decisiva contra os assírios, Xenofonte descreve brevemente o armamento de Ciro (VII.1.2): “só em um aspecto as armas de Ciro eram diferentes: todas as outras eram pintadas com a cor dourada, apenas as armas de Ciro brilhavam como um espelho”. Como bem analisa Gray (2011, p. 133), essa cena serve ao propósito de enfatizar a boa liderança de Ciro: o bom líder não se destaca por ter armas magníficas, mas pelas excelentes condições de seus seguidores, que são iguais às dele. Em vez de uma longa *ekphrasis* nos moldes épicos, todo o realce que as armas de Ciro recebem são um breve símile. Esse símile é importante dentro do esquema observado por Krischer (1971) sobre a estrutura da *aristeia* maior de heróis na *Iliada*, que é retomado por Howie (1996, p. 199): Xenofonte está aqui emulando Homero por meio da menção ao brilho das armas, que no poeta é sinal do sucesso futuro do herói no combate para o qual se prepara.

Quem, por sua vez, ganha armas magníficas é Abradatas de Susa (VI.4.2-10),¹⁹ observando-se aqui o padrão homérico em que a cena de armamento de um herói relaciona-

¹⁸ Dentre os desertores assírios, como bem notou Gera (1993, p. 234), Abradatas é o único que se dirige a Ciro pelo nome (VI.1.48), apresentando-se como “amigo” (*philos*), “servo” (*therapon*) e “aliado” (*symmakchos*), numa introdução mais dignificante do seu personagem. Por sua vez, Gobrias (IV.6.2) dirige-se a ele como “déspota”, como também faz Gadatas (V.3.28), e apresenta-se como “suplicante” (*biketēs*), “escravo” (*doulos*) e “aliado” (*symmakchos*).

¹⁹ Gray (2011, p. 136): “It begins with the general arming of the infantry and cavalry (*Cyr.* 6.4.1) and is followed by the specific arming scene of the hero Abradatas (6.4.2–9), who is one of those who joined Cyrus in the course of his crusade. Homer gives us a similar structural combination when he combines a preceding description of the arming of the masses with the individual arming of Achilles at the end of *Iliad* 19, which is the greatest of the arming scenes”.

se ao seu *status* e importância na narrativa. Abradatas é transformado em espetáculo pela esposa (VI.4.2), quando, pouco antes de a batalha começar, às vistas de todos, ela o veste com uma longa túnica púrpura drapeada até os pés e uma pluma para o elmo da cor do jacinto, bem como com armas de ouro, feitas a partir das suas próprias joias. O resultado é que “se mesmo antes Abradatas era digno de ser notado, vestido com essas armas, ele então pareceu o homem mais belo de todos e o de espírito mais livre, pois essa era a sua natureza” (VI.4.4). A importância dada ao aspecto físico de Panteia e de Abradatas não é gratuita, mas, aqui, serve a um retrato heroico dos personagens. Afinal, “em Homero, a distinção visível do herói é uma marca essencial de ser um herói (...) na *teichoscopia*, os príncipes da força grega são imediatamente vistos como figuras excepcionais” (Goldhill, 2010, p. 167), altura e beleza sendo aspectos relevantes.²⁰

Diversos pontos de contato com a passagem do canto VI da *Iliada* em que Heitor e Andrômaca se despedem um do outro podem ser apontados, uma cena com a qual a associação é quase que imediata. Afinal, “o demorado olhar de Andrômaca, olhando para trás enquanto obedientemente deixa as muralhas, é o início da história de todos os olhares femininos a heróis que estão partindo” (Lovatt, 2013, p. 226). Eu mencionarei apenas as principais, uma vez que essa passagem já foi analisada por diversos comentadores,²¹ ressaltando principalmente as diferenças entre Homero e Xenofonte. Observo que Tsagalis (2002) demonstrou que a mesma passagem iliádica do canto VI serviu de inspiração para uma cena da *Anábese* em que Clearco discursa aos seus soldados (I.3), de modo que podemos argumentar que Xenofonte percebia na passagem um momento de especial importância no poema.

Após vestir Abradatas com as armas, Panteia pede que as pessoas ao redor se retirem. Ela toma a iniciativa de falar, como Andrômaca; ambas têm lágrimas nos olhos. Porém, se a heroína da *Iliada* quer desencorajar Heitor a lutar, pedindo que se compadeça do filho e da esposa, Panteia, ao contrário, pede que Abradatas lute. Ela começa seu discurso lembrando ao marido o quanto ela o ama, mas, em seguida, declara: “eu prefiro muito mais vir a estar na companhia de um homem que agiu de forma nobre, deitada ao seu lado na terra, do que viver desonrada ao lado de um homem desonrado”. Andrômaca também deseja juntar-se a Heitor se ele morrer na batalha (VI.410-412: “para mim seria vantagem, após te perder, afundar na terra”),²² mas porque então ela só teria tristezas na vida.

Panteia, na sequência, lembra ao marido que chegou a Ciro como cativa e espólio de guerra; trata-se de outro tema épico, que aparece também na cena que discutimos em fala de Heitor, que imagina Andrômaca um dia sendo escravizada, chorando, recebendo ordens, carregando água... Panteia, porém, considera que foi tratada como se fosse “a esposa do próprio irmão” de Ciro. Se Andrômaca perdeu toda a sua família por causa de Aquiles e

²⁰ Veja-se como os persas (incluindo Ciro) passarão a usar truques para parecerem mais altos, uma vez estabelecida Babilônia como a capital do império. Cf. VIII.1.41; VIII.2.14.

²¹ Cf. Gera (1993, p. 235ss); Mueller-Goldingen (1995, p. 207ss), Gray (2011, p. 132ss), Tatum (1989, p. 163ss).

²² As traduções da *Iliada* citadas neste artigo são de Werner (2018).

não tem mais ninguém, para a tola Panteia, Ciro não é o homem que a fez prisioneira, mas se tornou sua própria família.

Ela diz a Abradatas que eles têm uma dívida de gratidão com Ciro também porque havia lhe prometido que, se ele a deixasse enviar alguém até o marido, este viria a ser um homem muito melhor e mais confiável que Araspas. Já se observou que não é Abradatas que se preocupa, como Heitor, com a opinião pública (VI.441-442), mas a mulher, Panteia, e que ele apenas quer se mostrar digno da esposa e da amizade de Ciro. No entanto, a fala de Panteia aqui, de fato, aproxima a motivação de lutar daquela de um herói iliádico: a busca do *kleos* na *Iliada* é apenas parte de um contexto mais amplo em que o herói se preocupa com a sua reputação,²³ sendo outros dois motivos importantes a obrigação de proteger os companheiros e a *performance* de uma masculinidade idealizada ou, nas palavras de van Wees (1996, p. 21), “o medo da crítica e do ridículo que acompanhariam a incapacidade de lutar pelos amigos”. Ao enfatizar a dívida que eles têm com Ciro, Panteia estabelece a motivação da luta como um dever moral e social; com efeito, diversos outros soldados lutavam ao lado de Ciro por considerar que lhe deviam um favor.²⁴ Observo também que, no período de preparação para o combate, ele incentivava a competição entre os soldados, acreditando que seu desempenho seria superior caso pudessem parecer a ele, Ciro, melhores do que os companheiros (VI.2.4).

Heitor faz uma prece diante de Andrômaca, invocando na oração a mesma ética que fará com que ele, Andrômaca e Astianax morram (VI.476-481), quando deseja que seu filho seja melhor do que ele em guerra e traga os espólios ensanguentados do inimigo para casa:

“Zeus e outros deuses, concedei que também esse meu
filho se torne como eu, proeminente entre os troianos
e bravo igual na força e, poderoso, seja Ílion.
Diga-se um dia ‘esse é muito melhor que o pai’,
vindo ele de uma batalha; traga armas sangrentas,
após matar um varão hostil, e se alegre a mãe”.

Abradatas responde a Panteia, então, igualmente com uma prece: “Zeus magnânimo, permita que eu me mostre um homem digno de Panteia e um amigo digno de Ciro, que nos tratou de forma honrada”. Como observa Tatum (1993, p. 180), ocorre uma “significativa contração da imaginação heroica” na adaptação de Xenofonte, mas é importante ressaltar que o código de Abradatas, tornado herói pela forma como é representado, é baseado na demonstração de virtude e amizade para Ciro, que substitui toda a comunidade troiana na imaginação desse homem prestes a entrar em batalha. A cena, além disso, prenuncia a morte de Abradatas nessa mesma batalha – não é sem propósito que, a despeito da riqueza das armas que ganha da esposa, o narrador não menciona o seu brilho (Howie, 1996, p. 207). Sem consolar a esposa, como faz Heitor antes de partir, ele sobe no carro, que Panteia beija e acompanha até que o marido a mande embora.

²³ Sobre as motivações do herói homérico para lutar, cf. Van Wees, (1996, p.13ss).

²⁴ Cf. IV.2.10. Obtenção de riquezas, glória e patriotismo são outros motivadores: I.5.9; I.5.12.

Com relação ao vocabulário utilizado na cena de despedida, eu encontrei apenas um termo que se destaca, ὑψηνίοχος (*hypheniochos*). O outro registro que temos desse substantivo é na *Iliada* (VI.19) e mesmo Xenofonte, com exceção das passagens em que descreve a atuação de Abradatas na batalha (VI.4.4; VI.4.10; VII.1.15), usa por diversas vezes na *Ciropeédia* o termo mais comum ἠνίοχος (*heniochos*). Eu creio que a inspiração, nesse caso, não é homérica, porque a palavra ocorre apenas uma vez na *Iliada* – Aristarco teria notado que o prefixo é desnecessário (Kirk, 1990, p. 157) – e porque o próprio contexto em que o termo está sendo utilizado o justifica, já que permite indicar Abradatas como condutor principal do carro de guerra falcado, auxiliado por um auriga, o “subcondutor”, rebaixado com intenção de enfatizar a importância da atuação do herói de Susa.

AS MORTES DE PANTEIA E DE ABRADATAS

A guerra começa, na *Ciropeédia*, porque os medos precisam se defender da agressão assíria (I.5.2), e, quando Ciro tem a possibilidade de expandir seu poder, nós somos levados a torcer por ele porque o novo rei assírio é um homem violento e cruel e porque achamos justo que ele supere seu tio e rei dos medos, Ciaxares, retratado como um líder desprovido de qualidades. Quando começa a batalha de Thymbrara, o leitor não só sabe, mas quer que o espetacular exército de Ciro saia vitorioso, destrinchando as carreiras inimigas com seus carros falcados.

Antes de a batalha ter início, Ciro havia instruído Abradatas (VII.1.17) a não partir para o ataque antes que ele visse os egípcios começando a debandar, uma instrução que ele não segue, o que acaba provocando sua morte. Todos os homens da sua ala, com exceção de ele próprio e de seus amigos, fogem antes de encarar os egípcios. Sua morte é a única descrita por Xenofonte. O leitor vai acompanhando o olhar do narrador pelo campo de batalha desde o ponto mais distante, quando ele diz que o exército de Ciro é rodeado pelo dos inimigos como se houvesse uma letra Π (pi maiúsculo) dentro de outra, e passa pelas diversas alas dos exércitos, fazendo apenas uma pausa para apontar a morte de Abradatas e de seus companheiros em um momento que o narrador analisa como “inenarrável” (ἀδιήγητος).²⁵ Eis o momento em que Abradatas perde a vida (VII.1.29-32):

No local onde Abradatas e seus seguidores atacaram, porque os egípcios não podiam bater em retirada em razão do fato de que havia homens lutando firmes de ambos os seus lados, os que estavam de pé eram derrubados com golpes e pela força dos cavalos, enquanto os que caíam eram destruídos, eles próprios e suas armas, pelos cavalos e pelas rodas. O que quer que fosse apanhado pelas foices era trinchado com toda a violência, fossem armas, fossem corpos.

²⁵ A impossibilidade de escrever sobre a guerra é um aspecto compartilhado por narrativas de guerra: “The reasons that make war’s representation imperative are as multitudinous as those which make it impossible: to impose discursive order on the chaos of conflict and so to render it more comprehensible” (McLoughlin, 2011, p. 7).

Nessa confusão indescritível, as rodas saltavam ao passar por amontoados de toda espécie e, por isso, Abradatas e outros que haviam entrado em combate com ele foram ao chão e, ali, esses homens que se mostraram tão corajosos foram massacrados e mortos.

Muito diferentemente de um herói homérico, para quem uma das principais motivações para lutar é a necessidade de vingar um companheiro, o fato de que a história de Panteia e Abradatas vem entremeadada ao longo da narrativa permite que Ciro acolha como aliados seus inimigos egípcios, responsáveis diretos pela morte de Abradatas, logo que se sai vencedor na batalha, sem saber que o homem de Susa havia sido morto por eles. Para Howie (1996, p. 211), a representação de Ciro pode ser entendida por contraposição à *Iliada*, em que os deuses intervêm nos combates para impor compaixão ao vencido e limites ao *aristens*, porque Ciro espontaneamente demonstra preocupação com a vida humana. Essa leitura, porém, a meu ver deve vir coordenada com aquela que entende a atitude de Ciro como adequada ao seu código de conduta, segundo o qual se troca reciprocidade entre amigos ou submissão violenta por obediência voluntária, e cultivam-se as relações que sejam mais úteis. Como nota Buxton (2017, p. 334), ainda que Xenofonte acate a maioria das características que o senso comum grego entendia como desejáveis em um líder, essa obediência não imposta é “decididamente uma contribuição nova” da concepção de Xenofonte do que constitui um bom líder.

Para Stadter (1991), a *novella* de Panteia e Abradatas tem a função de desenvolver de forma dramática e persuasiva o argumento de que Ciro tem virtudes morais por detrás das suas vitórias militares (o autoconhecimento e o autocontrole), mas essa leitura tem o problema de que ela torna os episódios finais, que envolvem a morte de Panteia e Abradatas, irrelevantes. Mesmo problema apresenta a interpretação de Mueller-Goldingen (1995, p. 210-11), que sugere que a história tem função dupla: por um lado, estabelecer Panteia como paradigma de mulher leal, por outro, fazer o louvor de Ciro em contraposição a Araspas (a não ser que consideremos que a mulher ideal deve se suicidar após a morte do marido). Na leitura de Tatum (1989, p. 182ss) de Ciro como um líder maquiavélico, que ascende ao poder pela manipulação de todos ao seu redor tendo em vista a preservação dos seus próprios interesses, a história pode ser lida politicamente, com o entendimento de Ciro de que o poder político é vulnerável a Eros. Declarando que os episódios que envolvem Panteia e Abradatas são a única parte da *Ciropédia* de grande interesse literário, Tatum defende que o sentido mais relevante de suas mortes é o de que Ciro é responsável por elas (*ibid.*, p. 188): “um príncipe deve ser capaz de encontrar boas pessoas dispostas a morrer a seu serviço”. Nessa leitura, porém, a relação construída com Homero importa pouco, sendo irrelevante para o entendimento da obra. Por sua vez, outros comentaristas consideram o prazer estético da história de Panteia e de Abradatas como causa da sua inserção na *Ciropédia*,²⁶ as alusões literárias sendo elementos que operam na construção desse prazer. Esses autores

²⁶ Cf. Due (1989, p. 83); Mueller-Goldingen (1995, p. 210).

nem sempre consideram, porém, o contexto mais imediato da narrativa, em que os episódios devem ter alguma função.

A morte de Abradatas só é lamentada após o fim da batalha, a tomada de Sárdis e o encontro entre Creso e Ciro. Ao perguntar sobre Abradatas e ser informado da sua morte, Ciro esmurra a própria coxa, demonstrando sua dor por meio de um gesto retratado na *Iliada* e na *Odisseia*²⁷ e que não se repete em nenhuma outra passagem em Xenofonte. Ciro se dirige até o local onde a mulher estava com o corpo, logo que é informado da morte (VII.3.8):

Depois de ver a mulher sentada no chão e o morto que ali jazia, começou a chorar pelo triste acontecimento e disse, “ai, bela e fiel alma, então você se foi e nos deixou?”. Ele segurou a mão direita de Abradatas e ela se soltou do corpo, pois havia sido decepada por um golpe de espada dos egípcios.

Panteia beija a mão, coloca-a de volta no lugar e dirige-se a Ciro, afirmando que todo o corpo estava naquelas condições e perguntando que necessidade ele tinha de vê-lo (VII.3.10, και τᾶλλά τοι, ὦ Κύρη, οὕτως ἔχει: ἀλλὰ τί δεῖ σε ὀρᾶν;). Ela agora se chama de “tola” (ἡ μόρα) e declara que os responsáveis pela morte de Abradatas são ela, que o havia encorajado a lutar “para ser um amigo digno”, e o próprio Ciro.

O tema do cadáver mutilado²⁸ é de grande relevância na *Iliada*, mas está inserido nesse momento na *Ciropédia* em contexto bastante diferente daquele em que aparece no poema. Qual o ponto aqui, além do acentuado tom patético que a visão dos membros decepados traz ao texto? Em primeiro lugar, lembremos que uma das formas da *aikia*, da mutilação do cadáver na *Iliada*, é o desmembramento – a perda da integridade impede que o corpo do herói mantenha sua beleza gloriosa: “o corpo é reduzido ao estado de coisa ao mesmo tempo em que é desfigurado” (Vernant, 1979, p. 27). Embora o narrador diga que a mão de Abradatas havia sido decepada por um golpe de espada dos inimigos, talvez seja possível também supor (a partir da passagem citada mais acima) que o estado do seu corpo seja parcialmente resultado da ação dos próprios carros falcados que estavam sob seu comando. Assim, o cadáver pode não ter sido mutilado deliberadamente pelos egípcios, mas pelo descontrole de um dos formidáveis artefatos de guerra inventados por Ciro e do qual acaba por ser vítima um de seus melhores homens. Trata-se de um invento eficaz, mas o efeito das lâminas atreladas às rodas de um carro no corpo do nobre Abradatas chega ao limite máximo da violência contra o cadáver de um guerreiro, retratada na *Iliada* como algo incivilizado e selvagem.

Lembremos ainda que, ao fim do canto XXII (v. 460-74), Andrômaca observa das muralhas o corpo de seu esposo sendo arrastado por cavalos, momento no qual ela desmaia. Como analisa Segal (1971, p. 44)

²⁷ *Iliada*, XII.162; XV.113; *Odisseia*, XIII.198.

²⁸ Agradeço a Leonard Muellner por ter chamado minha atenção para a importância de analisar o estado do corpo de Abradatas a partir da forma como o tema da mutilação do cadáver é apresentado na *Iliada*.

A visão a partir da muralha é a violação mais dolorosa possível do amor e do respeito com os quais uma esposa trataria os restos do marido (...) Homero faz de Andrômaca nesse ponto aquela que suporta a mais extrema das crueldades da guerra.

Embora me pareça haver aí novamente um claro paralelo entre os dois casais, a mutilação do corpo de Heitor não se concretiza como se concretiza a de Abradatas para Panteia. Assim, ainda que Ciro deseje honrar a morte “gloriosa” de Abradatas, as peças já não parecem se encaixar muito bem. Para demonstrar sua estima, antes de ir ao encontro da viúva, ele havia pedido que dois de seus homens mais próximos, Gobrias e Gadatas, levassem “ornamentos belos que pudessem encontrar para o homem querido e valoroso que havia falecido” (VII.3.7) e mandado também que bois, cavalos e ovelhas fossem levados para o local, para que ali se realizasse um sacrifício. A visão do corpo mutilado de Abradatas, porém, causa desconforto e atenua a impressão de uma morte heroica.

O fato é que a violência que tanto fascinou o jovem Ciro é justificada, glorificada e transformada em espetáculo ao longo da *Ciropédia*, sendo um dos motivos o fato de que Xenofonte escolheu escrever uma narrativa fictícia, e não um tratado político, sobre o líder ideal. Nesse contexto, ao leitor é permitido ver o corpo mutilado de Abradatas duas vezes; uma, no próprio campo de batalha, onde ele sofre uma morte nobre e digna, defendendo Ciro, inserido numa tradição de ação heroica, que começa já quando somos convidados a vê-lo em todo o esplendor das suas armas de ouro; a segunda, quando podemos ter uma dimensão mais completa dessa morte, sob o olhar de Panteia. Panteia e Abradatas servem a propósitos vários na narrativa, mas suas mortes nos fazem refletir que, como o jovem Ciro, também o leitor precisa ser arrancado em algum momento dessa situação de fascínio e ser lembrado dos aspectos negativos da guerra.

Baragwanath (2017) argumentou recentemente que o arrependimento de Panteia atinge o cerne de todo o sistema de poder de Ciro, que é baseado em uma relação de *philia* utilitária. Sua morte expõe de forma problemática o código de liderança de Ciro, cujo fundamento se encontra na total devoção a ele. Que esse questionamento seja feito em uma narrativa encaixada de acentuado teor homérico e nas palavras da própria heroína não é algo fortuito. Como observa Schein (2016, p.151), na *Iliada*, instituições e valores tradicionais são afirmados e transmitidos,²⁹ mas eles eram notavelmente questionados ou desafiados na linguagem figurada e nos discursos dos personagens; para o crítico, talvez as recepções de Homero muitas vezes falhem em representar tanto os aspectos positivos quanto os negativos da guerra porque essa capacidade seria uma característica específica da poesia épica oral tradicional.

²⁹ Cf. o interessante artigo de Thalmann (2015), que analisa como a *Iliada* problematiza a violência ao representá-la. O autor demonstra como o poema mostra um mundo condicionado pela violência e quais são as implicações disso para a sociedade, bem como aponta possibilidades de controlá-la.

Essa é uma falha que vejo como ausente na recepção da *Iliada* na *Ciropédia*. Assim como Heitor (e Clearco)³⁰ caem vítimas dos códigos heroicos que orientam suas vidas, também Abradatas e Panteia acabam por se tornar vítimas do seu desejo de agradar Ciro. Ao leitor da *Ciropédia*, uma obra tantas vezes injustamente considerada plana e enfadonha, resta perceber que, nessa infeliz história de amor, os tons homéricos surgem em uma estratégia, emprestada do poeta, de trazer na obra que glorifica um líder e seu código de conduta também um questionamento desse mesmo líder e da forma pela qual ele conquista seu império.

REFERÊNCIAS

- BARAGWANATH, Emily. The character and functions of speeches in Xenophon. In: FLOWER, Michael (Ed.). *Cambridge companion to Xenophon*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2017, p. 279-300.
- BUXTON, Richard Fernando. Xenophon on leadership: commanders as friends. In: FLOWER, Michael (Ed.). *Cambridge companion to Xenophon*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2017, p. 323-37.
- DANZIG, Gabriel. The best of the Achaemenids: benevolence, self-interest and the 'ironic' reading of *Cyropaedia*. In: HOBDEN, Fiona; TUPLIN, Christopher (Ed.). *Xenophon. Ethical principles and historical enquiry*. Leiden: Brill, 2012, p. 499-539.
- DUE, Bodil. *The Cyropaedia. Xenophon's aims and methods*. Aarhus: Aarhus University Press, 1989.
- GERA, Deborah. *Xenophon's Cyropaedia. Style, genre, and literary technique*. New York: Oxford University Press, 1993.
- GOLDHILL, Simon. The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends. In: GRAY, Vivienne (Ed.). *Xenophon. Oxford readings in Classical Studies*. New York: Oxford University Press, 2010, p. 167-93.
- GRAY, Vivienne. *Xenophon's mirror of princes. Reading the reflections*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.
- GRAY, Vivienne. Le style simple de Xénophon: du rabaissement de la grandeur. In: PONTIER, Pierre (Ed.). *Xénophon et la rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014, p. 319-37.
- HARMAN, Rosie. Viewing, power and interpretation in Xenophon's *Cyropaedia*. In: PIGON, Jakub (Ed.). *The children of Herodotus. Greek and Roman historiography and related genres*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 69-91.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018.

³⁰ Cf. Tsagalis (2002, p. 120).

- HOWIE, J. Gordon. The major aristeia in Homer and Xenophon. *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, v. 9, p. 197-217, 1996.
- HOWLAND, Jacob. Xenophon's philosophical odyssey: on the *Anabasis* and Plato's *Republic*. *American Political Science Review*, v. 94, n. 4, p. 875-89, 2000.
- KIRK, Geoffrey Stephen (Org.). *The Iliad. A commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. v. 2, books 5-8.
- KRISCHER, Tilman. *Formale Konventionen der homerischen Epik*. München: C. H. Beck, 1971.
- LOSSAU, Manfred. Xenophons Odyssee. *Antike und Abendland*, n. 36, p. 47-52, 1990.
- LOVATT, Helen. *The epic gaze. Vision, gender and narrative in ancient epic*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2013.
- MARINCOLA, John. Odysseus and the historians. *Syllecta Classica*, v. 18, p. 1-79, 2007.
- MARINCOLA, John. Xenophon's *Anabasis* and *Hellenica*. In: FLOWER, Michael (Ed.). *Cambridge companion to Xenophon*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2017, p. 103-18.
- McLOUGHLIN, Kate. *Authoring war. The literary representation of war from Iliad to Iraq*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2011.
- MUELLER-GOLDINGEN, Christian. *Untersuchungen zu Xenophons Kyrupädie*, Stuttgart: Teubner, 1995.
- MYERS, Tobias. What if we had a war and everybody came? War as spectacle and the duel of *Iliad* 3. In: BAKOGIANNI, Anastasia; HOPE, Valerie (Ed.). *War as spectacle. Ancient and modern perspectives on the display of armed conflict*. London/New York: 2016, p. 25-42.
- NÜNLIST, René. Poetics and literary criticism in the framework of ancient Greek scholarship. In: MONTANARI, Franco; MATTHAIOS, Stefanos; RENGAKOS, Antonios (Ed.). *Brill's companion to ancient Greek scholarship*. Leiden/Boston: Brill, 2014, p. 706-55.
- SCHEIN, Seth. "War – what is it good for?" in Homer's *Iliad* and four receptions. In: _____. *Homeric epic and its receptions. Interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 149-70.
- SEGAL, Charles. *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*. Leiden: Brill, 1971.
- STADTER, Philip. The fictional narrative in the *Cyropaedia*. *American Journal of Philology*, v. 112, p. 461-91, 1991.
- TATUM, James. *Xenophon's imperial fiction. On the Education of Cyrus*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- THALMANN, William G. 'Anger sweeter than dripping honey': violence as a problem in the *Iliad*. *Ramus*, v. 44, n. 1-2, p. 95-114, 2015.

TSAGALIS, Christos. Xenophon homericus: an unnoticed loan from the *Iliad* in Xenophon's *Anabasis*. *Classica et Mediaevalia*, v. 53, p. 101-21, 2002.

TUPLIN, Christopher. Heroes in Xenophon's *Anabasis*. In: BARZANÒ, Alberto; GATTINONI, Franca; BEARZOT, Cinzia (Ed.). *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003, p. 115-56.

VAN WEES, Hans. Heroes, knights and nutters. Warrior mentality in Homer. In: LLOYD, Alan (Ed.). *Battle in Antiquity*. Swansea: Classical Press of Wales, 1996, p. 1-86.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. *Discurso*, n. 9, p. 31-62, 1979.

YAMAGATA, Naoko. Use of Homeric references in Plato and Xenophon. *The Classical Quarterly*, v. 62, n. 1, p. 130-44, 2012.

YAMAGATA, Naoko. From our own correspondent. Authorial Commentary on the 'Spectacles of War' in Homer and in the *Tale of the Heike*. In: BAKOGIANNI, Anastasia; HOPE, Valerie (Ed.). *War as spectacle. Ancient and modern perspectives on the display of armed conflict*. London/New York: 2016, p. 43-56.

A ΕΚΦΡΑΣΙΣ DO MANTO DE JASÃO NAS ARGONÁUTICAS E SEU MODELO ILIÁDICO

Fernando Rodrigues Jr.* * Professor de Língua
e Literatura Grega,
Universidade de São
Paulo.

Recebido em: 18/03/2019

Aprovado em: 15/04/2019

fernandorjr@usp.br



RESUMO: Este artigo se propõe a discutir a ἔκφρασις do manto de Jasão, presente no livro 1 das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas, a partir do diálogo estabelecido com seu principal modelo no âmbito da poesia épica: o escudo de Aquiles, descrito no livro 18 da *Iliada*. A descrição do manto de Jasão nas *Argonáuticas* está inserida no episódio da ilha de Lemno (*Arg.* 1.609-909), a primeira ἀπιστεία dos argonautas durante a navegação em direção à Cólquida. O manto é composto por sete cenas mitológicas que aludem a diferentes temas abordados ao longo dos quatro cantos das *Argonáuticas*. Há, portanto, uma finalidade programática presente na descrição desse artefato, de modo a funcionar como um sumário de temas explorados pelo poeta na composição de um *epos* que destoa de seu modelo homérico. Em anexo, é apresentada a tradução integral da ἔκφρασις do manto (*Arg.* 1.721-87).

PALAVRAS-CHAVE: *Argonáuticas*; Apolônio de Rodas; poesia épica; *ekphrasis*.

THE ΕΚΦΡΑΣΙΣ OF JASON'S CLOAK IN ARGONAUTICA AND ITS ILLADIC MODEL

ABSTRACT: This paper intends to discuss the ἔκφρασις of Jason's cloak in *Argonautica* book 1 and the relationship with its most important epic model: the Achilles' shield in *Iliad* book 18. The description of Jason's cloak in *Argonautica* is made in the episode of Lemnos (*Arg.* 1.609-909), the first argonauts' ἀπιστεία during the travel to Colchis. The cloak consists of seven mythological scenes that allude to different themes developed throughout the four books of *Argonautica*. There is therefore a programmatic purpose in the description of this artifact, so that it works as a summary of themes explored by the poet in writing an *epos* that diverges from its Homeric model. At the end of the paper a translation of the ἔκφρασις of Jason's cloak is included.

KEYWORDS: *Argonautica*; Apollonius Rhodius; epic poetry; *ekphrasis*.



A descrição do manto de Jasão no livro 1 das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes é considerada emblemática para o poema como um todo. Ao chegarem a Lemno, os argonautas recebem um convite feito pelas habitantes da ilha para ingressarem na cidade. A decisão de convidá-los foi tomada após as lemnienses, que haviam assassinado os próprios maridos, avaliarem as vantagens em permitir o acesso dos heróis com a finalidade de povoar Lemno no futuro, de modo que essa geração de mulheres não percesse infértil.

Há diferentes versões acerca da inserção das lemnienses na narrativa sobre a viagem em busca do velo de ouro. Desde a *Iliada*, a relação dos argonautas com as habitantes da ilha já era conhecida, pois Homero menciona que os aqueus receberam navios carregados de vinho enviados por Euneu, soberano de Lemno e filho de Hipsípila e Jasão (*Il.* 7.467-69).¹ Esse seria o primeiro obstáculo enfrentado pelos heróis no início da navegação, todavia a ameaça representada pelas mulheres foi retratada com disparidade em variadas fontes. Segundo o escoliasta de *Argonáuticas* 1.769-73, na *Hipsípila* de Ésquilo e nas *Lemnienses* de Sófocles haveria o início de um combate entre as duas partes, tendo em vista que, desde o assassinato dos maridos, as lemnienses acabaram assumindo os papéis masculinos, incluindo a proteção dos muros da cidade contra a incursão de um eventual exército inimigo.² Provavelmente Apolônio alude a essa versão ao afirmar que, com a chegada de Argo, as mulheres saem dos portões de Mirina e se espalham pela praia trajando armas de guerra, pois temiam um possível ataque do exército trácio.

Ao descartar a resolução bélica para o embate e optar por um enlace amoroso, provocando o atraso da expedição por tempo indeterminado, Apolônio transforma a primeira ἀριστεία dos argonautas em uma aventura erótica que poderia pôr fim à incipiente navegação. Na dura reprimenda encaminhada aos companheiros, Hércules enfatiza que a reclusão em uma ilha distante com mulheres estrangeiras não lhes concederia glória nem faria com que o tosão, localizado na longínqua Cólquida, chegasse até eles de modo autômato (*Arg.* 1.865-74).³ Em outras palavras, o elemento erótico é dotado de uma força potencialmente

¹ Há outras referências ao filho de Hipsípila e Jasão em *Iliada* 21.40-1 e 23.745.

² ὅτι δὲ ἐμίγησαν οἱ Ἀργοναῦται ταῖς Λημνίαις, Ἡρόδοτος ἱστορεῖ ἐν τοῖς Ἀργοναυτικοῖς. Αἰσχύλος δὲ ἐν Ὑψιπύλῃ ἐν ὄπλοις φησὶν αὐτάς ἐπελευθούσας χειμαζομένους ἀπείργειν, μέχρι λαβεῖν ὄρκον παρ' αὐτῶν ἀποβάντας μιγήσεσθαι αὐταῖς. Σοφοκλέης δὲ ἐν ταῖς Λημνίαις καὶ μάχην ἰσχυρὰν αὐτοῖς συνάψαι φησὶν. (Σ *Arg.* 1.769-73).

³ “Infelizmente, afasta-nos da pátria o sangue/familiar ou viemos para cá necessitados de casamentos,/ ultrajando nossas concidadãs, e nos agradeu morar/aqui mesmo, dividindo o opulento campo de Lemno?/Não seremos muito gloriosos aqui reclusos por/muito tempo com mulheres estrangeiras, nem um deus,/após preces, nos concederá conquistar o tosão autômato./Retornemos, cada um de nós, às nossas casas e abandonemos/Jasão no leito de Hipsípila por todo o dia, até que povoe/ Lemno com filhos e obtenha uma grande reputação”.

Δαϊμόνιοι, πάτρης ἐμφύλιον αἴμ' ἀποέργει/ ἡμέας, ἦε γάμων ἐπιδευέες ἐνθάδ' ἔβημεν/κεῖθεν, ὄνοσσάμενοι πολυήτιδας, αἷθι δ' ἔαδεν/ναίοντας λιπαρὴν ἄροσιν Λήμνοιο ταμέσθαι;/οὐ μάλ' ἐνκλειεῖς γε σὺν ὀθνεῖσσι γυναιξίν/ἔσσομεθ' ὧδ' ἐπὶ δηρὸν ἐελμένοι, οὐδὲ τὸ κῶας/αὐτόματον δώσει τις ἐλεῖν θεὸς εὐξαμένοισιν./ἴομεν αὖτις ἕκαστοι ἐπὶ σφεά' τὸν δ' ἐνὶ λέκτροις/Ὑψιπύλης εἶατε πανήμερον, εἰσόκε Λῆμνον/παισὶν ἐπανδρόση, μεγάλη τέ εἰ βάξις ἔχησιν. (*Arg.* 1.865-74). Todas as traduções das *Argonáuticas* citadas nesse artigo foram feitas por mim.

perigosa para a continuidade da missão. Mas, por ironia, esse mesmo elemento erótico será fundamental para o sucesso da empreitada, pois, como assegurou o adivinho Fineu, a aquisição do velocino dependerá do auxílio de Afrodite (*Arg.* 2.423-4). Tal profecia alude à sedução de Medeia e à concessão dos φάρμακα imunizadores, capazes de proteger Jasão e permitir o cumprimento dos ἄεθλα impostos por Eeta de modo seguro.⁴

A descrição detalhada do manto ocupa uma posição central nesse episódio, antecipando imageticamente o *modus operandi* de Jasão e aludindo a aspectos abordados ao longo das *Argonauticas*, de modo a funcionar como um sumário de temas presentes no poema. Desde a Antiguidade, são feitas correlações entre esse artefato e a ἔκφρασις do escudo de Aquiles em *Iliada* 18.478-608. Em ambos os casos, há uma longa descrição de um objeto repleto de imagens em um contexto que antecipa o conflito iminente. Apolônio evoca uma cena de armamento, recurso bastante comum na poesia homérica.⁵ Jasão afivela o manto ao redor dos ombros, empunha a lança concedida por Atalante e, semelhante a um astro brilhante, se encaminha para a cidade, evocando o símile usado para descrever a armadura de Aquiles ao se aproximar dos muros de Troia em *Iliada* 22.25-32.⁶

Essa equiparação permite que Jasão seja contemplado como um potencial guerreiro ou até mesmo, de acordo com a leitura de Clauss em *The best of the argonauts*, a contraparte de Aquiles.⁷ É comum, na *Iliada*, a panóplia de um guerreiro ser comparada a um astro (*Il.* 5.4-6), às vezes associado a um mau agouro (*Il.* 11.62-4) trazendo sofrimento aos mortais

Héracles não participa do enlace amoroso entre argonautas e lemníenses, optando por ficar junto à nau acompanhado por alguns poucos companheiros (*Arg.* 1.854-55). Suas palavras fazem com que os heróis retomem a expedição. Ao demonstrar domínio das paixões, a autoridade do filho de Zeus restaura a missão, lembrando o apelo feito pelos companheiros a Odisseu para abandonarem Circe e retornarem a Ítaca (*Od.* 10.469-74). Na Mísia, todavia, o poeta explora os elementos contraditórios que moldam o caráter de Héracles, já que o herói não se recorda da prudência e da castidade com as quais exortara seus pares em Lemno. Diante do desaparecimento do escudeiro Hílas, Héracles passa a procurá-lo desesperadamente e abandona a expedição.

⁴ “Mas, caros, considerai o auxílio doloso da deusa/Cípris, pois nela jazem os limites gloriosos de vossos trabalhos”.

ἀλλὰ φίλοι φράζεσθε θεᾶς δολόεσσαν ἄρωγῆν/Κύπριδος, ἐν γὰρ τῇ κλυτὰ πείρατα κεῖται ἀέθλου· (*Arg.* 2.423-4).

⁵ Conferir, por exemplo, a cena de armamento de Agamêmnon em *Iliada* 11.15-44.

⁶ “O primeiro a vê-lo com os olhos foi Príamo, o ancião:/viu-o refulgente como um astro a atravessar a planície,/como a estrela que aparece na época das ceifas, cujos raios/rebrilham entre os outros astros todos no negrume da noite,/estrela a que dão nome de Cão de Oríon./É a estrela mais brilhante do céu, mas é portento maligno,/pois traz muita febre aos desgraçados mortais./Assim brilhava o bronze no peito daquele enquanto corria”.

Τὸν δ' ὁ γέρον Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι/παμφαίνονθ' ὡς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίῳ./ὄς ῥά τ' ὀπώρης εἶσιν, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαί/φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῆ,/ὄν τε κύν' Ὀρίωνος ἐπύκλῃσιν καλέουσι./λαμπρότατος μὲν ὁ γ' ἐστὶ, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται./καί τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν./ὥς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος. (*Il.* 22. 25-32). Todas as traduções da *Iliada* citadas neste artigo foram feitas por Lourenço (2005).

⁷ Cf. Clauss (1993, p. 121-22).

(*Il.* 22.30-1). O fulgor das armas chega até mesmo a ser equiparado ao relâmpago de Zeus (*Il.* 11.65-6). O símile criado por Apolônio deriva da coloração do manto, capaz de ofuscar os olhos dos observadores de modo tão efetivo quanto os raios de sol (*Arg.* 1.725-7). Jasão, portanto, visualmente está pronto para entrar em batalha, porém, como bem nota o escoliasta de *Argonáuticas* 1.721-2, o herói não se apresenta equipado como um guerreiro, mas trajando um belo manto, fato considerado pelo comentador como *ἄστεϊώς* (urbano ou dotado de elegância).⁸ Por conseguinte, o herói é chamado de *ἀπόλεμος*, pois adentra uma cidade povoada somente por mulheres que se alegram com a presença dos argonautas. A erotização da cena homérica de armamento é evidenciada pela utilização, por Apolônio, do símile do astro brilhante com o objetivo de destacar a luminosidade contemplada por mulheres recém-casadas, capaz de causar regozijo à virgem que aguarda um pretendente estrangeiro (*Arg.* 1.774-80). As consequências provocadas pelo fulgor do astro situam o episódio no âmbito da poesia erótica e, naturalmente, distante da atmosfera bélica presente no modelo iliádico, coadunando-se com a opção de narrar a estadia em Lemno sem a ocorrência de um conflito armado, a despeito de outras versões acerca do mesmo evento.

Há mais dois modelos homéricos possivelmente evocados nessa cena. Em *Iliada* 3.125-28, Helena tece um *δίπλακα πορφυρέην* decorado com cenas de combates entre troianos e aqueus, quando é interpelada por Íris para assistir, dos muros de Troia, à contenda entre Páris e Menelau (*Il.* 3.121-38).⁹ O objeto bordado se conecta verbalmente com o manto de Jasão (cf. *δίπλακα πορφυρέην* em *Arg.* 1.722), bem como é repleto de imagens referentes a uma guerra motivada pelo rapto de Helena. Há, por conseguinte, um elemento erótico evidente nesse artefato, reforçado pelo anúncio de Íris sobre o duelo a ser travado entre Páris e Menelau pela posse da esposa (*Il.* 3.137). Em *Iliada* 22.440-1, Andrômaca também borda um *δίπλαξ πορφυρέη* decorado com cenas florais, enquanto ordena que as servas esquentem a água para o banho de Heitor, antes de ser informada da morte do marido.¹⁰

Outro possível modelo seria o manto trajado por Odisseu ao se dirigir a Creta, segundo o relato endereçado a Penélope feito pelo próprio marido ao assumir outra identidade (*Od.* 19.225-34).¹¹ Seu *χλαίνα πορφυρέην διπλήν* é decorado com a cena de um cão atacando

⁸ *ἄστεϊώς δὲ οὐ πολεμικῆ σκευῆ χρώμενον εἰσάγει, ἀλλ' ἐσθῆτι κοσμούμενον· πρῶτον μὲν, ὅτι ἀπόλεμον αὐτὸν ἐκάλει, ἔπειτα, ὅτι καὶ γυναικῶν μόνων ἢ πόλις, αἱ μάλιστα τοῖς τοιοῦτοις χαίρουσι.* (*Σ Arg.* 1.721-22).

⁹ “Encontrou-a no palácio, tecendo uma grande tapeçaria/de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contendas/de troianos domadores de cavalos e de aqueus vestidos de bronze:/contendas que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares”.

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἢ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε/δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους/Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων./οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμάων. (*Il.* 3.125-28).

¹⁰ “Ela estava sentada ao tear no íntimo recesso do alto aposento,/a tecer uma trama purpúrea de dobra dupla e nela bordava flores de várias cores”.

ἀλλ' ἢ γ' ἰστὸν ὕφαινε μυχῷ δόμου ὑψηλοῖο/δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε. (*Il.* 22.440-41).

¹¹ “Capa purpúrea de lã tinha o divino Odisseu,/uma dupla: nela havia uma fivela de ouro/com duplo entalhe, e, na frente, um artefato:/com as patas dianteiras, um cão segurava um veado variegado, mirando-o convulsionar-se; todos isto admiravam,/o cão mirava o corço, os dois de ouro, sufocando-

um cervo a se debater na tentativa de escapar. A túnica seria macia e reluzente como o sol, causando admiração às mulheres. A descrição, apesar de não estar inserida em contexto amatório, revela o caráter potencialmente sedutor de Odisseu, evidenciado nos encontros com diferentes mulheres ao longo da *Odisseia*, como Calipso, Circe e Nausícaa. O manto de Jasão, por sua vez, emana um brilho mais forte que a luz oriunda do sol (*Arg.* 1.725-7), bem como causa admiração às lemnienses tão logo os argonautas entram na cidade.

Todas essas correlações nos permitem afirmar que a leitura erótica do escudo de Aquiles proposta por Apolônio é construída a partir da substituição de um artefato marcial – o escudo – por um objeto considerado *ἀστειός* e *ἀπόλεμος* pelo escoliasta das *Argonauticas*. Ambos são descritos como *δαίδαλα πολλά* (*Il.* 18.482 e *Arg.* 1.729); no entanto, o manto adquire uma conotação sexual, tendo em vista suas outras ocorrências em diferentes passagens do poema. O *φᾶρος κύνειον*, por exemplo, fabricado pelas Graças e ofertado a Jasão por Hipsípila (*Arg.* 3.1204-6), exala um odor característico por ter servido de leito durante a união sexual entre Dioniso e Ariadne (*Arg.* 4.425).¹² Deve-se igualmente lembrar que o toirão adquirido na Cólquida, considerado um manto em potencial, foi usado como leito nupcial para o primeiro enlace amoroso entre Jasão e Medeia (*Arg.* 4.1141-43).¹³

ο,/e o outro, ansiando escapar, convulsionava-se nas patas./E a túnica observei, lustrosa no corpo, tal como a casca de uma cebola seca;/era assim macia, e fúlgida como o sol”.

χλαΐναν πορφυρέην οὐλῆν ἔχε διὸς Ὀδυσσεύς,/διπλῆν· ἐν δ’ ἄρα οἱ περόνη χρυσοῖο τέτυκτο/αὐλοῖσιν διδύμοισι· πάροιθε δὲ δαίδαλον ἦεν·/ἐν προτέροισι πόδεσσι κῶων ἔχε ποικίλον ἑλλόν./ἀσπείροντα λάων· τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες,/ὡς οἱ χρύσειοι ἄντες ὁ μὲν λάε νεβρὸν ἀπάγχων./αὐτὰρ ὁ ἐκφυγέειν μεμαῶς ἤσπαιρε πόδεσσι./τὸν δὲ χιτῶν’ ἐνόησα περὶ χροῖ σιγαλόνετα./οἷόν τε κρομύοιο λοπὸν κάτα ἰσχαλείοι·/τὼς μὲν ἔην μαλακός, λαμπρὸς δ’ ἦν ἥλιος ὥς. (*Od.* 19.225-34). A tradução da *Odisseia* citada foi feita por Werner (2014).

¹² “Dentre eles lhe deram a sagrada túnica púrpura/de Hipsípila. As próprias deusas Graças a teceram/para Dioniso em Dia, cercada pelo mar, e ele, em seguida,/deu-a ao filho Toante, que, por sua vez, deixou-a com Hipsípila,/que a concedeu ao Esonida, junto a muitos tesouros, como/distinto presente de hospitalidade para que levasse. Nem ao tocá-la,/nem ao contemplá-la conseguirias satisfazer o doce desejo./Ela ainda possuía uma fragrância divina/desde quando o próprio soberano niseu nela se deitou/embriagado pelo vinho e pelo néctar, agarrado ao belo/peito da virgem filha de Mínos, que outrora Teseu/abandonara na ilha de Dia, após segui-lo desde Cnosso”.

οἷς μετὰ καὶ πέπλον δόσαν ἱερὸν Ὑμητυλείης/πορφύρεον. τὸν μὲν ῥα Διονύσῳ κάμον αὐταί/Δίῃ ἐν ἀμφιάλῳ Χάριτες θεαί, αὐτὰρ ὁ παιδί/δώκε Θόαντι μεταῦτις, ὁ δ’ αὖ λίπεν Ὑμητυλείῃ./ἡ δ’ ἔπορ’ Αἰσονίδῃ πολέσιν μετὰ καὶ τὸ φέρεσθα/γλήνεσιν εὐεργές ξεινίῳ. οὐ μιν ἀράσσω/οὔτε κεν εἰσορόων γλυκὺν ἴμερον ἐμπλήσειας./τοῦ δὲ καὶ ἀμβροσίῃ ὀδμή πέλεν ἐξέτι κείνου/ἔξ οὗ ἄναξ αὐτὸς Νυσηῖος ἐγκατέλεκτο/ἀκροχάλιξ οἶνον καὶ νέκταρι, καλὰ μεμαρπῶς/στήθεα παρθενικῆς Μινωίδος, ἦν ποτε Θεσεύς/Κνωσσόθεν ἐσπομένην Δίῃ ἐνὶ κάλλιπε νήσῳ. (*Arg.* 4.423-34).

¹³ “Ali então estenderam um grande leito. E sobre ele/jogaram o radiante toirão áureo, para que fosse/um casamento honroso e digno de canto. As ninfas/recolhiam e levavam a eles flores coloridas nos brancos/colos. Um brilho, como de fogo, circundava todas elas,/tal era a luminosidade que irradiava das áureas franjas./E aticava em seus olhos o doce desejo, mas o pudor detinha/cada uma, apesar de ansiarem pôr a mão sobre o velocino”.

ἔνθα τὸτ’ ἐστόρεσαν λέκτρον μέγα· τοῖο δ’ ὑπερθε/χρύσειον αἰγλήεν κῶας βάλλον, ὄφρα πέλοιτο/τιμήεις τε γάμος καὶ αἰοίδιμος· ἄνθεα δὲ σφι/νύμφαι ἀμεργόμεναι λευκοῖς ἐνὶ ποικίλῳ κόλποις/ἐσφόρεον. πάσας δὲ πυρὸς ὡς ἄμφεπεν αἰγλή/

Junto ao manto, Jasão também empunha, com a mão direita, uma lança ofertada por Atalante como dom de hospitalidade (*Arg.* 1.768-72). O espaço reservado à apresentação de cada um desses dois objetos destacados pelo poeta para serem levados ao encontro com as lemnienses é desproporcional, pois o *διπλαξ* ocupa quarenta e dois versos, ao passo que o *ἔγχος* só é mencionado em dois (*Arg.* 1.769-70). A justaposição do manto e da lança representaria metaforicamente dois diferentes meios de ação a serem adotados pelo herói na remoção de obstáculos, baseados no emprego da violência marcial ou do erotismo. A prevalência da *ἔκφρασις* do manto forneceria um indício de exclusão, ao máximo possível, da via bélica como estratégia ao longo da narrativa e a adoção da sedução de mulheres como mecanismo eficiente para o êxito. Reforça essa leitura uma das cenas tecidas no manto, na qual Afrodite se encontra em um momento informal observando sua imagem refletida no escudo de Ares (*Arg.* 1.742-46). A despeito da função bélica, o armamento funciona como um espelho durante a toailete da deusa, sugerindo a inserção e adaptação de um instrumento marcial em cenário amoroso. A mescla entre *ἔρως* e *πόλεμος* está pressuposta no episódio das lemnienses, pois uma batalha travada entre dois exércitos é transformada em um enlace erótico que os une por algum tempo. A predominância de *ἔρως* nesse episódio prenuncia o auxílio prestado por Medeia aos argonautas, alcançado através da sedução empreendida por Jasão e responsável por evitar um conflito armado entre gregos e colcos que, com muita probabilidade, seria fatal à expedição.

Jasão recusa a inclusão de Atalante entre os argonautas, embora fosse esse o anseio da garota, por temer os possíveis conflitos passionais que sua presença suscitaria em meio à tripulação. É irônico o comentário sobre a rejeição de *ἔρως* inserido entre a longa descrição do manto e o símile erótico do astro brilhante encantando virgens e recém-casadas. No entanto, as características relacionadas à sedução – próprias para a definição de um *love hero*, segundo Charles Beye¹⁴ – são associadas sobretudo a Jasão. A entrada prévia do líder à cidade e a sua conversa com Hipsípile asseguram o ingresso e permanência dos demais argonautas, assim como a sedução de Medeia permite transformar a princesa bárbara em uma aliada capaz de se posicionar de modo contrário a membros de sua família. Como o escoliasta de *Argonauticas* 1.769-73 explica, Jasão não aceita a presença de Atalante na nau temendo o surgimento da discórdia entre os heróis, pois eles tentariam se unir a ela, ao passo que a garota buscava preservar a virgindade.¹⁵ A incursão erótica, portanto, pode ser um

τοῖον ἀπὸ χρυσέων θυσάνων ἀμαρύσσετε φέγγος· /δαῖε δ' ἐν ὀφθαλμοῖς γλυκερὸν πόθον, ἴσχε δ' ἐκάστην/αἰδὸς ἰεμένην περ ὅμως ἐπὶ χεῖρα βαλέσθαι. (*Arg.* 4.1141-48).

¹⁴ De acordo com Beye (1969, p. 31-55), desde o episódio em Lemno é apresentada ao leitor a caracterização de Jasão como uma espécie de *love hero*, uma personagem relativamente nova no âmbito da poesia épica, cujo *modus operandi* se dá através da manipulação de afecções alheias em benefício próprio. Somente após seduzir Medeia e conseguir que ela lhe forneça os *φάρμακα*, Jasão poderá cumprir as tarefas impostas por Eeta e obter o velocino de ouro, sempre seguindo com atenção as instruções da princesa bárbara.

¹⁵ τὸ δὲ <δεισεν ἀργαλέας ἔριδας> τὰς τῶν μνηστήρων λέγει τῆς Ἀταλάντης ἔριδας· ἔδεισεν, μὴ εἰς στάσιν αὐτοὺς ἐξάγη καὶ διαφορὰ τις γένηται μεταξύ, τῶν μὲν μνηστῶν αὐτῆ θελόντων, τῆς δὲ τὴν παρθενίαν τηροῦσης. (*S. Arg.* 1.769-73).

fator desordenador quando não empreendida de modo meticoloso e racional. O abandono de Hércules na Mísia, enquanto procurava desesperadamente por seu escudeiro Hílas, ilustra o perigo representado por ἔφος.¹⁶

Sendo o manto um símbolo do *modus operandi* mais eficiente, seria importante explorar a sequência de cenas presentes nas bordas do artefato e compreender de que maneira elas evocam aspectos retratados no poema. O δίπλαξ é composto por sete imagens que aludem a variados eventos mitológicos.

Na primeira cena, são representados os ciclopes fabricando o raio para Zeus (*Arg.* 1.730-34). Essa imagem alude ao episódio da *Iliada* em que Tétis é recebida na oficina de Hefesto para solicitar um escudo para Aquiles (*Il.* 18.367ss). A primeira cena da ἔκφρασις do manto de Jasão rememora indiretamente o episódio que introduz a ἔκφρασις do escudo de Aquiles, constituindo um recurso poético que tem por objetivo vincular imagetivamente a longa descrição do δίπλαξ a seu modelo homérico. Outro elemento a ser destacado é o brilho que emana do raio fabricado, em conexão com a luminosidade oriunda do manto de Jasão e da panóplia de Aquiles.¹⁷ Clauss sugere que essa cena estabeleceria uma equiparação entre Jasão e Zeus, pois são apresentados ao leitor diferentes instrumentos usados por cada um para a obtenção de κῶδος.¹⁸ Essa associação reforçaria a condição de líder da expedição assumida pelo Esonida e revelaria que sob seu comando os mecanismos de ação não se basearão no emprego da violência.

A segunda cena ilustra a construção dos muros de Tebas realizada de modo díspar pelos dois filhos de Antíope: enquanto Zeto erguia sobre os ombros enormes montanhas, Anfíão tocava a forminge para que as pedras seguissem seus passos (*Arg.* 1.735-41). A estratégia de Anfíão (φόρμιγγι λιγαίνων) evoca a imagem, no escudo de Aquiles, do menino em meio à vindima dedilhando a forminge de límpido som (φόρμιγγι λιγείη, *Il.* 18.569).¹⁹ Esse eco verbal nos conecta novamente ao modelo efrástico presente na *Iliada*, em que a música acompanha uma atividade civilizatória (seja a agricultura ou a fundação de cidades). Tal leitura também é sustentada pelo comentário do escoliasta em *Argonáuticas* 1.740-1, segundo o qual a virtude da música e da instrução (ἐπαιδευσία) é superior à coragem irracional (τὸν ἄλογον ἀνδρία).²⁰ Ou seja, é feita uma comparação entre o emprego da perícia e o da força

¹⁶ Cf. *Argonáuticas* 1.1221-83.

¹⁷ Cf. *Argonáuticas* 1.725-6 (manto de Jasão), *Argonáuticas* 1.732 (raio de Zeus) e *Iliada* 18.617, 19.13 e 22.25-26 (panóplia de Aquiles).

¹⁸ De acordo com Clauss (1993, p. 124), “the parallel between god and hero continues in this first scene on the cloak: as Zeus is about to be armed with the thunderbolt, his special weapon, Jason assumes as his special weapon the cloak that makes him so strikingly handsome to Hypsipyle. She is, after all, the ‘opponent’ whom Apollonius leads us to expect by describing Jason’s preparation for and arrival in Myrine in terms of Achilles’ arming and his approach to meet Hector in battle”.

¹⁹ “No meio deles um rapaz dedilhava com amorosa saudade/a lira de límpido som; na sua voz aguda e delicada entoava/o canto dedicado a Lino”.

τοῖσιν δ’ ἐν μέσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη/ιμερόεν κιθάριζε, λίνον δ’ ὑπὸ καλὸν ἄειδε/λεπταλή φωνῆ; (*Il.* 18.569-71).

²⁰ διὰ δὲ τούτου οὐδὲν ἕτερον δηλοῖ ἢ τὴν τῆς μουσικῆς καὶ τὴν τῆς ἐπαιδευσίας ἀρετὴν ὡς πρὸς τὴν ἄλογον ἀνδρίαν,

bruta como duas possibilidades para alcançar um objetivo e, de acordo com o escoliasta, a *ἐπαίδευσις* possibilita um resultado mais significativo. A referência à *expertise* musical também alude à capacidade de Orfeu de encantar as montanhas, o fluxo dos rios e fazer com que os carvalhos da Piéria sigam seus passos ao som da forminge (*Arg.* 1.26-31).²¹ A perícia de Orfeu é compreendida como um encanto (θέλξαι ἐνοπιῆ, *Arg.* 1.27; θελγομένας φόρμιγγι, *Arg.* 1.31), da mesma forma que o lote de Afrodite – deusa fundamental no processo de sedução de Medeia no livro 3 – é encantar as virgens indômitas (θέλγεις ἀδμήτας παρθενικάς, *Arg.* 3.4-5).²² Essa conexão entre Anfião e Orfeu nos permite inferir não somente que a utilização da violência é vista como menos eficiente, como também que o emprego da sedução – ou seja, o encanto suscitado por Afrodite – é considerado capaz de alcançar melhores resultados.

A terceira cena, já comentada anteriormente, explora a função secundária de πόλεμος em relação a ἔρωσ. A imagem de Afrodite em um momento de informalidade, refletida no escudo de Ares (chamado de σάκος em *Argonauticas* 1.743 em possível alusão ao escudo de Aquiles em *Iliada* 18.478), evocaria dois momentos cruciais em que Jasão desempenha o papel de *love hero*: o encontro com Hipsípila em Lemno e o encontro com Medeia na Cólquida.²³

Em oposição ao predomínio do amor na imagem da toailete de Afrodite, a quarta cena apresenta um contexto mais comum à poesia homérica. Trata-se de uma batalha entre os piratas teleboas e os filhos de Electrião pela posse do rebanho (*Arg.* 1.747-51). O prado se encontra coberto de sangue e há alguns pastores mortos espalhados pelo chão. Provavelmente essa cena alude à emboscada, no escudo de Aquiles, perpetrada por guerreiros sitiadores contra dois pastores que se deleitavam ao som da siringe no momento em que são mortos

παραϊνῶν ὅτι ὁ μὲν καὶ σφόδρα ἰσχυρὸς ὀλίγον καίτοι κακοπαθῶν ἔφερεν, ὁ δὲ μέγιστον τῆ εὐπαιδευσίᾳ φέρειν ἠδύνατο. (Σ *Arg.* 1. 740-41).

²¹ “Dizem que ele encantava as pedras duras nas montanhas/e a correnteza dos rios com o som de seus cantos./Os carvalhos selvagens ainda são sinais/ dessa melodia, abundantes por toda a costa trácia de Zone,/alinhados em filas cerradas. Ele, de longe,/ fez com que descessem da Piéria encantados pela lira”.

αὐτὰρ τόνγ' ἐπέουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας/θέλξαι ἀοιδῶν ἐνοπιῆ ποταμῶν τε ρέεθρα/φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς/ἀκτὴ Θρηκίῃ Ζώνης ἐπι τηλεθῶσαι/ἐξείης στιχῶσιν ἐπήτριμοι, ἅς ὄγ' ἐπιπρό/θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίθεν. (*Arg.* 1.26-31).

²² “Vamos, Érato, coloca-te ao meu lado e me conta/ como de lá para Iolco Jasão trouxe o tosão,/ graças ao amor de Medeia. Pois tu também compartilhas o lote/ de Cípris e com teus cuidados encantas as indômitas/virgens. Por isso esse amável nome te é atribuído”.

Εἰ δ' ἄγε νῦν Ἐρατῷ, παρ' ἔμ' ἴτασο καὶ μοι ἐνισπε/ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων/Μηδείης ὑπ' ἔρωτι· σὺ γὰρ καὶ Κύπριδος αἴσαν/ἔμμορες, ἀδμήτας δὲ ταοῖς μελεδήμασι θέλγεις/παρθενικάς· τῷ καὶ τοι ἐπήρατον οὖνομ' ἀνήπται. (*Arg.* 3.1-5).

²³ Há um vínculo imagético conectando essas duas passagens. Em *Argonauticas* 1.774-81, antes do encontro com Hipsípila, Jasão é comparado a um astro brilhante que encanta mulheres recém-casadas e agrada virgens que anseiam por um noivo; em *Argonauticas* 3.956-61, o herói é novamente equiparado a um astro no momento em que se dirige a Medeia. No entanto o astro Sírío evocado na passagem indica a miséria vindoura entre os rebanhos, prenunciando as funestas consequências que se seguirão após a união entre Jasão e Medeia (cf. *Il.* 22.26-31). Cf. Bulloch (2006, p. 48-50).

pelos inimigos, dando início a uma grande batalha (*Il.* 18.520-40). Dentre as sete imagens descritas no manto, essa é a que possui maior coloração homérica e serve como contraponto à cena anterior, já que há a predominância da discórdia e do emprego da violência. Segundo o escoliasta de *Argonáuticas* 1.747-51b, os teleboas vieram da Acarnânia até Tafos exigir o gado que por herança lhes pertenceria e, por conta da recusa dos filhos de Electrião, a contenda teve início.²⁴ Nota-se, portanto, a existência de um paralelo com a história dos argonautas, pois uma viagem marítima é feita para reclamar algo que pertenceria originalmente ao requisitante. Esse episódio estabelece uma conexão com o início do *Escudo de Hércules*, atribuído a Hesíodo, pois, antes da breve narrativa sobre o nascimento de Hércules, o poeta relata a vitória de Anfítrio contra os teleboas como uma forma de punição pela morte dos Electrionidas.²⁵ Com isso, Apolônio conecta o manto de Jasão a outro modelo efrástico épico, bem como deixa implícita uma reflexão sobre o aspecto destrutivo da guerra. Se nas *Argonáuticas* é feita referência à vitória dos teleboas, tendo em vista que o prado se encontra encharcado com o sangue dos filhos de Electrião, cabe ao leitor, estabelecendo um diálogo com o *Escudo de Hércules*, perceber que o êxito alcançado com o uso da violência é efêmero e poderá ter como consequência o emprego de mais violência contra os próprios vencedores. Em suma, o embate entre os teleboas e os Electrionidas ilustra os perigos da tática bélica e implicitamente recomenda o emprego de outro artifício.

A quinta cena retrata a corrida de carros entre Enomau e Pélops, acompanhado por Hipodâmia, bem como a queda do rei quando o eixo da carroça se rompe (*Arg.* 1.752-58). O paralelismo com a narrativa dos argonautas é evidente, visto que uma tarefa é imposta ao estrangeiro pelo monarca local e, após cumpri-la com o auxílio da filha do rei, o recém-chegado irá se unir à garota. Como destaca o escoliasta de *Argonáuticas* 1.752-58a, a vitória de Pélops foi assegurada pelo auxílio de Hipodâmia, ao persuadir o auriga com o

²⁴ Τηλεβόαι τὴν Ἀκαρνανίαν οἰκοῦντες μετόκησαν εἰς Τάφον <...> διὰ βοῶν ζήτησιν. περὶ δὲ τῆς μάχης Ἡρόδωρος ἱστορεῖ, ὅτι Περσέως καὶ Ἀνδρομέδας δ' παῖδες ἐγένοντο, Ἀλκαῖος, Σθενέλαος, Μῆστωρ, Ἥλεκτρώων, καὶ κοινήν ἔσχον τὴν βασιλείαν. Μῆστωρος δὲ θυγάτηρ Ἴπποθόη, ἧς καὶ Ποσειδῶνος Πτερέλαος· Πτερέλαου παῖδες Τηλεβόαι καὶ Τάφιος, ἀφ' οὗ ἡ νῆσος. ὡς δὲ τινες, Τηλεβόου τοῦ Πτερέλαου ἐγένοντο παῖδες οἱ καλούμενοι Τηλεβόαι. ἐλθόντες δὲ ἀπήτουν Ἥλεκτρώνα τὰ τῆς μάμμις ἑαυτῶν Ἴπποθόης, ἀντιστάντες δὲ αὐτοῖς οἱ Ἥλεκτρωονίδαι ἀνηρέθησαν ὑπ' αὐτῶν. (Σ *Arg.* 1. 747-51b).

²⁵ “Αἰ habitava (*i. e.* Anfítrio) o palácio com pudica esposa, / privado porém do diário amor, nem podia / ir ao leito da Electrionida de belos tornozelos, / antes de punir a morte dos irmãos magnânimos / de sua esposa, e com árdego fogo acender aldeias / dos homens heróis táfos e teleboas. / Assim se dispôs e deuses eram testemunhas / cujo rancor respeitava e urgia o mais rápido / cumprir grande proeza que por Zeus lhe era lei”.

ἐνθ' ὃ γε δώματ' ἔναε σὺν αἰδοίῃ παρακοίτῃ / νόσφιν ἄτερ φιλότιτος ἐφμέρου, οὐδέ οἱ ἦεν / πρὶν λεχέων ἐπιβῆναι εὐσφύρου Ἥλεκτρώωνης / πρὶν γε φόνον τεύσειτο κασιγνήτων μεγαθύμων / ἧς ἄλοχου, μαλερῷ δὲ καταφλέξει πυρὶ κόμας / ἀνδρῶν ἥρων Ταφίων ἰδὲ Τηλεβόων. / τῶς γάρ οἱ διέκειτο, θεοὶ δ' ἐπὶ μάρτυροι ἦσαν / τῶν ὃ γ' ὀπίζετο μῆνιν, ἐπειγετο δ' ὅτι τάχιστα / ἐκτελέσαι μέγα ἔργον, ὃ οἱ Διόθεν θέμις ἦεν. (Hesíodo, *Escudo de Hércules* 14-22). A tradução citada é de Torrano (2000). Para mais informações sobre a relação entre o *Escudo de Hércules* e a ἔκφρασις do manto de Jasão, cf. Mason (2016, p. 183-201).

intuito de sabotar o carro do pai.²⁶ O manto de Jasão, portanto, é ilustrado com um evento mitológico que apresenta a traição ao *genos* motivada por amor como estratégia de ação e serve de prenúncio para os eventos a serem relatados no terceiro livro. Jasão e Pélops se aproximam quanto ao uso do dolo para obterem a vitória, bem como Medeia e Hipodâmia se assemelham enquanto articuladoras para garantir o êxito. Essa imagem já antecipa a via da sedução amorosa como melhor tática a ser empregada tendo em vista os resultados obtidos na corrida.

A sexta cena retrata o destino de Tício, alvejado pelas flechas de Apolo ainda infante após tentar raptar Leto (*Arg.* 1.759-62). O poeta intenta novamente, como na segunda cena, fazer uma oposição entre o emprego da força e o da perícia, pois Apolo é descrito como um βούπαις,²⁷ ao passo que Tício é considerado μέγας. De acordo com Clauss, a vitória de Apolo antecipa o triunfo de Jasão na Cólquida ao cumprir os ἄεθλα propostos pelo robusto Eeta para a aquisição do velocino de ouro.²⁸ Além disso, há uma conexão implícita entre Tício e Medeia, pois ela também será ferida por uma flecha – no caso, de Eros – e por meio desse recurso se tornará aliada dos argonautas e lhes proporcionará o cumprimento das provas mediante suas poções.

Por fim, a última cena do manto é a única pertencente ao ciclo mítico dos argonautas e representa um evento anterior ao início da expedição (*Arg.* 1.763-7). Frixo, parente de Jasão, escuta as palavras proferidas pelo carneiro do qual deriva o velocino de ouro, após viajar da Grécia à Cólquida montado em seu dorso.²⁹ A função dessa cena seria estabelecer uma transição de modo a tornar menos abrupto o retorno à narrativa. O poeta interpela os leitores (ἄκείοις) para enfatizar os detalhes minuciosos com os quais a imagem foi feita, capazes de provocar a aparência de realidade e deixar o observador aguardando as palavras a serem proferidas pelo carneiro. Esse recurso estabelece um paralelo com a interpelação feita ao leitor no início da ἔκφρασις (βάλλοις, *Arg.* 1.726), quando se comenta a luminosidade

²⁶ ἀγωνιζόμενοι. ὁ γὰρ Οἰνόμαος Ἄρεως ὦν παῖς καὶ Ἀρπίνης τῆς Ἀσωποῦ, ἐξ Εὐρυθόης τῆς Δαναοῦ θυγατέρα ἔχων Ἴπποδάμειαν καὶ χρησιμὸν λαβὼν ἀναιρεθῆσεσθαι ὑπὸ τοῦ ἰδίου γαμβροῦ, οὐκ ἐβούλετο ἐκδοῦναι αὐτὴν εἰ μὴ τῷ νικήσαντι δι' ἵππων. προέκειτο δὲ αὐτοῖς Κλάδεως ποταμὸς ἀφετηρία, Ἴσθμοὶ δὲ τὸ τέρμα. καὶ ἀνεῖλεν ἰγ' ἠμνηστῆρας, ὡς Πίνδαρος (Ol. I 79) ἱστορεῖ. ἐλθόντος δὲ τοῦ Πέλοπος ἐπὶ τὸν ἄθλον μετὰ ἵππων δεδομένων αὐτῷ ὑπὸ Ποσειδῶνος, ἐρασθεῖσα ἡ Ἴπποδάμεια ἔπεισεν Μυρτίλον τὸν Ἑρμοῦ μὲν παῖδα, ἄρματοπιγῶν δὲ καὶ ἠνίοχον Οἰνομάου, παρασκευάσαι <ὡς> κατατροχίσει τὸν πατέρα, βουλομένη Πέλοπι γήμασθαι. (Σ *Arg.* 1. 752-58a).

²⁷ Esse termo é definido como 'menino' ou 'jovem' por Pólux em *Onomástico* 2.9. Cf. também Aristófanis, *Vespas*, v. 1206.

²⁸ Cf. Clauss (1993, p. 126).

²⁹ De acordo com Apolodoro (*Biblioteca Histórica* 1.9), Frixo e Hele eram filhos do eólida Atamante, no entanto a madrasta Ino persuadiu o marido a sacrificar o próprio filho no altar de Zeus, seguindo as instruções de um falso oráculo. Os deuses auxiliaram na fuga de Hele e Frixo montados em um carneiro dotado de um velo áureo, mas a garota morreu antes de chegar ao destino final da viagem. Ao alcançar a Cólquida, Frixo foi recebido pelo rei Eeta e desposou sua filha Calcíope. O carneiro foi sacrificado a Zeus e seu velo de ouro foi retirado e guardado em um bosque sagrado, vigiado por uma serpente insone. Deve-se destacar que Jasão também pertencia à linhagem de Éolo, sendo neto do eólida Creteu, irmão de Atamante. Frixo, por conseguinte, seria seu primo distante.

oriunda do manto. O diálogo com o receptor do poema possibilita enquadrar a ἔκφρασις dentro de uma estrutura fechada dotada de várias alusões e sentidos expressos em cada uma das sete imagens, as quais ecoam em diversos episódios ao longo do poema.

Alguns comentadores buscaram compreender uma espécie de conexão entre as cenas, de modo a estabelecer um arranjo simétrico, todavia tais tentativas não se mostraram satisfatórias. A ordenação das imagens a partir de critérios associados à presença de mortais ou divindades não se revela produtiva ou acrescenta sentido à interpretação da ἔκφρασις. Clauss, por exemplo, considera haver uma disposição baseada em uma espécie de *ring composition* na qual a cena central (4) apresentaria uma história paralela que justifica a expedição dos argonautas, as cenas 2 e 6 ilustrariam a eficiência da perícia em oposição ao emprego da força, as cenas 3 e 5 se centrariam no poder do amor e as cenas 1 e 7 destacariam as qualidades visuais de uma criação artística.³⁰ Lawall, por sua vez, pressupõe que algumas imagens no manto prenunciam o processo educativo ao qual Jasão será submetido para formá-lo como o herói de maior destaque a partir do livro 3 das *Argonáuticas*. Lições como o reconhecimento da supremacia de Zeus, o uso do artifício e de ἔπος, o caráter destrutivo da guerra e a percepção dos limites dos mortais ante a soberania dos deuses demonstrariam uma função pedagógica imiscuída entre as imagens bordadas no manto. De acordo com essa leitura, cada cena aludiria a episódios específicos do poema fundamentais para a construção do caráter de Jasão, que o tornam um herói dotado de capacidade para enfrentar os perigos na Cólquida.³¹

Nem mesmo um princípio cronológico pode ser apreendido na sequência de cenas, apesar de a primeira ter início a partir do final da canção cosmogônica de Orfeu (*Arg.* 1.496-511), quando se menciona que os ciclopes ainda não haviam fabricado o raio, o trovão e o relâmpago ao infante Zeus.³² Se esse diálogo for estabelecido, a ἔκφρασις do

³⁰ Cf. Clauss (1993, p. 107-9).

³¹ Segundo Lawall (1966, p. 148-69), Jasão se submete a uma espécie de instrução durante a trajetória de ida da nau Argo, que o capacita a se tornar o herói mais apto para enfrentar os desafios presentes a partir da chegada à Cólquida, no terceiro livro. Os livros 1 e 2 não constituiriam uma sequência de episódios desconectados, mas um processo de *παιδεία*. Em Lemno, é introduzido o emprego da sedução e do erotismo como meio eficiente para alcançar um objetivo (em conexão com as cenas 3 e 5 do manto). Em Cízico, os perigos da guerra são enfatizados, pois Jasão mata acidentalmente seu antigo hospedeiro em uma batalha noturna (em conexão com a cena 4). Na Bebrícia, foi assimilada a prática precisa da perícia ao invés da mera violência (em conexão com cena 2). Em Tínia, Jasão aprende a ter um comportamento pio em relação aos deuses (em conexão com a cena 6). Em diferentes localidades, diferentes lições são assimiladas pelo Esonida, fazendo-o gradativamente responder com mais presteza e eficiência às situações adversas surgidas. A expedição, por conseguinte, teria moldado Jasão em uma figura anti-heroica cujo *modus operandi* constantemente se baseia na ajuda alheia, tanto humana (Medeia), quanto divina (Apolo, Hera ou Afrodite).

³² “Então ambos reinaram sobre os afortunados deuses Titãs,/enquanto Zeus, ainda jovem, ainda com espírito pueril,/morava na gruta de Dicte. Os Ciclopes nascidos da terra/ainda não o haviam tornado forte com o raio,/o trovão e o relâmpago. Pois é isso que concede renome a Zeus”.

οἱ δὲ τῶς μακάρεσσι θεοῖς Τιτησιν ἄνασσον,/ὄφρα Ζεὺς ἔτι κούρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,/Δικταίων ναίεσκεν ὑπὸ σπέος, οἱ δὲ μιν οὐπω/γῆγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κερανυῶ,/βροντῆ τε στεροπῆ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάξει. (*Arg.* 1.507-11).

manto de Jasão se integra ao âmbito de uma narrativa sobre a origem do mundo, na qual os conceitos empedoclianicos de *veĩkos* e *φιλία* agem de forma determinante na composição da natureza. O escudo, por conseguinte, apontaria para o êxito que pode ser alcançado através do emprego do amor.³³

Influenciado por essa visão cosmogônica, o escoliasta de *Argonáuticas* 1.763-4a afirma que o poeta, por meio da *ἔκφρασις*, pretende expor a ordem do cosmo e as ações dos homens.³⁴ A descrição começa com uma menção aos raios fabricados pelos ciclopes, funcionando como alegoria para destacar a supremacia da natureza divina. Na sequência há uma referência, por meio da construção dos muros de Tebas, à fundação de cidades como atividade própria do quinhão humano. Por fim, o poema apresentaria tudo o que acontece em contexto urbano, ou seja, no âmbito da civilização humana: amores e guerras (Afrodite e teleboas), disputas e casamentos (Pélops), impiedade e castigo (Tício e Apolo), complôs, calúnias e salvações (Frixo). O manto, portanto, daria continuidade à narrativa cosmogônica de Orfeu ao descrever a origem do mundo desde seus elementos primordiais até a formação das sociedades humanas e o cultivo de diferentes afecções.

Tal leitura se baseia na interpretação conferida ao escudo de Aquiles na própria Antiguidade por autores como Heráclito (*Problemas Homéricos* 43-51).³⁵ De acordo com essa leitura, Hefesto, na condição de fabricante do escudo, seria uma alegoria do fogo demiúrgico que criou o cosmo, ao passo que seu formato representaria o próprio universo esférico e a presença das duas cidades, uma em guerra e outra em paz, indicaria as forças de *Neĩkos* e *Φιλία* como princípios cosmológicos.³⁶ Essa visão totalizante do escudo de Aquiles como

³³ Cf. Kyriakou (1994, p. 309-19).

³⁴ ζητητέον δὲ τί βούλεται αὐτῷ ταῦτα τὰ ποικίλματα. καὶ ἐροῦμεν, ὅτι ὁ ποιητὴς διὰ τῆς γλαμύδος οὐδὲν ἕτερον ἢ τὴν κοσμικὴν τάξιν καὶ τὰς τῶν ἀνθρώπων πράξεις φησί. καὶ πρῶτον μὲν διὰ τοῦ κεραυνοῦ καὶ τῶν Κυκλώπων θεῶν τινα καὶ θεῖαν φύσιν ἀλληγορεῖ· διὸ καὶ φησιν· ‘ἐπ’ ἀφθίτῳ ἤμενοι ἔργῳ’. μεθ’ ὃ πόλεις κτιζόμενας διὰ τῆς τοῦ Ἀμφιόνος λύρας ἱστορεῖ· ἔπειτα τὰ ἐν ταῖς πόλεσι πάντα γινόμενα, ἔρωτάς τε καὶ πολέμους – τοῦτο γὰρ βούλεται αὐτῷ ἡ Ἀφροδίτη ὀπλοφοροῦσα, ἡ δὲ βία καὶ αἱ μάχαι διὰ τῆς τῶν Ταφίων ἱστορίας –, ἀγωνάς τε καὶ γάμους διὰ τῶν τοῦ Πέλοπος ἄθλων, ἀσεβείας τε καὶ τιμωρίας πρὸς τῶν κραιττόνων διὰ τοῦ Τιτυοῦ, ἐπιβουλὰς τε καὶ διαβολὰς καὶ σωτηρίας διὰ τῆς τοῦ Φριξίου ἱστορίας, καὶ σχεδὸν πάντα τὰ ἐν ταῖς πόλεσι γινόμενα διὰ τῆς γλαμύδος ποιητικῶς ἔφρασεν. δῶρον δὲ φησιν εἶναι τὴν γλαμύδα τῆς Ἀθηνᾶς, ἐπειδὴ ὁ τε κόσμος ὑπὸ τῆς θεῖας φρονήσεως γέγονε, τῶν τε ἐν αὐτῷ ὑπὸ τῶν ἀνθρώπων πραττομένων οὐδὲν ἄνευ φρονήσεως ὀρθῶς γένοιτ’ ἄν. (Σ *Arg.* 1. 763-64a).

³⁵ Autor de data incerta, possivelmente pertencente ao século I d.C.

³⁶ O escudo de Aquiles (*Il.* 18.478-608) é decorado com várias cenas sem referência explícita a eventos mitológicos (ao contrário do manto de Jasão nas *Argonáuticas*). Diferentemente dos escudos de Agamêmnon (*Il.* 11.32-37) e de Hércules (*Escudo de Hércules* 139-58), o escudo de Aquiles não apresenta personificações de conceitos como o Terror (Φόβος), o Pânico (Δεῖμος) e a Discórdia (Ἔρις), mas expõe, em sequência, imagens da vida cotidiana de uma cidade em paz e de uma cidade em guerra divididas em cinco círculos concêntricos. O círculo central (*Il.* 18.483-89) era decorado com a terra, o mar, o céu e os astros, ao passo que o último círculo (*Il.* 18.606-7) exibia o Oceano costeando o mundo, de maneira a representar uma espécie de microcosmo. Crates de Malo, no período helenístico, consideraria o escudo de Agamêmnon um símbolo do firmamento celeste, tendo em vista que o artefato pertenceria ao chefe da expedição (cf. Eustácio ad *Il.* 11.33-5). Em Ovídio (*Metamorfoses* 13.110),

uma espécie de alegoria do cosmo é sustentada por sua própria composição, pois no círculo central foram entalhados a terra, o céu, o mar, o sol e as estrelas, enquanto o exterior é circundado pelo rio Oceano, constituindo uma espécie de epítome do mundo.

O manto de Jasão não se propõe a semelhante leitura, sobretudo porque sua constituição o impede de ser contemplado como um microcosmo. Ainda que o brilho emanado do escudo possa ser equiparado à luminosidade oriunda do manto, o conteúdo de cada objeto é muito diverso e suas composições seguem diferentes desígnios. Ao contrário do escudo de Aquiles, que poderia ter por objetivo exibir um ambiente mais abrangente em relação à matéria bélica abordada na *Iliada*, o manto de Jasão apresenta cenas que, embora dispostas de modo parcialmente caótico, ilustram aspectos do poema explorados ao longo dos quatro livros. Ele funciona, portanto, como uma espécie de espelho no qual as *Argonáuticas* como um todo são refletidas e enfatiza, como um guia de leitura, os principais pontos a serem observados para uma compreensão da postura dos heróis ao longo da expedição.

Anexo: tradução de *Argonáuticas* 1.721-87

<p> Αὐτὰρ ὄγ' ἄμφ' ὄμοιοι, θεᾶς Ἰτωνίδος ἔργον, δίπλακα πορφυρέην περονήσατο, τήν οἱ ὄπασσε Παλλάς, ὅτε πρῶτον δρυόχουζ ἐπεβάλλετο νηός Ἀργούζ, καὶ κανόνεσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι. τῆς μὲν ῥηίτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα ὄσσε βάλοις ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος· δῆ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήεσσα τέτυκτο· ἄκρα δὲ πορφυρέη πάντη πέλεν, ἐν δ' ἄρ' ἐκάστω τέρματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὸν εὖ ἐπέπαστο. Ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπεζ ἐπ' ἀφθίτῳ ἡμμένοι ἔργω, Ζηνὶ κεραυνὸν ἄνακτι πονεόμενοι· ὅς τόσον ἦδη παμφαίων ἐτέτυκτο, μῆς δ' ἔτι δευέτο μοῦνον ἀκτίνοζ· τήν οἴγε σιδηρεῖηζ ἐλάασκον σφύρησιν, μαλεροῖο πυρὸς ζείουσαν ἀντημήν. Ἐν δ' ἔσαν Ἀντιόπηζ Ἀσωπίδοζ υἱέε δοιῶ, Ἀμφίων καὶ Ζῆθοζ, ἀπύργωτοζ δ' ἔτι Θῆβη κεῖτο πέλαζ· τῆζ οἴγε νέον βάλλοντο δομαίουζ ἰέμενοι· Ζῆθοζ μὲν ἐπωμαδὸν ἠέρταζεν οὔρεοζ ἠλιβάτοιο κάρη, μογέοντι ἐοικώς· Ἀμφίων δ' ἐπὶ οἷ χρυσέη φόρμυγι λιγαίων ἦιε, διζ τόσση δὲ μετ' ἴχνια νίσσετο πέτρη. </p>	<p>725</p> <p>730</p> <p>735</p> <p>740</p>
---	---

o escudo de Aquiles é chamado de *imago mundi*. Tal artefato constituiria um elemento digressivo na narrativa, visando enfatizar os contrastes existentes entre a prosperidade alcançada em tempos de paz *versus* a destruição proporcionada pela guerra (cf. Taplin, 1980, p. 14-18). Edwards (1987, p. 278), no entanto, classifica essa *ἐκφρασις* como uma cena de armamento expandida, interrompendo a narrativa principal com o objetivo de glorificar Aquiles. Para mais informações, cf. Hardie (1985, p. 11-31), Byre (1992, p. 33-42), Hubbard (1992, p. 16-41) e Scully (2003, p. 29-47).

- Ἐξείης δ' ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθήρεια
 Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος, ἐκ δέ οἱ ὤμου
 πήχυν ἐπι σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
 νέρθε παρέκ μαζοῖο· τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκέες αὐτῶς 745
 χαλκείη δεικῆλον ἐν ἀσπίδι φαίνεται ἰδέσθαι.
 Ἐν δὲ βοῶν ἔσκεν λάσιος νομός, ἀμφὶ δὲ τῆσιν
 Τηλεβόαι μάρναντο καὶ υἱέες Ἥλεκτρύωνος,
 οἱ μὲν ἀμυνόμενοι, ἀτὰρ οἷγ' ἐθέλοντες ἀμέρσαι,
 ληισταὶ Τάφιοι· τῶν δ' αἵματι δευέτο λειμῶν 750
 ἐρσήεις, πολέες δ' ὀλίγους βιώντο νομῆας.
 Ἐν δὲ δύο δίφροι πεπονήατο δηριόωντε·
 καὶ τοῦ μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε τινάσσων
 ἠνία, σὺν δὲ οἱ ἔσκε παραιβάτις Ἴπποδάμεια·
 τοῦ δὲ μεταδρομάδην ἐπὶ Μυρτίλος ἦλαεν ἵππους, 755
 σὺν τῷ δ' Οἰνόμαος, προτενὲς δόρυ χειρὶ μεμαρπῶς,
 ἄξονος ἐν πλήμνησι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο
 πίπτεν, ἐπεσσύμενος Πελοπήια νῶτα δαΐζαι.
 Ἐν καὶ Απόλλων Φοῖβος οἰστεύων ἐτέτυκτο,
 βούπαις, οὐπῶ πολλός, ἐὴν ἐρύοντα καλύπτρης 760
 μητέρα θαρσαλέως Τιτυὸν μέγαν, ὃν ῥ' ἔτεκεν γε
 δι' Ἐλάρη, θρέψεν δὲ καὶ ἄψ ἐλοχεύσατο Γαῖα.
 Ἐν καὶ Φρίξος ἔην Μινυήιος, ὡς ἐτέον περ
 εἰσαῖων κριοῦ, ὃ δ' ἄρ' ἐξενέποντι εἰοικῶς.
 κείνους κ' εἰσορόων ἀκέοις ψευδοῖό τε θυμόν, 765
 ἐλπόμενος πυκινήν τιν' ἀπὸ σφείων ἐσακοῦσαι
 βάζιν, ὃ καὶ δηρὸν περιπορπίδα θηήσαιο.
 Τοῦ ἄρα δῶρα θεᾶς Ἴτωνίδος ἦεν Ἀθήνης·
 δεξιτερῇ δ' ἔλεν ἔγχος ἐκηβόλον, ὃ ῥ' Ἀταλάντη
 Μαινάλῳ ἐν ποτέ οἱ ξεινήιον ἐγγυάλιξε, 770
 πρόφρων ἀντομένη, πέρι γὰρ μενέαιεν ἐπεσθαι
 τὴν ὁδόν· ἀλλ', ὅσον αὐτὸς ἐκῶν, ἀπερήτυε κούρην,
 δεῖσε γὰρ ἀργαλέας ἐριδας φιλότητος ἔκητι.
 Βῆ δ' ἴμεναι προτὶ ἄστν, φαεινῷ ἀστέρι ἴσος,
 ὃν ῥά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησιν 775
 νύμφαι θηήσαντο δόμων ὑπερ ἀντέλλοντα,
 καὶ σφισι κυανέοιο δι' αἰθέρος ὄμματα θέλγει
 καλὸν ἐρευθόμενος, γάνυται δέ τε ἠιθέοιο
 παρθένος ἰμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
 ἀνδράσιν, ᾧ κέν μιν μνηστήν κομέωσι τοκῆες – 780
 τῷ ἴκελος προπόλοιο κατὰ στίβον ἦεν ἦρω·
 καὶ ῥ' ὅτε δὴ πυλέων τε καὶ ἄστεος ἐντὸς ἔβησαν,
 δημότεραι μὲν ὀπισθεν ἐπεκλονέοντο γυναῖκες
 γηθόσυναι ξεινῶ· ὃ δ' ἐπὶ χθονὸς ὄμματ' ἐρείσας
 νίσσεται ἀπληγέως, ὄφρ' ἀγλαὰ δώμαθ' ἴκανεν 785
 Ὑψιπύλης. ἄνεσαν δὲ θύρας προφανέντι θεράπναι
 δικλίδας, εὐτύκτοισιν ἀρηρεμένας σανίδεσσιν·

Ele afivelou em torno dos ombros a obra da deusa Itônide,
 um manto púrpura que lhe fora concedido por
 Palas, quando primeiramente dispunha as escoras de carvalho
 da nau Argo e ensinava a medir as vigas com réguas.

Seria mais fácil ergueres os dois olhos para o sol 725
 nascente que contemplares aquele manto vermelho.
 Pois, de fato, o centro era avermelhado,
 a borda era púrpura e, em cada extremidade,
 foram bem bordadas, separadamente, muitas cenas.

Ali estavam os ciclopes compenetrados numa obra imperecível, 730
 fabricando para o soberano Zeus o raio. Ele já brilhava
 completamente, ainda lhe faltando somente
 um lampejo. Eles o forjavam com férreos
 martelos, hálito fervente do impetuoso fogo.

Também estavam os dois filhos de Antíope Asópide, 735
 Anfião e Zeto, e Tebas ainda sem torres situava-se
 perto. Há pouco eles haviam ardorosamente lançado
 as pedras fundamentais. Zeto erguia sobre os ombros
 o cume de uma montanha elevada e parecia fatigado.

Anfião, depois dele, ia tocando a áurea forminge 740
 e uma rocha duas vezes maior lhe seguia os passos.
 Em seguida estava representada a Citereia de espessos cachos,
 segurando o ágil broquel de Ares, e de seu ombro
 o laço da túnica caía até o braço esquerdo,

por debaixo do seio. Em frente a ela, com exatidão, 745
 sua imagem aparecia visível no escudo brônzeo.
 Também havia um denso pasto de bois e por eles
 os teleboas e os filhos de Electrião lutavam,
 estes em defesa, mas aqueles, os piratas táfios,
 querendo roubá-los. O prado orvalhado se umedecia

com sangue deles e muitos aniquilavam os poucos pastores. 750
 Também havia dois carros de guerra em disputa.
 O da frente era guiado por Pélops, agitando
 as rédeas, e Hipodâmia era sua acompanhante.

Mirtilo conduzia os cavalos do carro em perseguição, 755
 junto de Enomau, que segurava com a mão a lança esticada.
 Quando o eixo da roda se rompeu no centro, ele caiu
 de lado, no momento em que iria dilacerar as costas de Pélops.

Também havia Febo Apolo, um menino robusto,
 ainda não muito crescido, lançando flechas contra o grande 760
 Tício, que audaciosamente puxara o véu de sua mãe. Ele fora gerado
 pela divina Elara, mas a Terra o nutriu e novamente o pariu.
 Também havia o mínia Frixo, como se realmente
 estivesse escutando o que o carneiro parecia lhe falar.

Ao vê-los emudecerias e tua compreensão seria enganada, 765

na esperança de escutares deles um consistente rumor e, por muito tempo, ficarias esperançoso a contemplar. Tais foram os presentes da deusa Atena Itônide. Ele pegou com a mão direita a lança que atinge ao longe, dada outrora por Atalanta no Mênalo como dom de hospitalidade, 770 quando foi de bom grado a seu encontro, pois muito desejava segui-lo nesta viagem. Mas ele mesmo decidiu reter a garota, por temer os dolorosos conflitos provocados pelo amor. Caminhou até a cidade, semelhante a um astro brilhante que, reclusas em seus novos aposentos, 775 as recém-casadas contemplam ao se erguer sobre a casa, e que encanta seus olhos com um belo brilho avermelhado, através do céu escuro. E a virgem se regozija, desejosa por um rapaz que mora em terra estrangeira, a quem seus genitores a destinaram como noiva. 780 Semelhante a esse astro, o herói seguia o caminho da mensageira. E quando atravessaram os portões da cidade, a população feminina se lançava atrás deles, alegres com o estrangeiro. Fixando os olhos no solo, ele caminhava sem preocupação até chegar ao esplêndido palácio 785 de Hipsípile. Ao aparecer, as servas lhe abriram as portas com duplo batente, ajustadas com tábuas bem trabalhadas.

REFERÊNCIAS

- ALBIS, Robert V. *Poet and audience in the Argonautica of Apollonius*. London: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica* (recognovit breuique adnotatione critica instruxit Hermann Fränkel). Oxford: Clarendon Press, 1961.
- APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica* (edited and translated by William H. Race). London: Harvard University Press, 2008.
- ARDIZZONI, Anthos. *Apollonio Rodio. Le Argonautiche. Libro I* (testo, traduzione e commentario). Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- BEYE, Charles Rowan. Jason as love hero in Apollonius' *Argonautika*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, v. 10, p. 31-55, 1969.
- BEYE, Charles Rowan. *Epic and romance in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- BULLOCH, Anthony. W. Jason's cloak. *Hermes*, v. 134, p. 44-68, 2006.
- BYRE, Calvin S. The narrator's addresses to the narratee in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 121, p. 215-27, 1991.

- BYRE, Calvin S. Narration, description and theme in the *Shield of Achilles*. *The Classical Journal*, v. 88, n. 1, p. 33-42, 1992.
- CLAUSS, James J. *The best of the Argonauts. The redefinition of the epic hero in book 1 of Apollonius' Argonautica*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- CUSSET, Christophe. Le nouveau héros épique comme interface intertextuelle entre Callimaque et Apollonios de Rhodes. *Revue des Études Grecques*, v. 114, n. 1, p. 228-41, 2001.
- DE FOREST, Mary M. *Apollonius' Argonautica. A Callimachean epic*. Leiden: Brill, 1994.
- EDWARDS, Mark W. *Homer. The poet of the Iliad*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- EDWARDS, Mark W. *The Iliad. A commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. 5.
- FANTUZZI, Marco; HUNTER, Richard. *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FANTUZZI, Marco. Varianti d'autore nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. *Antike und Abendland*, v. 29, p. 146-61, 1983.
- GEORGE, Edward V. Poet and character in Apollonius Rhodius' Lemnian episode. *Hermes*, v. 100, p. 47-63, 1972.
- GOLDHILL, Simon. *The poet's voice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- GONZALES, José M. *Musai Hypophetores*. Apollonius of Rhodes on inspiration and interpretation. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 100, p. 268-92, 2000.
- HADAS, Moses. The tradition of a feeble Jason. *Classical Philology*, v. 31, p. 166-8, 1936.
- HARDIE, Philip R. *Imago Mundi*. Cosmological and ideological aspects of the *Shield of Achilles*. *Journal of Hellenic Studies*, v. 105, p. 11-31, 1985.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HUBBARD, Thomas K. Nature and art in the *Shield of Achilles*. *Arion*, v. 2, n. 1, p. 16-41, 1992.
- HUNTER, Richard. 'Short on Heroics'. Jason in the *Argonautica*. *Classical Quarterly*, v. 38, p. 436-53, 1988.
- HUNTER, Richard. *Apollonius of Rhodes. Argonautica book III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HUNTER, Richard. *The Argonautica of Apollonius: Literary studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- JACKSON, Steven. Apollonius' Jason: human being in an epic scenario. *Greece & Rome*, v. 39, p. 155-62, 1992.

- KNIGHT, Virginia. *The renewal of epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*. Leiden, New York: Brill, 1995.
- KYRIAKOU, Poulheria. Empedoclean echoes in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *Hermes*, v. 122, p. 309-19, 1994.
- LAWALL, Gilbert. Apollonius' *Argonautica*: Jason as anti-hero. *Yale Classical Studies*, v. 19, p. 121-69, 1966.
- LEVIN, Donald Norman. *Apollonius' Argonautica re-examined. I: the neglected first and second books*. Leiden: Brill, 1971.
- MASON, Henry. Jason's cloak and the shield of Heracles. *Mnemosyne*, v. 69, p. 183-201, 2016.
- PAVLOCK, Barbara. *Eros, imitation and the epic tradition*. New York: Cornell University Press, 1990.
- RODRIGUES JUNIOR, Fernando. As *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes e a poesia épica. In: OLIVA NETO, João Angelo (Ed.). *Primeira Semana de Estudos Helenísticos*. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 39-67.
- RODRIGUES JUNIOR, Fernando. O heroísmo de Medeia nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. *Archai*, v. 22, p. 229-54, 2018.
- RODRIGUES JUNIOR, Fernando. Hércules e o heroísmo nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 28, p. 203-22, 2018a.
- SCULLY, Stephen. Reading the *Shield of Achilles*. Terror, anger, delight. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 101, p. 29-47, 2003.
- SHAPIRO, H. Alan. Jason's cloak. *Transactions of the American Philological Association*, v. 110, p. 263-86, 1980.
- STANLEY, Keith. *The shield of Homer. Narrative structure in the Iliad*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- TAPLIN, Oliver. The Shield of Achilles within the *Iliad*. *Greece & Rome*, v. 27, p. 1-21, 1980.
- TORRANO, Jaa. *Escudo de Hércules*. Poema de Hesíodo. *Hypnos*, v. 6, p. 185-221, 2000.
- VIAN, Francis. ΙΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΕΩΝ. In: LIVREA, Enrico; PRIVITERA, G. Aurelio. *Studi in onore di Anthos Ardissoni*. Roma: Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, 1978, p. 1025-41.
- VIAN, Francis. *L'épopée posthomérique*. Alessandria: Edizioni dell' Orso, 2005.
- WHEELER, Graham. Sing, Muse... The introit from Homer to Apollonius. *Classical Quarterly*, v. 52, p. 33-49, 2002.
- ZANKER, Graham. The love theme in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. *Wiener Studien*, v. 92, p. 52-75, 1979.

A APROPRIAÇÃO DA *ILÍADA* NA EPOPEIA VIRGILIANA¹

Paulo Sérgio de Vasconcellos*

* Professor de Língua e Literatura Latina, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Recebido em: 22/03/2019

Aprovado em: 24/04/2019

odoricano@gmail.com



RESUMO: Desde pelo menos Sêrvio e Macróbio (século IV-V), costuma-se ver na estrutura da *Eneida* de Virgílio uma divisão em duas partes de acordo com o objeto de imitação homérico: a primeira constituiria uma espécie de *Odisseia* do protagonista Eneias (narrando seus *erros*, conforme Sêrvio); a segunda, que narra gestas bélicas (*de bello*), sua *Ilíada*. Tem-se apontado que essa divisão não é estanque, havendo imitação significativa da *Ilíada* na primeira parte da *Eneida* e da *Odisseia* na segunda. Em 1989, num capítulo de seu *Virgil's Augustan epic*, Francis Cairns, em oposição à bipartição tradicionalmente aceita pelos estudiosos, defendia que a *Eneida* é estruturada como uma *Odisseia* com momentos ilíadicos; mais recentemente, em 2012, em seu *Virgil's Homeric lens*, Edan Dekel apresentou uma espécie de versão mais refinada dessa interpretação, mostrando como a *Ilíada* comparece na *Eneida* mediada pela *Odisseia*. Neste artigo, voltaremos a essa questão para ressaltar a importância da *Ilíada* na epopeia virgiliana. De forma sutil (rítmica, sonora, temática), a *Ilíada* já ecoa na proposição da *Eneida*, o que é significativo; a ira de Juno

¹ Há vinte e cinco anos atrás, Francesco Giancotti (1993, p. 2, n. 2) dizia: “A bibliografia virgiliana é tão vasta que, se é muito difícil, para não dizer impossível, poder se gabar de ter dela um conhecimento exaustivo, não é tampouco fácil conhecer dela, integralmente, campos específicos, sobretudo quando esses se desenvolveram através de vários séculos e em lugares diversos” (“La bibliografia virgiliana è talmente vasta che, se è molto difficile, per non dire impossibile, poterne vantare una conoscenza esauriente, non è nemmeno facile conoscerne interamente setori specifici, specie quando questi si siano sviluppati attraverso vari secoli e in sedi disparate”). Neste texto, praticamente só referenciaremos obras de fato citadas, já que, sobretudo a respeito da cena final da epopeia, a bibliografia é vastíssima. As traduções de textos latinos são de nossa lavra, exceto quando se indica explicitamente a autoria.

ecoa, como os estudiosos têm mostrado, a de Aquiles; ao final da epopeia, intertextualmente, o leitor é levado a projetar sobre Eneias a sombra de um Aquiles raivoso: esses dois momentos-chave nos fazem refletir sobre a importância da *Iliada* na apropriação de Homero por Virgílio e é esse aspecto da imitação virgiliana que destacaremos, como uma espécie de contraponto às análises que veem na *Odisseia* o modelo maior da *Eneida*.

PALAVRAS-CHAVE: Virgílio; *Eneida*; Homero; *Iliada*; recepção.

THE APPROPRIATION OF THE ILIAD IN THE VERGILIAN EPIC

ABSTRACT: At least since Servius and Macrobius (IV-V a.D.), it is usual to see in the structure of the *Aeneid* a division into two sections according to the Homeric object of imitation: the first section would be a kind of *Odyssey* of the protagonist Aeneas (with the narrative of his *errores*); the second, which narrates his deeds in war (*de bello*), would be his *Iliad*. Scholars have pointed out that this division is not static, because there is also a significant imitation of the *Iliad* in the first section and of the *Odyssey* in the second. In a chapter of his 1989 *Virgil's Augustan epic*, Francis Cairns opposed the traditionally accepted bipartite structure by arguing that the *Aeneid* is structured as an *Odyssey* with iliadic moments. More recently, in his 2012 *Virgil's Homeric lens*, Edan Dekel presented a more sophisticated version of this interpretation, showing how the *Iliad* is filtered (in various ways) in the *Aeneid* by the *Odyssey*. In this article I return to this question to point out the crucial importance of the *Iliad* in the Vergilian epic. In a subtle way (through rhythm, sound, and themes), the *Iliad* has significant echoes in the proposition of the poem, and Juno's anger, as scholars have shown, echoes that of Achilles. At the end of the epic, readers are encouraged to see in Aeneas the shadow of an angry Achilles. These two key moments lead us to reflect on the importance of the *Iliad* in Vergil's appropriation of Homer, and I will highlight this aspect of the Vergilian imitation as a kind of counterpoint to the analyses that see the *Odyssey* as the major model of the *Aeneid*.

KEYWORDS: *Virgil*; *Aeneid*; Homer; *Iliad*; reception.

O elegíaco Propércio anuncia o surgimento da epopeia virgiliana desta forma:

cedite Romani scriptores, cedite Graii
nescio quid maius nascitur Iliade. (Propércio II, 34, 65-66)

Cedei o passo, escritores romanos, cedei, graios!
Nasce não sei quê mais grandioso que a *Iliada*.

É interessante observar que Propércio anuncia um poema romano que há de superar a *Iliada* e essa superação é expressa em imagem bélica, já que o verbo *cedere* pode ter o sentido de recuar, bater em retirada:² a tradição épica é, significativamente, figurada como um embate

² Cf. a acepção 3 do verbete *cedo* no *OLD*.

em que Virgílio derrotará seus competidores gregos e romanos. Note-se *maius nascitur*, que parece ecoar a apresentação do tema bélico no livro VII, 44-45, da *Eneida*: “**maior** rerum mihi **nascitur** ordo,/maius opus moueo” (“nasce-me maior série de coisas,/obra maior movo”);³ Virgílio anuncia o conjunto de temas iliádicos mais grandiosos que a matéria até então cantada em sua epopeia; Propércio reverbera a expressão, anunciando uma epopeia que, para o leitor que ainda não a conhecesse (como a maioria dos leitores virtuais do poema, em gestação naquela ocasião), pareceria uma imitação emulativa da *Ilíada*, não da *Odisseia* ou dos dois épicos homéricos.

Nessa mesma elegia, logo antes dos versos que destacamos, Propércio menciona ações bélicas da epopeia:

Actia Vergilium custodis litora Phoebi, [cf. Actia bella (*Eneida*, VIII, 675)]
Caesaris et fortis dicere posse ratis, [cf. Augustus Caesar (VIII, 678)]
 qui nunc Aeneae Troiani suscitatur arma
 iactaque Lauinis moenia litoribus. [cf. Lauinaque.../litora...iactatus (I, 2-3)]⁴

Na tradução de Guilherme Gontijo Flores:

e que Virgílio cante o mar Ácio de Febo
 guardião junto às fortes naus de César:
 ele recorda as armas do Troiano Eneias
 e os muros feitos em Lavínias praias.

Nos dois primeiros versos há um aceno sobretudo⁵ a uma passagem da descrição do escudo de Eneias no livro VIII e nos dois últimos à proposição da *Eneida*, a que se alude no destaque dado às *arma* e aos litorais lavínios, como se o elegíaco conhecesse ao menos o início da proposição da *Eneida* e o episódio do livro VIII.⁶ Os litorais de Ácio são mencionados nesse livro da epopeia e constituem um dos elementos da atualidade bélica romana incorporada na teia mítica da fábula da *Eneida* através do escudo de Eneias, em que aparece retratada em trecho relativamente longo (675-713), 39 versos, e com a indicação de que ocupa o centro (*in medio*, 675) do escudo do herói.

Propércio, portanto, menciona, ao saudar o advento da *Eneida*, matéria bélica da fábula mítica (extraída da primeira metade da *Eneida*) e matéria bélica da história romana contemporânea (da segunda metade da epopeia), sutilmente associando, aliás, César Augusto e

³ Paralelo ressaltado por Heyworth (2009, p. 275).

⁴ Todas as citações do original latino da *Eneida* seguem a edição de Conte (2011).

⁵ Em seu *Cynthia*, Heyworth (2009, p. 275) aponta algumas outras passagens da *Eneida* (XI, 785; I, 258-259; III, 280; VII, 44-45) que ecoariam nos versos de Propércio. A nosso ver, os ecos mais fortes dizem mesmo respeito aos trechos dos livros I e VIII, que destacamos.

⁶ De passagem, observamos que em “qui nunc Aeneae Troiani suscitatur arma” se poderia ver elementos para apoiar a interpretação de “arma uirumque cano” como uma espécie de hendíadis: “as armas do varão”/ “as armas do troiano Eneias”. Sobre esse *incipit* famoso, veja-se Conte (2012, p. 80ss.).

Eneias, ao anunciar uma espécie de *Iliada* romana destacando um personagem mítico-iliádico e o governante romano contemporâneo. O poeta elegíaco, portanto, estava ciente de que a nova epopeia combinaria mito e história recente; para nossa discussão, destacamos que seus versos fazem prever uma *Iliada* romana.

Por outro lado, desde ao menos Macróbio e Sêrvio (séc. IV-V) se repete a ideia de que a *Eneida* se estrutura em duas partes, de acordo com o modelo predominantemente imitado.⁷ Nas palavras deste último, os seis primeiros livros corresponderiam à *Odisséia* (*nam primi sex ad imaginem Odysisiae dicti sunt* – ad VII, 1) e os seis últimos à *Iliada* (*hi autem sex qui sequuntur ad imaginem Iliados, ibidem*), sem que isso signifique, como se sabe, restringir a matéria desses dois poemas às respectivas partes; assim, para dar um pequeno exemplo, jogos fúnebres iliádicos (já que imitam, sobretudo, os jogos em homenagem a Pátroclo, em *Iliada* XXIII) ocorrem no livro V da *Eneida*, ou seja, na parte que seria mais diretamente relacionada com a sua *Odisséia*. Iniciando com dois substantivos no acusativo, *arma virumque*, Virgílio parece expressar desde o início o desejo de tratar de um duplo tema, ecoando em seu projeto imitativo os acusativos iniciais, μῆνιν e ἄνδρα, dos dois épicos homéricos.⁸ Essa bipartição foi desafiada por importantes estudos; mais recentemente, em 2012, por Dekel, em seu *Virgil's Homeric lens*. Já em 1989, num livro sobre a *Eneida*, Francis Cairns apresentava um capítulo intitulado “The *Aeneid* as *Odyssey*” (p. 177-214), em que defendia a tese de que a *Eneida* seria “não uma obra bipartida dividida pelo tema (i.e. viagens ou batalhas), mas uma *Odisséia* unitária com episódios iliádicos significativos” (“not a bipartite work divided by subject matter (i.e. voyages or battles), but an unitary *Odyssey* with significant iliadic episodes”, p. 178). De imediato, o fato de Virgílio ter escrito a saga de Eneias e intitulado *Eneida* sua epopeia parece vinculá-la mais diretamente à saga de Odisseu. Propércio fazia prever uma *Iliada* romana; para Cairns, trata-se de uma *Odisséia* com episódios iliádicos, sendo, pois, a *Iliada*, um modelo, nesse sentido, secundário.

Neste artigo, nós nos centraremos, sobretudo, em certas passagens do primeiro e do último livro da *Eneida* (posições no livro com forte valor programático) para defender a importância do modelo iliádico nessa epopeia e, assim, a estrutura bipartida, que, porém, a exemplo de tantos estudiosos, não consideramos de forma esquemática.

⁷ Macróbio: “*Iam uero Aeneis ipsa nonne ab Homero sibi mutuata est errorem primum ex Odyssea, deinde ex Iliade pugnas?*” (“Quanto à própria *Eneida*, não tomou ela emprestado de Homero primeiramente o error da *Odisséia*, depois, da *Iliada*, os combates?”, *Saturn.* V, 2,6; ed. Marinone, 1987). Sêrvio: “*Nam prius de erroribus Aeneae dicit, post de bello*” (“Pois primeiramente fala dos erros de Eneias, depois da guerra”; ed. Thilo-Hagen, v. 1, 1986, p. 6).

⁸ Cf. Camps (1983, p. 24): “Muitos leitores sentem, no desenho métrico de *arma virumque cano* uma reminiscência da *Iliada* em *arma* e um eco da *Odisséia* em *virum*, que corresponde ao ἄνδρα de Homero como protagonista humano do poema” (“Molti lettori sentono, nel disegno metrico di *arma virumque cano*, una reminiscenza dell’*Iliade* in *arma* e un eco dell’*Odyssea* in *virum*, che corresponde all’ ἄνδρα di Omero come protagonista umano del poema”).

O elemento textual mais evidentemente apoiador de uma divisão da *Eneida* em duas partes⁹ é a nova proposição do tema e invocação da musa Érato que aparecem no livro VII (37-45), significativamente não em seu começo, como se Virgílio desejasse evitar um esquematismo excessivo na divisão do conjunto:

Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,
 quis Latii antiquo fuerit status, aduena classem
 cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
 expediam et primae reuocabo exordia pugnae.
 tu uatem, tu, diua, mone. dicam horrida bella,
 dicam acies actosque animis in funera reges
 Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam
 Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,
 maius opus moueo.

Eia, Érato! que reis no Lácio antigo,
 Qu'estado nesse tempo era o das cousas,
 Agora eu vou expor, quando o estrangeiro
 Exército aportou d'Ausônia às praias:
 E a origem da primeira desavença
 Recordarei. Tu o teu vate, ó Diva,
 Tu inspira! Direi hórridas guerras,
 Exércitos direi, e reis levados
 Pela ira à morte, e os esquadrões Tirrenos,
 E toda a Hespéria em armas reunida.
 Maior se me apresenta ordem de cousas,
 Mor empresa cometo. (Barreto Feio)

Como se sabe, a trama das guerras no Lácio joga com a expectativa de que a guerra de Troia se repita, e Juno parece contar com isso.¹⁰ A Sibila, no livro VI, chegara a anunciar um novo Aquiles para o Lácio (*alius Latii...Achilles*, VI, 89), e a questão, para o leitor, será saber se esse Aquiles será Turno ou Eneias. O próprio Turno se atribui esse papel.¹¹ Mas o rútilo terminará seus dias no papel de Heitor, sacrificado por Eneias-Aquiles para vingar a morte de Palante-Pátroclo.

⁹ Não tivemos acesso a um estudo de Stratis Kyriakidis que traz interessante elemento para a discussão sobre o uso dos modelos homéricos na *Eneida*: segundo Harrison (2001, p. 172-73), o autor defende que, quando Eneias e os seus homens navegam ao redor das terras de Circe (sem penetrar em seu reino, portanto), está-se simbolicamente apontando para o fato de que a segunda parte da epopeia, ao contrário da primeira, evitará temas da *Odisseia*.

¹⁰ Cf. Most (2001, p. 154).

¹¹ Vejam-se as palavras confiantes de Turno: “Hic etiam inuentum Priamo narrabis Achillem” (IX, 742): “contarás a Priamo que aqui também se encontrou um Aquiles”.

A proposição e o livro I como um todo parecem fazer pender a balança para a preponderância da *Odisseia*. Virgílio segue o modelo desse último épico na apresentação geral do tema e na sua dicção (imitando, por exemplo, a iteração com variação de caso *πολλὰ, πολλῶν* em *multum, multa*) e no procedimento da narrativa *in medias res*. O próprio título, *Aeneis*, como dissemos, e a menção retardada do nome do protagonista (v. 21 na *Odisseia*; v. 92 na *Eneida*), ao passo que Aquiles já é mencionado no primeiro verso da *Ilíada*, também apontam para a *Odisseia* como modelo maior.

Em Virgílio, porém, nada é simples. Weber (1987) mostra como imitação sutilíssima da *Ilíada* se faz presente logo nas primeiras palavras do poema. Assim, temos em *arma uirumque cano* – individualmente, um troqueu, um anfíbraco e um jambo, exatamente a mesma sequência da *Ilíada*: *Μῆνιν ἄειδε θεὰ*, e não da *Odisseia*: *Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα*, dois dátilos (considerando o pronome pessoal como parte de uma só palavra rítmica) e um troqueu. Além disso, em Virgílio a proposição ocupa sete versos, como ocorre na *Ilíada*. Depois desses sete versos, Virgílio trata das causas do rancor de Juno, assim como a *Ilíada* trata das causas da rivalidade entre Agamêmnon e Aquiles. Mais sutilmente, temos, sempre na análise de Weber, um sétimo verso na *Eneida* enfechando a proposição do tema que tem engenhosa relação com o sétimo verso da *Ilíada*:

Albanique patres atque altae moenia Romae.

Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Albanique patres e *Ἀτρεΐδης τε ἄναξ* têm a mesma estrutura métrica e a conjunção aditiva que vem da mesma palavra indoeuropeia. Sobretudo, ambos os versos terminam com nome próprio, que encerra a proposição, destacando-se, na *Ilíada*, seu protagonista e, na *Eneida*, a cidade cuja sombra paira sobre toda a epopeia virgiliana, a Roma que surgirá, séculos depois da fábula mítico-lendária, graças à ação de Eneias. Há outros elementos que se poderiam invocar, mas selecionamos esses para ilustrar como a imitação da *Ilíada* no início da *Eneida* pode estar presente de forma mais sutil que a mera reprodução de léxico comparável.¹²

Francis Cairns (1989, p. 193) afirma que “O prólogo da *Eneida* é, pois, *inter alia*, a afirmação de que a *Eneida* é uma *Odisseia* melhorada, Eneias, um Odisseu superior” (“The prologue of the *Aeneid* is thus *inter alia* a claim that the *Aeneid* is an improved *Odyssey*, Aeneas a superior Odysseus”). Mas essas palavras devem ser ao menos matizadas pelas considerações de Weber; além disso, é preciso dar a devida importância ao Eneias-Aquiles dos últimos livros, sobretudo da cena final, como os estudiosos têm apontado. O personagem de Eneias é mais ambíguo do que um “Odisseu aperfeiçoado”, com seu perturbador lado Aquiles assomando ao final da epopeia, o ponto em que nos deteremos na segunda parte destas considerações.

¹² Notável também *Italiam... οὐλομένην*, ambos no segundo verso de cada epopeia e com a mesma estrutura rítmica.

Nossa contribuição mais pessoal, neste ponto, é a atenção que daremos a um aspecto da ação de Juno, tal como se depreende do seu primeiro discurso na epopeia, que é também o primeiro discurso da *Eneida*:

Vix e conspectu Siculae telluris in altum
 uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,
 cum Iuno aeternum seruans sub pectore uulnus
 haec secum: 'mene incepto desistere uictam
 nec posse Italia Teucrorum auertere regem?
 quippe uetor fati. Pallasne exurere classem
 Argiium atque ipsos potuit submergere ponto
 unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?
 ipsa Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem
 disiecitque rates euertitque aequora uentis,
 illum exspirantem transfixo pectore flammas
 turbine corripuit scopuloque infixit acuto;
 ast ego, quae diuum incedo regina Iouisque
 et soror et coniunx, una cum gente tot annos
 bella gero. et quisquam numen Iunonis adorat
 praeterea aut supplex aris imponet honorem?' (I, 34-49)

Na tradução de Barreto Feio:

Desavistando apenas a Sicília
 Contentes para o alto velas davam,
 Co'as proas dividindo a salsa espuma:
 Quando Juno, que no íntimo do peito
 Conserva eterna chaga, só consigo
 Dizia assim: Desistirei vencida
 Da começada empresa? nem da Itália
 Poderei afastar o rei dos Teucros?
 Certo os Fados m'ó vedam! Mas não pôde
 Palas queimar a frota dos Argivos,
 Submergi-los nas ondas, pela culpa
 E frenesins d'um só, do Ajax de Oileu?
 Ela mesma de Jove dardejando
 Lá das nuvens o rápido corisco
 As naus destrói, co'ó vento empola os mares:
 E ao mísero que flamas vomitava
 Do roto peito, n'um tufão o toma,
 E na ponta o cravou de agudo escolho.
 E eu, que rainha os imortais precedo,
 De Jove esposa e irmã, há tantos anos
 Co'um só povo guerreiro? Quem de Juno
 Há de mais adorar a divindade,
 Ou súplice ao altar vítima impor-lhe?

É notável, nesse discurso de Juno, como a deusa parece atada ao passado iliádico. É como se Juno permanecesse presa à narrativa homérica, prolongando o combate contra Troia na sua ação contra Eneias e seus companheiros. A ação contra o troiano, que está na raiz das vicissitudes que adiam o cumprimento dos fados e permitem que a intriga da *Eneida* se desenrole como o faz, é apresentada no discurso de Juno como a continuação de uma empresa que não teria, assim, terminado na trama contada por Homero: enquanto Eneias estiver vivo, a guerra contra Troia deve prosseguir. Juno continua travando (*gero*) a guerra contra um só povo (*una cum gente*) começada há tantos anos (*tot annos*).¹³ A ação da deusa, então, projeta sobre o conjunto da epopeia virgiliana a narrativa da *Iliada*. Lembremos que, na proposição, Virgílio menciona a *memorem iram* de Juno; no verso I, 23-24, reafirma essa condição, retratando-a *ueterisque memor...belli, / prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis* (“e lembrada da antiga guerra/que, por primeiro, junto a Troia travara por sua querida Argos”). Além disso, a *memorem iram* de Juno parece ecoar a *μῆνιν...οὐλομένην* de Aquiles por seu jogo comparável *iram memorem*. Juno é uma espécie de contrapartida divina de Aquiles e sua ira provoca os males dos troianos como a de Aquiles, na *Iliada*, males sem conta para os gregos. Como diz Tarrant (2012, p. 5): “A ira de Juno contra os troianos é a força propulsora da trama da *Eneida*, assim como a ira de Aquiles o é para a *Iliada*” (“Juno’s anger against the Trojans is the driving force of the *Aeneid*’s plot, as the anger of Achilles is for the *Iliad*”). A associação é ainda mais estreita e sutil se aceitarmos que em *Mene incepto*, primeiras palavras do discurso ressentido da deusa, ecoa, anagramaticamente, a primeira palavra da *Iliada*: *men(e) in...*, como apontado por William Levitan (1993).¹⁴ Depois de encontrarmos, nós próprios, um jogo sonoro na *Eneida*,¹⁵ tendemos a não hesitar em ver aqui uma alusão sutil, feita na teia fônica dos versos, à ira de Aquiles.

Destaquemos também que as causas da ira de Juno estão todas associadas ao passado troiano, remetendo, portanto, à *Iliada*: o julgamento de Páris e a ofensa deste troiano à sua beleza (*iudicium Paridis spretaeque iniuria formae*, I, 27); a estirpe odiosa e as honras dadas a Ganimedes (*et genus inuisum et rapti Ganymedis honores*, v. 28); além dessas causas fundadas no mito, o motivo menos pessoal e que recebe maior desenvolvimento (v. 19-22), o perigo que correria um dia sua amada Cartago, é apresentado em direta associação com o passado troiano, já que os romanos são retratados, da maneira vaga como a deusa conhece o porvir, como uma “progênie derivada do sangue troiano” (*progeniem...Troiano a sanguine*, v. 19).

A ideia de que a *Eneida* é uma *Odisseia* com momentos de *Iliada* fica menos forte diante de um aspecto tão significativamente iliádico como a ira de Juno, mais ligada ao sentimento

¹³ Poder-se-ia replicar que *tot annos* se refere aos anos anteriores ao começo da narração *in medias res*, e não aos embates da guerra de Troia. Notemos, contudo, que Juno fala em “guerras” (*bella*), o que nos pareceria impróprio para descrever sua ação contra Eneias nos episódios anteriores da *Eneida*, e que na introdução dos motivos do ódio de Juno o narrador usa a mesma expressão *bellum gerere* para se referir à guerra que Juno travara “junto a Troia por sua querida Argos” (*ad Troiam pro caris...Argis*, I, 24).

¹⁴ Vejam-se as observações de O’Hara (1996, p. 115-16).

¹⁵ Vasconcellos (2015, p. 125-29).

vingativo de Aquiles do que ao de Possêidon contra Odisseu. Conforme vimos, Juno vê o combate a Eneias como uma luta engajada contra seu povo, isto é, como a continuidade da guerra narrada na *Ilíada*; nos versos 67-68, os troianos serão por ela designados como *gens inimica* que transporta *Ilium* e os vencidos penates para a Itália. No livro VII, quando Juno se sente indignada por não ter impedido que Eneias chegasse ao Lácio, a deusa expressa a sensação de uma derrota pessoal: *uincor ab Aenea* (VII, 310), deixando implícito que perdeu uma batalha, mas não a guerra. Quando, no livro XII, desiste, finalmente, da empresa, de modo que a trama da *Eneida* pode chegar a seu fim, emprega o verbo *cedo*, que, como já se recordou, pode ter conotação militar: *cedo* (XII, 618).¹⁶ Em suma, Juno se comporta como se, obsessivamente, jamais pudesse escapar de seu papel na trama da *Ilíada* e só desistirá dele quase ao final da epopeia. Sua ação contra Eneias é retratada em termos muito apropriadamente iliádicos: uma guerra pessoal contra Troia em que a deusa se ressentiu de ser derrotada; ao final da trama, ela expressa sua desistência também em termos bélicos, como um bater em retirada.

Quanto à visão de Eneias como um “Odisseu” aperfeiçoado, no entender de Cairns, deve ser contrastada com uma leitura da cena final da *Eneida* que esteja mais aberta às ambiguidades que ela faz aflorar. Na segunda parte da epopeia, como vários estudiosos têm mostrado, Eneias surge como um novo Aquiles, dotado de um furor vingativo que, de forma perturbadora, o associa a sua grande inimiga divina Juno.

Antes de analisar essa cena, observemos que o livro final da *Eneida* parece-nos apresentar ao menos três blocos temáticos que representam uma retomada de temas do primeiro livro, ou seja, uma tripla composição anular ou três elementos que demonstram esse tipo de estruturação da narrativa: 1. Turno retratado como o Eneias da primeira aparição do herói; 2. alusivamente, eco da saga de Diomedes num episódio do último livro (a pedra que Turno não consegue atirar em Eneias, XII, 896-907, contrastando com a ação de Diomedes, que, na *Ilíada*, fere Eneias com uma pedra e quase o mata, V, 302-310), reverberando o desejo de Eneias de ter morrido às mãos daquele herói iliádico (I, 96-98); 3. a fúria de Juno ecoando na fúria de Eneias contra seu inimigo na cena final, nos dois casos havendo como móvel uma lembrança penosa (no caso de Eneias, a morte de Palante trazida à tona pela vista do boldrié do jovem que Turno portava). Esses três blocos temáticos remetem à saga da *Ilíada*; vamos examiná-los brevemente a seguir.¹⁷

¹⁶ Veja-se, contudo, Johnson (1976, p. 123-127) sobre as ambiguidades dessa suposta capitulação total de Juno; veja-se, também, na p. 130: “O poema termina, pelo menos em um nível, com o triunfo de Juno” (“The poem ends on one level at least, with the triumph of Juno”).

¹⁷ Há outros elementos associando os livros I e XII e apoiando, assim, a ideia de uma estrutura anular. Apontamos um deles: no livro I, para assegurar a seu filho que os companheiros estavam bem, Vênus aponta para doze cisnes aos quais a “ave de Jove (*Iouis ales*, 394)” perturbava (*turbabat*, 395) e que conseguiam descer a terra em segurança (395-396). No livro XII, para atrapalhar a trégua firmada entre Eneias e Latino, Juturna mostra aos rútilos um prodígio: a “ave de Júpiter” (*Iouis ales*, 247, na mesma posição no verso) perseguia aves e se apoderou de um cisne; as outras aves se reúnem e investem unidas contra o agressor, que deixa cair a presa e foge (251-256). Na interpretação de Vênus, disfarçada sob a aparência de uma virgem caçadora, os cisnes do primeiro prodígio são os troianos;

No final da epopeia,¹⁸ Turno é retratado na mesma situação desesperadora do Eneias do primeiro livro (sobretudo, o eco *ast illi soluuntur frigore membra*, XII, 951/*exemplo Aeneae soluuntur frigore membra*, I, 92). Um outro elemento que conecta as duas situações, como se a epopeia terminasse numa *ring-composition* em que os personagens se invertessem na situação similar, pode ser detectado no episódio da pedra que Turno tenta lançar em Eneias (XII, 896-907). Como os estudiosos demonstraram, o modelo principal para essa cena de uma pedra usada como arma é *Iliada* V, 302-310. Nessa cena homérica, Diomedes lança uma pedra em Eneias, ferindo-o, e o herói só escapa da morte por causa da intercessão de Afrodite. Na primeira aparição de Eneias aos leitores da *Eneida*, ele se lamenta por não ter morrido às mãos do mais bravo dos gregos, Diomedes:

o Danaum fortissime gentis
Tydide, mene Iliacis occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra (I, 96-98)

Ó da gente dos Dânaos o mais bravo,
Tidida, não poder eu nos campos ilíacos
ter sucumbido e exalado esta minha alma à tua destra!

Eneias deseja não ter sobrevivido aos embates com Diomedes. No final da *Eneida*, essa cena é novamente ecoada, mas agora Turno parece assumir o papel que fora de Diomedes. Tenta repetir a agressão... sem sucesso, um Diomedes falho, pois. No início e no fim da epopeia, um momento-chave da saga de Eneias na *Iliada* – momento crítico em que quase morreu, mas ao mesmo tempo um momento que revela ser ele protegido por uma deusa – é ecoado. Acrescentemos, contudo, que as relações intertextuais em Virgílio são sempre complexas; ao episódio homérico evocado se deve acrescentar a cena em que o próprio Eneias lança uma pedra sobre Aquiles (XX, 285-287):¹⁹ aqui, Eneias parece desempenhar o papel

na de Juturna, disfarçada sob a aparência de um águia, os cisnes são os que Eneias persegue. A correlação não é perfeita, já que a águia do primeiro prodígio não pode ser associada a um inimigo específico, ao passo que no segundo é Eneias; mas chama a atenção que as possíveis vítimas da águia, que, porém, escapam, no primeiro caso sejam os troianos e no segundo, os inimigos dos troianos. Cf. Putnam (1965, p. 166). Se pensarmos que os troianos, no livro I, encontram-se na situação em que estão por causa de Juno, a deusa estaria por detrás da imagem da águia; no livro XII, segundo a interpretação dos seus inimigos... Eneias: mais uma instigante associação entre o herói e sua inimiga divina a acrescentar às que a crítica têm apontado. Há outros ecos verbais associando os dois passos, que, porém, não podemos apontar e discutir aqui.

¹⁸ É notório o desconforto que a cena final provoca em muitos leitores; como diz Johnson (1976, p. 115): “Não é segredo que haja uma insatisfação geral ou um desconforto com esse desfecho famoso” (“It is no secret that there is a general dissatisfaction or uneasiness with this famous closure”).

¹⁹ Ver Boyd (2002, p. 83).

que fora de Diomedes, servindo essa cena, portanto, de modelo para a inversão de papéis em que Turno substitui Diomedes.²⁰

Na cena final, contrariando a prescrição que seu pai Anquises dirigira ao “Romano” (que ainda não nascera mas adviria da ação de Eneias) no sentido de “poupar os vencidos e debelar os soberbos”: *parcere subiectis et debellare superbos*, VI, 853),²¹ Eneias mata o inimigo ferido e submisso, que tinha reconhecido a vitória do troiano (*uicisti*, XII, 936). Turno pede pela vida ou, se Eneias preferisse, pelo retorno de seu corpo sem vida aos seus: *et me seu corpus spoliatum lumine mauis/ redde meis* (XII, 935-6), que faz evocar diante do leitor que lê a epopeia pela primeira vez dois comportamentos diferentes de Aquiles que Eneias poderá reviver: a morte do inimigo, em ato de vingança (como Aquiles vingando Heitor), e a entrega de seu cadáver, em ato de abrandamento da ira (como Aquiles, ao final da *Ilíada*, devolvendo a Príamo o corpo do filho).²² Mas Eneias pode também poupar o inimigo, pois Turno, ao contrário de Heitor, não fora ferido mortalmente. O dilema aqui, próprio da *Eneida*, está no fato de que, para cumprir o que prometera ao pai do jovem Palante, Eneias deve matar o inimigo, que, porém, reconhecera sua derrota com humildade, não soberba. Se Eneias poupasse o inimigo suplicante, seguindo as palavras de Anquises, quebraria um padrão comportamental do guerreiro iliádico, já que na *Ilíada* não se poupa o suplicante vencido no duelo (Barchiesi, 2015, p. 85). O último papel de Eneias é o de Aquiles raivoso e o texto salienta essa fúria, terminando sem narrar o que poderia ser um final mais conciliador e na linha do final da *Ilíada*. Eneias comparece pela última vez diante do leitor tomado de ira:

furiis accensus et ira/terribilis (XII, 946-947)

²⁰ Cf. Lyne (1992, p. 134-35): “Assim, enquanto Turno se vê como um potencialmente bem sucedido Diomedes, Virgílio o apresenta como um Diomedes inapropriado e derrotado (tudo isso enquanto se sucedem as alusões a Eneias-Aquiles/Turno-Heitor), e o processo de comparação e contraste é realizado para nós (...). Desespero derrotista envolvendo Diomedes é transformado em vitória envolvendo ‘Diomedes’” (“So while Turnus sees himself as a potentially successful Diomedes, Vergil presents him as a discomfited and defeated Diomedes (all this while the Aeneas-Achilles/Turnus-Hector allusions progress), and the process of comparing and contrasting is done for us (...) Defeatist despair involving Diomedes is turned into victory involving ‘Diomedes’”).

²¹ Cf. Putnam (1965, p. 193): “Ele [Eneias] esquece o que seu pai definia como a grande missão de Roma (VI, 851-53)” (“He loses sight of what his father defined as Rome’s grand mission (VI, 851-53)”). Que Anquises se dirija explicitamente ao “Romano”, e não a seu filho, não resolve a questão: Eneias encarna virtudes que serão caras aos futuros romanos. Assim, esperar-se-ia que o herói arquetípico obedecesse ao preceito do pai; o personagem, porém, na cena final da epopeia, é colocado numa situação ambígua, como no episódio de Dido, em que se vê compelido a fugir de Cartago e, de certa forma, trair a *fides* com relação a Dido para cumprir as ordens de Júpiter.

²² Cf. Barchiesi (2015, p. 91): “Na hesitação de Eneias convivem, antes do desfecho narrativo, o vestígio do Aquiles vingador de *Ilíada* 22 e aquele, menos previsível, mas claramente pressuposto pelo texto, do Aquiles clemente de *Ilíada* 24” (“In Aeneas’s hesitation coexists, before the narrative cuts out, the track of Achilles the avenger from *Iliad* 22 and, less predictably but clearly presupposed by the text, the track of merciful Achilles from *Iliad* 24.”).

Esse furor é provocado pela vista do boldrié de Palante, que Turno leva aos ombros como presa de guerra e que traz à tona a dor “feroz” de Eneias: *saeni monimenta doloris* (946). Como Juno, Eneias *lembra* de algo que provoca dor profunda e que motiva sua ação retaliadora. No começo da epopeia, o narrador se indaga sobre o motivo da *dolor* de Juno: *quidue dolens* (I, 9). Na exposição das causas do ódio profundo da deusa aos troianos, Virgílio menciona os *saenique dolores* (I, 25) e representa a deusa inflamada de ódio pelos motivos apontados: *bis accensa super* (29). A atribuição do adjetivo *saenus* a *dolor*, duas palavras individualmente muito frequentes na *Eneida*, só ocorre justamente no começo da epopeia, em que o sintagma é aplicado a Juno, e no fim, aplicado a Eneias. Curiosamente, ao dar suas recomendações ao Romano, Anquises emprega o verbo *memento*: “Lembra-te”.²³ Na cena final, Eneias terá uma lembrança dolorosa semelhante à de Juno, que provoca, como reação, ódio;²⁴ o herói não lembrará a recomendação paterna de poupar os submissos. Mais uma associação textual com Juno ocorre na reação de Eneias à súplica do inimigo: *Stetit acer in armis* (XII, 938), que lembra a expressão aplicada a Juno quando ela avista os troianos se estabelecendo tranquilamente no Lácio: *stetit acri fixa dolore* (VII, 291). Aliás, *Acer* é um dos adjetivos que Horácio, na *Arte Poética*, 121, aplica ao *ethos* tradicional de Aquiles.

Ironicamente – uma ironia trágica – Eneias é tomado de furor quando sua inimiga divina justamente acabara de renunciar ao furor. No discurso em que convence Juno de desistir de sua ação contra os troianos, Júpiter a incita: *uerum age et inceptum frustra summitte furorem* (832): “Eia, vamos!, contém um furor intentado em vão”. Essa fala de Júpiter se inicia com as palavras com que Tétis incita Aquiles a aceitar o resgate pelo corpo de Heitor: *ἀλλ’ ἄγε δὴ λῦσον, νεκροῖο δὲ δέξαι ἄποινα* (XXIV, 137), “Eia, vamos, libera-o e aceita o resgate pelo morto”. Juno desiste de sua fúria; momentos depois, Eneias pratica seu ato de fúria vingativa... Além disso, como observa Tarrant (2012, p. 296), Júpiter afirma seu veto a que Juno prossiga em sua ação com palavras que ecoarão naquelas com que Turno tentará demover Eneias de prosseguir em seu ódio: *ulterius temptare ueto* (XII, 806)/*ulterius ne tende odiis* (XII, 938). Ao desistir de seu rancor iliádico, Juno permite que ocorra finalmente o embate entre Eneias e Turno e o desfecho da epopeia com uma cena iliádica, pois que ecoa fortemente o combate entre Aquiles e Heitor.²⁵

²³ Cf. Most (2001, p. 152).

²⁴ Cf. Seider (2013, p. 189): “Ambos, mortal e deusa, irrompem em violência raivosa por causa de suas memórias [...] eles reagem à memória com emoções fortes e são essas emoções que, por sua vez, desencadeiam uma resposta violenta” (“Both of them, mortal and goddess alike, strike out in angry violence because of their memories [...] they react to memory with strong emotions and it is these emotions which in turn prompt a violent response”). Seider, porém, nota a diferença entre a cólera recorrente e autoalimentada da deusa e o acesso de furor de Eneias, motivado pela lembrança pontual da morte de Palante e a necessidade de vingá-la em nome do pai do rapaz. Seja como for, permanece forte o paralelismo entre os dois personagens, apoiado por ecos verbais.

²⁵ A respeito de outras camadas alusivas que podem estar operando na cena final (com alusões inclusive a momentos da história romana e a combates de gladiadores), ver Hardie (1989, p. 147-56).

Abramos um parêntese para apontar algo curioso, que envolve, na tradução da *Eneida*, uma questão de interpretação de sua cena final: Manuel Odorico Mendes, ao traduzir um verso da passagem, justamente o do golpe fatal que Eneias inflige em Turno, enuncia um jogo fônico, um criptograma quase perfeito do nome de Aquiles:

No peito **aqui lhe** esconde o iroso ferro, AQUILH(E)ES...

Pode ser simples coincidência, o que, porém, seria estranho num tradutor que está sempre muito atento aos sons dos versos. Seja como for, de forma consciente ou inconsciente, o tradutor parece ter assinalado nos sons da tradução uma certa interpretação da ação de Eneias. Odorico, além disso, caracteriza o ferro da espada como “iroso”, em interessante hipálage, destacando, assim, o sentimento do troiano no ato vingador. Não se teria, pois, na cena final da epopeia, nenhum “Odisseu aperfeiçoado”, mas um perturbador Aquiles enraivecido, um Eneias se comportando de forma muito parecida com sua inimiga divina desde a *Ilíada*.

Por fim, a *Eneida* termina com uma cena que ecoa cena célebre da *Ilíada*; seu último verso (XII, 952) repete o que fora empregado no episódio da morte de Camila (XI, 831), assim como na *Ilíada* versos semelhantes são empregados duas vezes, na morte de Pátroclo (XVI, 856-857) e na de Heitor (XXII, 362-363):

ψυχή δ' ἐκ ρεθέων παμένη Αἰδόςδε βεβήκει
ὄν πότμον γοώωσα λιποῦσ' ἀνδροτῆτα καὶ ἦβην.

A psiquê

voou-lhe dos membros para o Hades, chorando o fado
que lhe tirou vigor e juventude. (Haroldo de Campos)²⁶

A última fala de Eneias se abre com palavras que recordam as primeiras palavras de Juno na epopeia e que já mencionamos; compare-se:

terribi/lis: ‘**tune hinc** spoliis indute meorum (...)’ (XII, 947)
haec se/cum: ‘**mene incepto** desistere uictam (...)’ (I, 37)

Cf. *tun(e)hinc/men(e)inc-* na mesma posição no verso!

²⁶ Observe-se que Haroldo de Campos não mantém aqui a dicção formular, já que na primeira ocorrência dos versos a tradução é diversa: “A psiquê se evolou dos seus membros. Baixou/ ao Hades deplorando a juventude e a força./ perdidas.” O tradutor procede como Odorico Mendes, que também prefere a variação, traduzindo de forma diversa: “dos membros desatada/A alma voa aos infernos lamentando/O seu viril esforço e mocidade” (XVI, 726-728); “a Plutão baixa/A alma dos membros solta, a lamentá-lo/Murcho em flóreo vigor da mocidade” (XXII, 292-294).

A crítica já notara a semelhança entre *mene* e *tune* iniciando os dois discursos diretos;²⁷ quanto a nós, chamamos a atenção para que a semelhança formal é um pouco maior.

Em resumo, a epopeia virgiliana termina evocando célebre cena da *Ilíada*, com Eneias tomado do furor vingativo de Aquiles, ao qual se sobrepõe o de Juno; ao matar o inimigo suplicante, o troiano segue um padrão que remete ao código de comportamento da *Ilíada*. Não há cena final apaziguadora, equivalendo ao abrandamento de Aquiles na cena do resgate do corpo de Heitor e seus funerais ao final da *Ilíada* (ou a concórdia estabelecida entre Odisseu e os parentes dos pretendentes por ele mortos, cena final da *Odisseia*). Assim, Eneias aparece pela última vez ao leitor como Aquiles ou Juno vingativa,²⁸ sem nenhum decréscimo da tensão ao final do discurso épico.

Nossa intenção neste artigo não foi argumentar contra a teoria de Francis Cairns, defendendo o modo como tradicionalmente se divide a *Eneida* em duas partes. O objetivo era ressaltar a importância crucial da *Ilíada* na *Eneida* em face da *Odisseia* e ao mesmo tempo indicar como a epopeia virgiliana, complexa sob qualquer ângulo, também o é na questão do uso dos modelos homéricos em sua estruturação. Em suma, nesta e em outras questões, é sempre arriscado apresentar uma interpretação da *Eneida* que não se pretenda senão uma espécie de tateio provisório em terreno fluido. Em vez de respostas definitivas, cada nova análise parece suscitar novas questões. Em todo caso, esperamos ter cumprido nosso principal objetivo: mostrar como a *Ilíada* não pode ser considerada um modelo secundário com relação à *Odisseia* para a interpretação da estrutura compositiva da *Eneida*.

REFERÊNCIAS

- BARCHIESI, Alessandro. *Homeric effects in Vergil's narrative*. Tradução de Ilaria Marchesi e Matt Fox. Princeton: Princeton University Press, 2015. Originalmente em italiano: *La truccia del modelo. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa: Giardini, 1984.
- BOYD, Barbara Weiden. *Tum pectore sensus vertuntur varii: reading and teaching of the end of the Aeneid*. In: ANDERSON, William S.; QUARTARONE, Lorina N. (Ed.). *Approaches to teaching Vergil's Aeneid*. New York: The Modern language Association of America, 2002, p. 80-86.
- CAIRNS, Francis. *Virgil's Augustan epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. São Paulo: Mandarim, 2001.

²⁷ Cf. O'Hara (2010, p. 105): "O *tune* de Eneias no começo de seu discurso, 12, 947, corresponde ao *mene* de Juno no começo de sua primeira linha" ("Aeneas' *tune* at the start of his speech, 12. 947, corresponds to Juno's *mene* at the start of her first line, 12. 952").

²⁸ Cf. Putnam (1965, p. 162): "Se o livro XII retrata a tragédia de Turno, também delinea a gradual submissão de Eneias ao singular *furor* de Dido" ("If Book XII depicts the tragedy of Turnus, it also delineates the gradual submission of Aeneas to the particular *furor* of Dido" ...). Mais que o de Dido, o furor de Eneias ecoa o de Juno.

- CAMPS, Anthony. Lettura del primo libro dell'Eneide. In: GIGANTE, Marcello (Ed.). *Lecturae virgiliane. L'Eneide*. Napoli: Giannini, 1983.
- CONTE, Gian Biagio (Ed.). *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Palermo: Sellerio, 2012.
- CONTE, Gian Biagio. *P. Vergilius Maro. Aeneis*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- FEDELI, Paolo (Ed.). *Propertius*. Stuttgart: Teubner, 1994.
- FLORES, Guilherme Gontijo (Org.). *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- GIANCOTTI, Francesco. *Victor tristis. Lettura dell'ultimo libro dell' Eneide*. Bologna: Pàtron, 1993.
- GRUMMOND, W. W. de. *Saevus dolor: the opening and the closing of the 'Aeneid'. Vergilius*, v. 27, p. 48-52, 1981.
- HARDIE, Philip R. *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- HARRISON, Stephen. Some generic problems in Horace's *Epodes*. In: CAVARZERE, Alberto; ALONI, Antonio; BARCHIESI, Alessandro (Ed.). *Iambic ideas. Essays on a poetic tradition from archaic Greece to the late Roman empire*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2001, p. 172-73.
- HEYWORTH, Stephen J. *Cynthia. A companion to the text of Propertius*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas de Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2008.
- JOHNSON, W. R. *Darkness visible. A study of Vergil's Aeneid*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- LEVITAN, W. Give up the beginning? Juno's mindful wrath (*Aeneid* 1.37). *Liverpool Classical Monthly*, v. 18, p. 1-15, 1993.
- LYNE, R.O.A.M. *Further voices in Vergil's Aeneid*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MARINONE, Nino (Ed.). *I saturnali di Macrobio Teodosio*. Torino: UTET, 1987.
- MOST, Glenn W. Memory and forgetting in the *Aeneid*. *Vergilius*, v. 47, p. 148-70, 2001.
- O'HARA, James. *True names. Vergil and the Alexandrian tradition of etymological wordplay*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- O'HARA, James. The Unfinished *Aeneid*? In: FARRELL, Joseph; PUTNAM, Michael C. J. (Ed.). *A companion to Vergil's Aeneid and his tradition*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, p. 96-106.
- PUTNAM, Michael. *The poetry of the Aeneid*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.
- SEIDER, Aaron M. *Memory in Vergil's Aeneid. Creating the past*. Cambridge: University Press, 2013.

TARRANT, R. (Ed.). *Virgil Aeneid Book XII*. Cambridge: University Press, 2012.

THILO, Georg; HAGEN, Hermann (Ed.). *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Hildesheim: Georg Olms, 1986. v. 1.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. A sound play on Aeneas' name in the *Aeneid*. A brief note on VII.69. *Vergilius*, v. 61, p. 125-29, 2015.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Traduzida por Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Cultrix, 2004.

WEBER, Clifford. Metrical Imitation in the proem of the *Aeneid*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 91, p. 261-71, 1987.

**“QUE EU NÃO MORRA SEM LUTA E SEM GLÓRIA”:
AS CITAÇÕES DA *ILÍADA* EM *QUÉREAS E
CALÍRROE***

Adriane da Silva Duarte*

*Professora
Associada de Língua
e Literatura Grega,
Universidade de São
Paulo. Bolsista de
Produtividade em
Pesquisa, CNPq.
asduarte@usp.br

Recebido em: 11/03/2019

Aprovado em: 02/04/2019



RESUMO: *Quéreas e Calírroe* (I d.C.) incorpora um grande número de citações dos poemas homéricos. São cerca de trinta citações diretas, além das referências indiretas, a personagens ou episódios da *Iliada* e da *Odisseia*, com preponderância do primeiro poema. Por isso, o romance de Cáríton oferece um interessante testemunho da recepção da *Iliada* no período imperial. Neste artigo, examinarei as citações iliádicas que se aplicam exclusivamente a Quéreas, buscando estabelecer como, e em que medida, elas contribuem para a caracterização do personagem. Constata-se que, associado a diversos personagens do poema, Quéreas adquire uma identidade fluida como herói compósito, o que produz um ruído irônico, derivado do contraste entre o *ethos* erótico que lhe é próprio e o épico que lhe é agregado.

PALAVRAS-CHAVE: *Quéreas e Calírroe*; Cáríton; romance antigo; *Iliada*; recepção dos clássicos.

“LET ME NOT DIE WITHOUT A STRUGGLE, NEITHER
WITHOUT GLORY”: THE QUOTATIONS FROM
THE ILIAD IN CHAEREAS AND CALLIRHOE

ABSTRACT: *Chaereas and Callirhoe* (1st century AD) incorporates a large number of quotes from the Homeric poems. In the novel, there are about thirty direct quotes, not to mention the indirect references to characters and/or episodes, both from the *Iliad* and the *Odyssey*, but mainly from the former. Therefore, Chariton’s novel offers an interesting testimony of the *Iliad*’s reception in the Imperial period. In this article, I will examine exclusively the iliadic quotations that are related to Chaereas, trying to establish how, and to what extent, they contribute to his characterization. It is remarkable how associated with several characters of the poem,

Chaereas acquires a fluid identity as a composite hero, which produces an ironic note, derived from the contrast between the erotic *ethos*, which defines him essentially, and an epic one, a new layer added to it.

KEYWORDS: *Chaereas and Callirhoe*; Chariton; Ancient novel; *Iliad*; Classical reception.

Quéreas e Calíroë incorpora um grande número de citações dos poemas homéricos e é sabido que Homero constitui a principal referência intertextual de Cáriton.¹ São cerca de trinta citações diretas, às quais se somam referências indiretas, a personagens ou episódios da *Iliada* e da *Odisseia*, uma presença bem maior do que a atestada nos demais autores que compõem o cânone dos romances de amor idealizado (*ideal love novels*). Outra particularidade diz respeito à preponderância da *Iliada* sobre a *Odisseia*, cujo enredo é considerado arquetípico para o gênero romanesco ao associar separação do par amoroso, viagem e provação, retorno e reunião dos amantes ao final.² São quinze citações da *Iliada* contra nove da *Odisseia* – há ainda cinco passagens de caráter formular, que ocorrem em ambos os poemas, algumas em mais de uma ocasião.³

Uma das razões para tal reside na relação que a trama do romance estabelece com o enredo da *Iliada*. Calíroë, dona de uma beleza arrebatadora e favorecida por Afrodite, assim como o é Helena, é casada com o siracusano Quéreas, que vai à Jônia resgatá-la após seu rapto e venda a Dionísio, seu segundo marido. Assim, o triângulo formado por Quéreas, Calíroë e Dionísio e a oposição entre Grécia e Ásia remetem ao paradigma de Menelau, Helena e Páris e às hostilidades entre gregos e troianos no poema de Homero, embora de forma imperfeita.⁴ A alusão à *Iliada* é direta como nas passagens em que Dionísio compara

¹ Tilg (2010, p. 141): “One of the most conspicuous features of *NAC* [*Narratives about Callirhoe*] is the insertion of a large number of lines from the *Iliad* and the *Odyssey*. Chariton quotes Homer far more frequently than any other novelist does, about thirty to forty times depending on a definition of a quotation”. Reardon (2003, p. 333): “The most frequent of all Chariton’s literary references are to Homer”.

² Cf. Morgan (2008, p. 220): “To greater or lesser degree, and with varying degrees of specificity, all the novels are descants on the second Homeric epic”.

³ Dou como exemplo aqui a expressão formular “(...) τῆς/τοῦ δ’ αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ” (“afrouxaram-se lhe os joelhos e também o caro coração”, *Iliada*, XXI, 114 e 425; *Odisseia*, IV, 703, XXIII, 205, XXIV, 345), presente em *Q&C* [*Quéreas e Calíroë*], I.1.14; III.6.3, IV.5.9. Para uma análise detida dessa passagem, cf. Duarte (2012).

⁴ Paschalis (2013, p. 173-4) atenua a influência da *Iliada* em *Q&C* com o argumento de que Calíroë não é adúltera como Helena, seu casamento sendo antes fruto da necessidade e até mesmo um sacrifício em prol do filho de que estava gestante; e Dionísio não é visto como Páris, mas antes se equipara a Menelau (*Q&C*, II.6; V.2), além do fato de que a disputa pela mulher não resulta em uma guerra. O autor não considera nem mesmo o destemperamento de Quéreas como alusivo à raiva de Aquiles. Mas não seria a atenuação devida à idealização no gênero? Scourfield (2003, p. 174) aponta as diferenças entre os heróis de Homero e o de Cáriton, apesar de reconhecer a relação entre eles. Jones (2012, p. 146) descreve Quéreas como uma versão aprimorada de Aquiles (“...a better version of Achilles, an Achilles with benefits”), que reúne as qualidades do guerreiro com a inteligência.

Calírroe a Helena e a si próprio a Menelau (cf. *Q&C*, II.6.1 e V.2.7-8). *Quéreas* e *Calírroe* também guarda paralelo com a *Odisseia*, em que o retorno dos protagonistas à Sicília natal e a reunião da heroína ao seu primeiro marido retomam o desfecho do par Odisseu e Penélope, com direito até mesmo a uma cena de reconhecimento.⁵ Dessa maneira, o romance de Cáriton oferece um interessante testemunho da recepção dos poemas homéricos no período imperial.

Em vista da abundância de material, vou me ater ao exame das citações iliádicas que se aplicam exclusivamente a Quéreas, buscando estabelecer como, e se, elas contribuem para a caracterização do personagem. Vou dar especial atenção às menções que o associam a Aquiles, com quem, como apontam diversos autores,⁶ ele comunga algumas características, a começar pela natureza passional, manifesta no temperamento explosivo e no sofrimento extremado diante da perda de um ente querido, que são canalizados para a busca da excelência no campo de batalha. É preciso dizer que, para além de Aquiles, cujas citações são mais abundantes (5/11), Quéreas é equiparado a outros heróis iliádicos, como Pátroclo (2/11), Heitor (2/11) e Diomedes (1/11) – há também uma passagem que, por seu caráter formular, se aplica a várias figuras (1/11, Aquiles entre elas). Além de oferecer um panorama dessas citações, pretendo pensar a recepção da *Ilíada* no contexto da literatura imperial.

A associação entre Quéreas e Aquiles se dá logo no início do romance, no momento mesmo em que o personagem é introduzido. O narrador compara o jovem a figuras do mito e da história, cuja beleza e excelência são amplamente reconhecidas, a ponto de inspirarem os artistas plásticos (*Q&C*, I.1.3): “Quéreas era um rapaz formoso, superior a todos, como os Aquiles, Nireu, Hipólito, Alcibiádes que escultores e pintores retratam”.

Em um primeiro momento, a qualidade que sobressai é a beleza, que, contraposta à de Calírroe, que é divina e rivaliza com a de Afrodite, é humana, mas ainda assim capaz de lembrar os mais belos modelos. A comparação, no entanto, tem como função evocar os gêneros que enquadram a narrativa (épica, através de Aquiles e Nireu; tragédia, através de Hipólito; e historiografia, através de Alcibiádes) e estabelecer certos traços do caráter do personagem. Segundo De Temmerman (2014, p. 48, tradução minha): “o ponto crucial é que todos os quatro têm mais em comum com Quéreas do que a mera beleza”.

No que concerne especificamente a Aquiles, vale a observação de Scourfield (2003, p. 174, tradução minha), para quem:

⁵ Cf. Laplace (1980); Morgan (2008); Whitmarsh (2011, p. 55). Chamo especial atenção para o emprego por Cáriton do verso 296, do canto XXIII da *Odisseia*, que marca a reunião de Odisseu e Penélope após a longa separação, para celebrar o reencontro entre Quéreas e Calírroe (*Q&C*, VIII.1.17): “entregaram-se contentes ao rito do antigo leito (ἄσπασιοι λέκτροιο παλαιῶ θεσμὸν ἴκοντο)”. Vale lembrar que, para os alexandrinos, essa era a marca final de fato do poema. Cf. Loureiro (2013, p. 95).

⁶ Hirschberger (2001, p. 169): “Doch der zuerst, Achilleus wird den ganzen Roman hindurch eine wichtige intertextuelle Bezugsfigur für Chaireas bleiben.” Cf. também Scourfield (2003), De Temmerman (2014).

Nenhum leitor antigo teria podido ler o nome de Aquiles sem que seus pensamentos se voltassem, em alguma medida, para a raiva; nenhum leitor atento ficaria surpreso ao encontrar Quéreas se comportando à maneira de Aquiles.⁷

Em comum com Aquiles, Quéreas teria a impulsividade, manifesta no descontrole, nas explosões de raiva e de lágrimas, que não raro resultam no colapso emocional que deixa o personagem à beira do suicídio. Um desses ataques resulta na agressão em que Calíroo é dada como morta e está na origem das desventuras do casal e, por suposto, da trama do romance, assim como o enredo da *Ilíada* tem início com a ira de Aquiles contra Agamêmnon.

Outro fator de identificação com o herói homérico está na estreita relação que Quéreas mantém com Policarmo, de quem diz o narrador ser “seu melhor amigo, tanto quanto Pátroclo o era de Aquiles em Homero” (*Q&C*, I.5.2). A comparação entre Policarmo e Pátroclo e, portanto, entre Quéreas e Aquiles, ocorre num momento em que o herói, julgando ter causado a morte da esposa, pensa em dar fim à própria vida.⁸ É especialmente significativa por circunscrever a raiva de Quéreas à esfera privada, notadamente de natureza erótica, o que à primeira vista pode parecer contrariar o *ethos* do herói homérico, que, concentrado na preservação de seu nome e reputação, seria avesso às paixões amorosas. No entanto, no recente *Achilles in Love. Intertextual Studies*, Fantuzzi (2012) passa em revista uma série de testemunhos e versões do mito para mostrar como a figura de Aquiles foi lida em tradições para-homéricas e pós-homéricas como a de um herói apaixonado, protagonista de diversos enredos amorosos, seja com Deidamia, antes mesmo de ir a Troia (e de cuja relação resulta o filho Neoptólemo), seja com Briseida, Pentesileia, Polixena e, claro, Pátroclo, esses já em terras troianas.

A própria *Ilíada* será lida nessa chave pelos que subscrevem esse retrato do herói, como atestam os escólios. Estou especialmente persuadida de que Cáriton, ao associá-lo a um dos primeiros heróis desse novo gênero centrado na idealização amorosa, pressupõe essa imagem de Aquiles, bastante popular na literatura do império, e que, ao propô-lo como um dos eixos que sustentam a caracterização de Quéreas, não o tenha feito sem uma ponta de ironia. A provocação estaria no fato de empregar matéria cem por cento extraída dos poemas homéricos para traduzir os sentimentos de um herói que se define na e pela paixão erótica – é verdade, contudo, que Quéreas também terá seu momento guerreiro, que discutirei mais adiante. Passemos às citações propriamente ditas.

⁷ Cf. também Hirschberger (2001, p. 169): “Nicht nur dir Schönheit, sondern die Neigung zum Zorn hat Chaireas mit Achilleus gemein”.

⁸ Também na *Ilíada*, Aquiles cogita o suicídio ao saber da morte de Pátroclo, ao menos é o que teme Antíloco, que fica ao seu lado e segura suas mãos com receio de que cortasse a garganta com a espada (*Ilíada*, XVIII, 32-34). Agradeço a Adrian Kelly a lembrança dessa passagem.

AQUILES

A primeira remissão ao poema homérico relacionada a Quéreas encontra-se igualmente em contexto erótico. Ao saber por um estranho que Calírroe o traía, uma calúnia inventada pelos pretendentes preteridos da jovem, a reação de Quéreas é descrita pelo narrador como a de Aquiles ao receber a notícia da morte de Pátroclo, com citação dos versos 22 a 24 do canto XVIII da *Iliada* (Q&C, I.4.6):

Saiba, então, que sua mulher o está traíndo e, para que creia nisso, estou pronto a mostrar o adúltero em flagrante.
*Ele assim falou. Negra nuvem de dor envolveu-o,
 e, tomando com ambas as mãos da terra escura,
 verteu-a pela cabeça, enfeando o rosto delicado.*

O sofrimento do Pelida diante da morte violenta de seu companheiro dileto foi tão devastador que Antíloco temeu que ele atentasse contra a própria vida e “o tenro pescoço com ferro cortasse” (*Iliada*, XVIII, 34, na tradução de C. A. Nunes). Parece despropositado o emprego dessa passagem para descrever a reação de Quéreas, já que, por mais dolorosa que seja a suposição do adultério de Calírroe, não seriam fatos da mesma magnitude. De qualquer forma, a escolha da passagem parece apontar para o entendimento do caráter erótico da relação entre Pátroclo e Aquiles, já que indubitavelmente Quéreas sofre de dores de amor. Um contexto termina por “contaminar” o outro, produzindo uma leitura reversa, em que o romance subscreve uma determinada interpretação para o poema épico ao propor a relação entre Aquiles e Pátroclo como equivalente à de Quéreas e Calírroe – apesar da identificação havida entre Policarmo e Quéreas, muitas das citações da *Iliada* no romance aplicam-se ao par protagonista.

Homero não explicita qual a natureza do relacionamento entre Aquiles e Pátroclo, mas ao menos desde os *Mirmidões*, de Ésquilo, está pressuposta uma dimensão erótica. Platão (*Simpósio*, 179e-180b) e Ésquines (*Contra Timarco*, 142-150) também o consideram assim, sendo que, para o orador, Homero cala sobre o relacionamento entre Aquiles e Pátroclo porque ele seria evidente para o público culto (*pepaideumenois*). Morales e Mariscal (2003, p. 293) acreditam que, nessa questão, Cáriton alinha-se com os que viram a relação entre os heróis homéricos como homoerótica.

A mesma passagem da *Iliada* volta a ocorrer mais adiante no romance, conquanto abreviada, quando Quéreas recebe ordens do sátrapa Mitrídates para ocultar de Calírroe, a quem já não via há muito tempo, sua presença até que chegasse o momento oportuno. Diante da impossibilidade de reunir-se imediatamente à mulher, Quéreas retira-se para seu quarto e (Q&C, V.2, com citação de *Iliada*, XVIII, 23-24)

Atirando-se ao chão e rasgando a roupa, com ambas as mãos tomando
*da terra escura,
 verteu-a pela cabeça, enfeando o rosto delicado.*

Um pouco adiante, mais uma citação da *Iliada* surge no mesmo contexto. Frustrado com o que interpretara como uma reação fria de Calírroe à sua súbita aparição (na verdade,

a jovem, perplexa com a visão de quem julgava morto, é impedida por Dionísio de reunir-se a ele, *Q&C*, V.8), Quéreas decide tirar a própria vida e, diante do laço armado, faz um último pedido (*Q&C*, V.10.8-9, com citação de *Iliada*, XXII, 389-390):

Quando eu morrer, aproxime-se do meu corpo e, se puder, chore. Isso terá mais importância para mim do que a imortalidade. Inclinando-se na minha lápide, diga, mesmo que seu marido e filho bebê estejam assistindo: “Você se vai de verdade agora, Quéreas. Está morto agora. Eu devia tê-lo escolhido no tribunal do Rei!” Eu a escutarei, esposa minha, e talvez até acredite... Fará crescer minha fama entre as divindades debaixo.

*Se até mesmo na casa de Hades esquecem-se dos mortos,
ainda lá, amada minha, eu vou lembrar-me de ti.*

Trata-se de uma passagem interessante em vários aspectos, sendo o primeiro por apresentar uma citação feita pelo próprio personagem. Em geral as citações são atribuídas ao narrador, que desde a frase de abertura do romance apresenta-se como um homem culto, “secretário do orador Atenágoras” (*Q&C*, I.1.1), de quem seria de se esperar a familiaridade com o cânone literário. Quéreas voltará a citar a *Iliada* em mais duas ocasiões, o que reforça a sua identificação com o poema e contribui para caracterizá-lo também como detentor de uma educação formal, pouco enfatizada anteriormente.

Um segundo elemento de interesse está no fato de os versos iliádicos estarem levemente modificados (o que também se repetirá). A alteração é mínima, visando apenas uma adaptação de gênero. Em vez de empregar o masculino φίλου μεμνήσομ’ ἐταίρου, emprega-se o feminino φίλης μεμνήσομαι σου, com a significativa supressão da palavra *betairós*, companheiro, substituída pelo pronome pessoal de 2ª pessoa. Obviamente, *betairós* é uma palavra que assume sentidos diversos conforme o gênero em que é empregada. No masculino define a camaradagem de companheiros de armas, notadamente nos poemas épicos; no feminino, onde este sentido também se atesta (cf. p. ex. *Iliada*, IX, 2, em que a Fuga é dita companheira do Pânico, e *Iliada*, IV, 441, em que Éris é companheira e irmã de Ares; note-se que nesses casos refere-se a personificações), é mais frequentemente aplicado para indicar a cortesã, *betaira*, acepção que se quis explicitamente evitar nesse contexto, mas que poderia ser ativada pelos leitores que fossem capazes de remontar o texto original – a situação é bastante complexa, especialmente se tendo em vista a assimilação de Calíroe e Helena, que não raro é (auto)designada por termos de caráter ainda mais pejorativo.⁹ Nesse

⁹ Sobre o tratamento ambíguo conferido por Cáriton a essa aproximação entre Helena e Calíroe, cf. De Temmerman (2014, p. 52-3). Nessa mesma chave, é de grande relevância para a compreensão da personagem de Cáriton a composição da *persona* de Cíntia como Helena nas elegias de Propércio. Cf. Martins (2017, p. 163): “A Cíntia de Propércio tem como um de seus modelos construtivos a Helena de Troia, seja como modelo de ἥθος – mítico, portanto –, seja como modelo de discurso perfeito – logo pictórico”. No caráter é a junção de beleza e infidelidade; no retórico, torna-se metáfora para a poesia elegíaca, ou seja, para o gênero que se pratica.

último caso, também se pode pressupor um uso irônico de Homero (o relevante não é o que se fala, mas o que se cala).

Os versos homéricos mais uma vez se referem ao relacionamento entre Aquiles e Pátroclo, em que o Peleida, após matar Heitor, lembra-se de que seu companheiro jaz insepulto e declara que jamais se esquecerá dele, nem enquanto viver, nem mesmo depois de morto, já no Hades. Essa mesma determinação, que vai se tornar um *topos* literário, “o amor além da morte”, exprime Quéreas com relação a Calírroe.

O *topos* do amor além da morte será caro aos elegíacos e, especialmente, a Propércio. Na elegia I.19, o eu-lírico fantasia sobre sua morte, expressando o temor de que Cíntia falte ao seu funeral (cf. v. 3-4: “que o teu Amor não venha ao meu enterro –/ eis um medo maior que o das exéquias”; v. 21: “Eu temo que desprezes o meu sepulcro, Cíntia”) e assegurando que seguirá amando-a (v. 11-12: “Lá, seja como for, eu cantarei teu rosto:/ cruza as margens do Fado um grande Amor”, traduções de Guilherme Gontijo Flores). É notório aqui o tratamento irônico que recebe a relação amorosa no gênero, que se expressa inclusive no transbordamento emotivo e na “idealização” da amada. Parece que Cáriton aqui promove uma sobreposição entre gêneros, produzindo um deslocamento da citação épica num contexto que sugere o elegíaco – aliás, a referência ao gênero épico, sabe-se bem, é corrente em Propércio, como forma de delimitar e valorizar sua própria prática poética.¹⁰

As duas últimas ocorrências situam-se em contexto bélico. Acreditando ter perdido Calírroe para sempre, Quéreas une-se aos egípcios revoltosos contra o Rei Persa, a quem ele atribui seu revés. É um momento de inflexão da personagem, que em certa medida parece se libertar da paixão redutora e assume uma atitude compatível com seu *status* social, o que marca para alguns o amadurecimento do herói e seu ingresso na vida adulta, demonstrado na capacidade de autocontrole.¹¹ O herói da elegia dá lugar ao da epopeia.

Naquele que é o seu maior feito militar, a captura da cidade de Tiro, Quéreas será mais uma vez comparado a Aquiles, que, como ele, busca se vingar daquele que o separara de seu caro Pátroclo (*Q&C*, VII.4.3; *Ilíada*, XIII, 131 e XVI, 215; XXI, 20):

Em formação cerrada, Quéreas conduziu-os contra Tiro, de modo a
aparentarem estar em menor número. E, de fato, era
escudo escorado em escudo, capacete em capacete, homem em homem.

Um dos tírios transmitiu essa mensagem aos de dentro e, abrindo os portões,
o general saiu na companhia de uns poucos homens. Quéreas matou-o
primeiro e lançou-se contra os demais,
golpeava por todos os lados, e deles partia gemido indigno.
Um trucidava outro, como leões que atacam um rebanho bovino
desprotegido.

¹⁰ Cf. Martins (2017, p. 164), para quem Propércio se vale da matéria épica de forma seletiva e sempre de modo a conformá-la às necessidades da elegia.

¹¹ Cf. Jones (2012, p. 146-7) para discussão da *andreaia* de Quéreas relacionada a *paideia* e *phronesis*.

O primeiro verso ocorre duas vezes na *Iliada* para descrever os gregos postos em formação para enfrentar os troianos. Na segunda destas, no canto XVI, segue-se à exortação de Aquiles aos mirmídones para que combatam sob a liderança de Pátroclo, embora ele mesmo ainda se mantenha à parte. O segundo verso, já com o herói reintegrado à batalha, pertence à investida de Aquiles contra os troianos, que, para escapar de sua perseguição, haviam se lançado ao rio. Cáriton reforça a dicção épica da passagem com uso de um símile, que, se não tem correspondência exata com os homéricos, os evoca com toda clareza: “um trucidava outro, como leões que atacam um rebanho bovino desprotegido”. A comparação de situações de combate acirrado ao ataque de leões sobre o gado é relativamente recorrente na *Iliada*, e o próprio Aquiles será comparado ao animal em pelo menos duas ocasiões (*Iliada*, XX, 164-175; XXIV, 41-45).¹²

A segunda menção é especialmente curiosa já que tanto o verso citado quanto o símile também se acham na *Odisseia* (XXII, 308; 401-406), onde estão relacionados ao massacre dos pretendentes por Odisseu, um contexto bastante significativo, uma vez que Quéreas pretendia atingir seus rivais no amor por Calíroo, Artaxerxes e Dionísio, que lutava junto ao Rei, capturando cidades aliadas.

Isso sugere que Cáriton quis atribuir a Quéreas, no momento de sua *aristeia*, características tanto de Aquiles quanto de Odisseu, heróis que, na medida em que representam paradigmas distintos, são tidos por incompatíveis. No entanto, Quéreas alia, de fato, a bravura e o combate aberto de Aquiles à astúcia odisseica – para vencer a resistência dos tírios, entrincheirados atrás das muralhas, ele se faz passar por um desertor das tropas egípcias e, assim que os portões da cidade são abertos, ordena o ataque. Essa sobreposição dos heróis homéricos também implica, indiretamente, a aproximação de Quéreas com Eneias, que é um herói híbrido, muito embora rejeite a *métis* de Odisseu, valendo lembrar que a *Eneida*, cujo herói também deve a ambos os paradigmas homéricos, é, do mesmo modo, um importante subtexto em Cáriton.

DIOMEDES E HEITOR

No mesmo contexto marcial, somam-se às referências a Aquiles duas citações que aproximam Quéreas de outros dois heróis iliádicos, Diomedes e Heitor. Ao se apresentar ao faraó, Quéreas faz o mais incisivo discurso da sua guinada (vale lembrar que a competência retórica é também parte dessa mudança), que tem por fecho as palavras proferidas por Heitor antes do enfrentamento com Aquiles (*Q&C*, VII.2.4; *Iliada*, XXII, 304-305):

Artaxerxes impôs-nos sua tirania (...). Trazemos a nós mesmos e colocamos-nos a seu dispor como leais aliados, tendo dois estímulos para a coragem: desejo de morte e de vingança. Já me havia dado por morto em vista de tudo que passei, mas continuo vivo apenas para castigar o inimigo.

¹² Para outras ocorrências, cf. *Iliada*, V, 161-164; XI, 170-178; XV, 630-640; XVI, 487-491; XVII, 540-542.

*Que eu não morra sem luta e sem glória,
mas após algo grandioso, para que de mim saibam os vindouros!*

Vários tópicos característicos da identidade grega surgem em sua breve fala: o repúdio à tirania, especialmente à bárbara (é certo que ele se alia aos egípcios, que, mesmo após a helenização decorrente das conquistas de Alexandre, ainda não entendem o grego – é preciso um intérprete para se fazer compreender, ao menos pelo grosso do exército) e, sobretudo, a busca da glória baseada na coragem (*andreia*). Merece especial destaque a formulação “desejo de morte e de vingança” (*θανάτου και ἀμύνης ἔρωτα*, em que “desejo” verte “eros”), que marca a ressignificação do termo *eros* da instância amorosa para a marcial.

A referência a Heitor, novamente uma escolha atribuída ao personagem e não ao narrador, também é reveladora da sua *paideia* e certamente contribui para a compreensão das intenções do jovem. O desejo de morte diz respeito não apenas ao inimigo, mas a si próprio, já que, na *Ilíada*, Heitor tem consciência de que o combate com Aquiles vai lhe custar a vida. Quéreas, que, como visto, inúmeras vezes cogita o suicídio ao longo do romance, havia sido convencido por Policarmo a associar o desejo de morte à vingança, de modo a “deixar para as próximas gerações a história célebre de dois gregos que, tratados injustamente, castigaram por sua vez o Grande Rei e morreram como homens” (*Q&C*, VII.1.8). A citação, portanto, não deixa de ser irônica, na medida em que revela que Quéreas ainda se vê como herói romântico, usando a guerra apenas como trampolim para realizar seu desejo de morte, consequência de sua separação de Calíroo.

Em passagem anterior do romance, Quéreas já havia sido equiparado a Heitor. Trata-se de uma citação do mesmo canto XXII (*Q&C*, III.5.6; *Ilíada*, XXII, 82-83), em que Hécuba tenta demover o filho de enfrentar Aquiles, desnudando os seios:

*Filho, venere estes seios e tenha piedade de mim,
se alguma vez lhe dei o peito confortador!*

No momento em que Quéreas já estava embarcado para seguir em missão de resgate a Calíroo na Jônia, seus pais imploram para que não os abandone em sua velhice. Sensibilizado pela súplica extremada da mãe, o jovem atira-se ao mar para escapar “à escolha excludente: ou abandonar a busca por Calíroo ou afligir seus pais” (*Q&C*, III.5), sendo preciso que os tripulantes se lancem atrás dele para salvá-lo e Hermócrates disperse a multidão reunida no porto e ordene a partida da trirreme.¹³ Trata-se de uma eloquente manifestação da falta de *sōphrosynē* que caracteriza o personagem, antes de sua decisão de provar seu valor com atos de bravura. Para De Temmermann (2014, p. 91, tradução minha), a retomada da máscara de Heitor, no momento em que antecede sua morte, visa a enfatizar a mudança pela qual ele passa:

¹³ A citação aqui está mais uma vez a cargo de uma personagem, o que coloca em questão em que medida a mãe de Quéreas teria citado Homero conscientemente ou não. Essa discussão terá que ser feita em outra oportunidade, mas para o argumento de que outro personagem feminino, Calíroo, gasta seu Homero com pertinência e cálculo, cf. De Temmermann (2014, p. 52).

Seu desejo de morrer não mudou, mas agora ele o adapta em função de um objetivo maior (infligir dano a seu inimigo, Artaxerxes). O desejo de Quéreas de morrer permanece a base da sua conduta. Mas, à diferença de antes, ele agora é capaz de canalizá-lo de um jeito ‘*sōphrōn*’.

Para fechar as referências à *Iliada* em contexto bélico, há uma passagem, novamente do livro VII de *Q&C*, em que Quéreas adapta o discurso com que Diomedes rechaça a sugestão de Agamêmnon para que os gregos abandonem Troia (*Q&C*, VII.3.5; *Iliada*, IX, 48-49):

Mas se sua vontade é outra, deixe comigo os que ficarem voluntariamente,
nós dois, eu e Policarmo, combateremos,
...pois com os deuses viemos.

Diante da intenção do faraó de recuar para Pelúcio sem investir contra Tiro, Quéreas manifesta sua determinação de capturar a cidade, nem que seja apenas em companhia de Policarmo, nome que ele substitui a Estênelo, escudeiro do Tidida. A citação, mais uma vez, evidencia o conhecimento de Quéreas da *Iliada* e sua busca por modelos heroicos. A escolha de Diomedes é menos óbvia do que as dos demais heróis, mas não deve passar despercebida sua deliberada disputa com Afrodite no canto V (*Iliada*, V, 311-354) – nessa passagem também se apresenta Estênelo, a secundar o herói em perseguição à deusa (cf. De Temmerman, 2014, p. 94). Em passagem posterior, Quéreas vai designar-se ironicamente *ἐπαφρόδιτος* (*Q&C*, VII.6.12), “favorito de Afrodite”, dado seu infeliz histórico amoroso.

PÁTROCLO

Falta examinar as citações em que Quéreas é identificado com Pátroclo, sempre em contexto amoroso. A primeira ocorre no momento em que Calírroe, que se descobrira grávida de Quéreas, tem que tomar a difícil decisão de abortar a criança ou de desposar Dionísio de modo a atribuir-lhe a paternidade, preservando a vida do filho. Depois de passar insone boa parte da noite examinando a questão, ela adormece e vê o marido em sonhos (*Q&C*, II.9.6; *Iliada*, XXIII, 66-67):

Postou-se diante dela uma imagem de Quéreas,
semelhante em tudo a ele, no porte, nos belos olhos
e na voz, trajava ainda idênticas vestes ao redor do corpo.

Quéreas aparece a Calírroe como o espectro de Pátroclo diante de Aquiles para pedir-lhe que não o deixe sem sepultura.

O mesmo contexto ocorre no livro IV, quando, fracassada a missão de resgate comandada por Quéreas, Calírroe já o acredita morto, entregando-se ao desespero. Dionísio tenta reanimá-la, sugerindo que cumpra os ritos fúnebres devidos ao primeiro marido, na esperança de que possa depois esquecê-lo e dedicar-se à nova família. Para tal, ele se dirige a

ela da mesma forma que Pátroclo a Aquiles na passagem comentada anteriormente, citando um verso contíguo (*Q&C*, IV.1.3; *Ilíada*, XXIII, 71):

Levante-se, querida, e trate de providenciar um túmulo para o infeliz! Por que você perde tempo com coisas impossíveis e negligencia as suas obrigações? Imagine que ele está de pé a sua frente e diz:
Enterre-me, para eu transpor o quanto antes as portas do Hades.

Nos dois trechos, Quéreas é equiparado a Pátroclo morto e, conseqüentemente, Calíroo é posta no lugar de Aquiles, retomando com papéis trocados a correlação estabelecida previamente, mas sem alterar o principal, o fato de que a relação entre os heróis homéricos é paradigmática para tratar daquela que têm Quéreas e Calíroo.¹⁴ Ambos os casos parecem reforçar a passividade de Quéreas. Para De Temmerman (2014, p. 57-8), a assimilação de Quéreas ao espectro de Pátroclo, em passagens em que embasa a decisão da heroína de celebrar novo casamento e a incentiva a seguir a vida sem ele, “contribui para a construção do *status* transgressivo de Calíroo como mulher de dois homens”, reforçando o paradigma de Helena.

CONCLUSÕES: IDENTIDADES FLUIDAS, POROSIDADE ENTRE GÊNEROS

Meu tratamento das citações da *Ilíada* por Cáríton pressupõe a intenção de ativar nos leitores do romance o contexto das passagens citadas, promovendo, assim, uma relação intertextual de fato, que impacta, inclusive, a recepção do poema homérico. Há, no entanto, outra hipótese possível, a de que Cáríton, que se apresenta como secretário de um rétor, fizesse um uso mais mecânico dos poemas homéricos, citando-os a partir de coletâneas dos trechos mais populares, selecionadas para fins retóricos. É o que pensa Miralles (2014, p. 157), que, ao analisar uma passagem sobre a qual também nos debruçamos aqui (*Q&C*, V.2.4), conclui que a inadequação entre os contextos da citação iliádica e do romance sugere que não houvesse o propósito de remeter ao texto de origem, mas “a uns versos soltos que, porque são homéricos, podem contribuir de forma eficiente para caracterizar de forma hiperbólica a aflição de Quéreas em um momento culminante da narrativa”. Para ele (2014, p. 158-9, tradução minha)

O texto de que se vale Cáríton naquele ponto parece ter sido selecionado previamente, como material de sua escrita (...), parece tê-lo achado já extraído em alguma parte, já estar codificado, repertoriado, como exemplo de expressão prestigiosa da aflição mais extrema. A sua aparenta ser a memória de um texto já escolhido e catalogado.

¹⁴ Dalzell (apud Martins, 2017, p. 174) sugere que Propércio, em sua elegia 4.7, relê essa mesma passagem da *Ilíada* ao imaginar a visita que o eu-lírico recebe de Cíntia recém-falecida. Ou seja, talvez, mais uma vez a matéria épica esteja contaminada pelo viés elegíaco em Cáríton.

Assim, ao compor seu discurso, escritor ou orador poderiam consultar e escolher o trecho mais conveniente ao seu argumento em antologias já preparadas para esse fim, à maneira de um dicionário de citações. O uso de versos relativos a personagens diferentes para caracterizar Quéreas parece indicar que seja esse o caso na medida em que a ênfase recairia nas passagens propriamente ditas, exemplares de certas situações ou virtudes, como coragem ou dor, muitas delas extraídas de momentos climáticos dos poemas (estou pensando especialmente nas citações dos cantos IX, XVII e XXII da *Iliada*, analisadas aqui, mas também em *Odisseia* XXII e XXIII), que são certamente muito conhecidos e, portanto, elegíveis para essas seletas.

Pode-se argumentar, por outro lado, que é justamente a celebridade das citações que tornaria quase improvável que a correlação entre os textos passasse despercebida ao leitor. Afinal, é difícil imaginar que um público capaz de reconhecer a dicção homérica ignorasse-lhes o contexto, as palavras de Aquiles ao receber a notícia da morte de Pátroclo ou as de Heitor quando caminhava em direção ao Peleida. E o próprio Miralles, como visto acima, afirma que o efeito buscado é mais efetivo na medida em que a assinatura homérica sobressai.

Nesse caso, há de se pensar que os versos homéricos foram usados intencionalmente para a caracterização dos personagens. O caso de Quéreas, acima examinado, é dos mais interessantes, na medida em que se verifica, desde a apresentação que faz da personagem o narrador, a construção de uma identidade fluida, em que o leitor é convidado a associar o herói do romance a diversas figuras oriundas da literatura e da história, que se somam em camadas. Considerado somente o contexto iliádico, ele é vinculado a Aquiles, Nireu, Pátroclo, Heitor e Diomedes. Isso faz de Quéreas um herói composto, conferindo-lhe uma espécie de estatuto sumular, ao mesmo tempo em que se produz um ruído irônico, derivado do contraste entre o *ethos* erótico, e (por que não?) elegíaco, e épico (agregado) do personagem – ou seja, o leitor é desafiado a pensar as atitudes de Quéreas à luz do código heroico, por exemplo. Para De Temmerman (2014, p. 93, tradução minha)

A técnica adotada pode ser descrita como “duplamente metafórica”: o personagem é descrito a partir da associação (intertextual) de Quéreas com Aquiles e Heitor e, ao mesmo tempo, essas associações (intratextuais) evocam, e invertem, instâncias anteriores do mesmo paradigma.

De um ponto de vista macroestrutural, as frequentes citações de Homero no romance têm por efeito reforçar a imagem do narrador/Cáriton como um erudito, conhecedor do cânone, qualidade que ele deve, ao menos em parte, ter em comum com seus leitores, além de contribuir para a ornamentação do texto, elevando sua elocução. Com isso, enfatiza-se a associação entre esse gênero então recente, o do romance (do qual, não podemos nos esquecer, Cáriton é um dos primeiros expoentes), com o da épica e, através dela, com a grande tradição da poesia grega. Pode-se afirmar, assim, que o conjunto das citações presentes no texto contribui para sedimentar a autoridade do autor, bem como elevar o estatuto de sua obra junto aos leitores. O jogo intertextual põe à prova a erudição do leitor, que se compraz

no reconhecimento de cada citação – os jogos eruditos, como se sabe, são herança de uma estética helenística que sustenta a literatura feita no período imperial.

Como visto, é provável que haja mais de um propósito para o emprego do texto de Homero por Cáriton: como ornamento, como meio de conferir autoridade ao texto e como elemento auxiliar na composição dos personagens e da cena. Por não serem excludentes, nada impede que todos esses fatores estejam conjugados. No entanto, uma coisa é certa, independentemente da intenção do autor (e esse é sempre um terreno pantanoso, o da intenção, e, no limite, irrelevante): a interpretação dessas passagens competirá sempre aos leitores, aos de então (de cuja resposta não temos pistas) e aos de hoje. Em vista disso, defendo que o romance de Cáriton constitua uma das mais originais recepções do poema de Homero.

REFERÊNCIAS

- CÁRITON. *Quéreas e Calírroe*. Tradução e apresentação Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34. No prelo.
- CHARITON. *De Callirhoe narrationes amatoriae Chariton Aphrodisiensis*. Edição de Bryan P. Reardon. Monacchi: K. G. Saur, 2004.
- DALZELL, A. Homeric themes in Propertius. *Hermathena. Trinity College Dublin Review*, n. 129, p. 29-36, 1980.
- De TEMMERMAN, Koen. *Crafting characters. Heroes and heroines in the ancient Greek novel*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DUARTE, Adriane da Silva. Afrouxaram-se os joelhos e o caro coração, uma fórmula homérica e seu emprego por Cáriton. *Letras Clássicas*, v. 16, p. 3-17, 2012.
- FANTUZZI, Marco. *Achilles in love. Intertextual studies*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2012.
- FUSILLO, Massimo. Il testo nel testo. La citazione nel romanzo greco. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 25 (Studi sul romanzo antico), p. 27-48, 1990.
- HIRSCHBERGER, Martina. Epos und Tragödie in Charitons *Kallirhoe*. Ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, v. 25, p. 157-86, 2001.
- JONES, Meriel. *Playing the man. Performing masculinities in the ancient Greek novel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- LAPLACE, Marcelle. Les legendes troyennes dans le roman de Chariton *Chairéas et Callirhoé*. *Revue des Études Grecques*, v. 93, p. 83-125, 1980.
- LOUREIRO, João Diogo R. P. G. Os finais da *Odisseia*. A autenticidade do canto XXIV. *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 58, p. 95-117, 2013. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14195/0872-2110_58_6. Acesso em: 24 ago. 2018.

- MANUWALD, Gesine. Zitate als Mittels der Erzählen. Zur Darstellungstechnik Charitons in seinen Roman *Callirhoe*. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, v. 24, p. 97-122, 2000.
- MARTINS, Paulo. *Tum longas condimus Iliadas*. A Helena de Propércio. *Archai*, n. 21, p. 159-206, 2017.
- MIRALLES, Carles. Memòria i ús dels textos. In: MESTRE, Francesca; GÓMEZ, Pilar. (Ed.). *Three centuries of Greek culture under the Roman empire*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 155-64.
- MORALES, Manuel Sanz; MARISCAL, Gabriel Laguna. The relationship between Achilles and Patroclus according to Chariton of Afrodisias. *The Classical Quarterly*, v. 53, n. 1, p. 292-5, 2003.
- MORGAN, John. Intertextuality. 1. The Greek novel. In: WHITMARSH, Tim (Ed.). *The Cambridge Companion to the Greek Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 218-27.
- MÜLLER, Carl Werner. Cariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in Antike. *Antike & Abenland*, v. 22, p. 115-36, 1976.
- PASCHALIS, Michael. The Basic plot of *Callirhoe*. History, myth, and aristotelian poetics. In: PASCHALIS, Michael; PANAYOTAKIS, Stelios (Ed.). *The construction of the real and the ideal in the ancient Novel*. Ancient Narrative Supplementa 17. Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2013, p. 161-77.
- REARDON, Bryan. P. Chariton. In: SCHMELING, Gareth (Ed.). *The novel in the ancient world*. Boston: Brill Academic Publishers, 2003, p. 309-35.
- ROBIANO, Patrick. La citation poétique dans le roman érotique grec. *Revue des Études Anciennes*, v. 102, n. 3-4, p. 509-29, 2000.
- SCOURFIELD, J. H. D. Anger and gender in Chariton's *Chaereas and Callirhoe*. In: BRAUND, Susanna; MOST, Glenn W. (Ed.). *Ancient anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 163-84.
- TILG, Stefan. *Chariton of Aphrodisias and the invention of the Greek love novel*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- WHITMARSH, Tim. *Narrative and identity in the ancient Greek novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

A ‘EVIDÊNCIA’ (ENÁRGEIA) NA *ILÍADA* SEGUNDO OS ESCÓLIOS EXEGÉTICOS (bT) EM PARALELO COM AS LIÇÕES DOS RETORES DO PERÍODO HELENÍSTICO E IMPERIAL

Gustavo Araújo de Freitas*

* Professor substituto de Língua e Literatura Grega, Universidade de Brasília.

Recebido em: 25/03/2019

Aprovado em: 29/04/2019

garafreitas@hotmail.com



RESUMO: Os escólios bT da *Iliada* abordam aspectos poéticos e retóricos do texto de Homero, sendo a maioria de suas lições derivada de estudiosos do final do período helenístico e início do período romano, que consolidavam o trabalho de críticos mais antigos. Assim, parecem em geral refletir uma terminologia crítica e pontos de vista do séc. I a.C. e dos dois primeiros séculos d.C. (Richardson, 1980, p. 265). De fato, os escólios bT absorveram uma concepção muito disseminada entre os que se interessaram pelo estilo de Homero nesse período: a “evidência” (ἐνάργεια). Esse conceito, que envolve a construção mental de uma imagem, provém de discussões filosóficas, e principalmente os estoicos, devido às suas pesquisas sobre a linguagem, tiveram uma grande influência entre os retores. Sendo assim, com o auxílio das informações de tratados de estilística dos períodos helenístico e imperial que abordaram aspectos da “evidência” em Homero – com destaque para os tratados *Sobre o estilo* de Demétrio e *Sobre a composição* de Dionísio de Halicarnasso –, além de outras informações em tratados menores de tropos e figuras e mesmo em lições gramaticais (como se lê nos escólios D), espero chegar a uma melhor compreensão acerca da concepção da “evidência” e de sua utilização na crítica estilística do poeta, de modo a verificar, afinal, os ecos dessa utilização nos chamados escólios exegéticos da *Iliada*.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; ἐνάργεια; *Iliada*; escólios exegéticos; escólios bT.

THE ‘EVIDENCE’ (ENARGEIA) IN HOMER’S ILIAD
ACCORDING TO THE EXEGETICAL SCHOLIA (bT) IN
PARALLEL WITH THE RHETORIC TREATISES OF THE
HELLENISTIC AND IMPERIAL PERIODS



ABSTRACT: The bT scholia of the *Iliad* approach poetic and rhetorical aspects of Homer's work, most of their lessons being derived from scholars of the late Hellenistic and early Roman periods, who consolidated the work of older critics. In general these scholia seem to reflect a critical terminology and points of view of the first century B.C. and the first two centuries A.D. (Richardson, 1980, p. 265). In fact, they apprehended a very widespread conception among those who became interested in Homer's style in this period: the "evidence" (ἐνάργεια). This concept that deals with the construction of an image in mind comes from philosophical discussions, and mainly the Stoics had a great influence among the rhetoricians because of their research on language. Thus, based on the information from rhetoric treatises from the Hellenistic and Imperial periods that dealt with aspects of "evidence" in Homer – notably Demetrius' *On Style* and Dionysius of Halicarnassus' *On composition* – in addition to others sources found in minor treatises on tropes and figures, and even in grammatical lessons (as we read in D scholia), I intend to reach a better comprehension about the conception of 'evidence' and its use in the stylistic criticism of Homer's poetry, to verify, after all, the echoes of this use in the so-called exegetical scholia of the *Iliad*.

KEYWORDS: Homer; ἐνάργεια; *Iliad*; exegetical scholia; bT scholia.

A maior parte dos escólios da *Iliada* estão reunidos em três grandes grupos: D, A e bT. Aqueles que interessam mais diretamente ao propósito desse trabalho são os escólios bT, também conhecidos como "exegéticos".¹ Durante muito tempo, esses escólios receberam pouca atenção diante dos escólios A, que contêm as opiniões de Aristarco e de outros críticos alexandrinos, e que têm mais a contribuir para o estabelecimento do texto homérico. Para a crítica literária, no entanto, os escólios exegéticos têm muito mais a revelar.

¹ Dickey nos oferece um bom panorama sobre os grupos de escólios da *Iliada*. Os escólios bT se encontram no manuscrito T (século XI) e nos descendentes do perdido b (séc. VI) e contêm algum material alexandrino (muito dele atribuível a Dídimo), mas parecem vir mais imediatamente de um comentário da Antiguidade tardia (conhecido como "c"), do qual o perdido b (séc. VI d.C.) teria produzido uma versão popular, e T (séc. XI d.C.), uma mais erudita. São também chamados de "exegéticos", porque estão principalmente relacionados com a exegese, mais do que propriamente com a crítica textual (Dickey, 2007, p. 20-21). Os escólios A provêm das margens do mais famoso manuscrito da *Iliada*, o Venetus A (séc. X d.C.), onde foram sistematicamente inseridos por um único escriba. Sua fonte, ou mais provavelmente a fonte de sua fonte, teria sido uma compilação de trabalhos de quatro críticos (mais algum outro material) provavelmente do século IV d.C. e conhecida hoje como VMK. Os escólios A são a principal fonte de informação sobre as opiniões de Aristarco e, em menor extensão, de outros críticos alexandrinos. Eles são de importância crucial para nosso conhecimento do texto de Homero, dos objetivos e métodos da crítica alexandrina, e de antigos sistemas de acentuação, pontuação etc. Os escólios A também contêm material que provavelmente não teria derivado do VMK, tendo uma natureza mais próxima do material encontrado nos escólios bT. Logo, os escólios A desse tipo são também chamados "exegéticos" e como tais são agrupados com os escólios bT (Dickey, 2007, p. 18-19). Acerca dos escólios D, cf. *infra*.

Como Richardson (1980) buscou demonstrar em seu artigo “A Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad*: a Sketch”, embora não sejam a fonte mais óbvia para uma crítica literária no sentido moderno, os escólios bT abordam as mais diversas técnicas poéticas e/ou retóricas, sendo que a maioria de suas lições é derivada de estudiosos do final do período helenístico e início do período romano, que consolidavam o trabalho de críticos mais antigos. E, embora contenham algum material mais tardio, em geral parecem refletir a terminologia crítica e pontos de vista do primeiro século a.C. e dos dois primeiros séculos d.C. (Richardson, 1980, p. 265).

Logo, os escólios bT absorveram também uma concepção muito disseminada entre aqueles que se interessaram pelo estilo de Homero nesse período: a “evidência” (ἐνάργεια). Entre os escoliastas, o termo então se aplica ao exercício de composição da cena e de sua concepção na mente do público, seguindo de perto o seu emprego pelos retores.

Segundo Zanker, a ἐνάργεια deve ter sido corrente no séc. II a.C., em sua acepção “técnica”, na crítica de poesia (conforme um testemunho de Filodemo), assim como é atestada na historiografia, como em Políbio. A ἐνάργεια parece então ser anterior a outros termos literários utilizados para “descrição visual”, tais como ἔκφρασις e φαντασία, dentre outros (Zanker, 1981, p. 305-7).

Mas, ao certo, no desenvolvimento dos estudos retóricos dos períodos helenístico e imperial, verifica-se uma grande fluidez na terminologia aplicada ao exercício de descrição da cena e de sua construção mental pelo público. E, diga-se de passagem, as fontes de que dispomos para esse trabalho pertencem algumas aos séculos II-I a.C. e a grande maioria aos séculos de nossa era. E nem é preciso dizer que os escólios bT apresentarão também a mesma fluidez terminológica.

Assim, para efeito de análise, procurei selecionar passagens em que se verifique a presença do termo ἐνάργεια ou de algum de seus correlatos (como ἐναργής, ἐναργῶς), admitindo eventualmente outra terminologia utilizada para expressar a mesma concepção, mas sempre procurando demonstrar textualmente, nas fontes, um vínculo direto dessa mesma terminologia com a ἐνάργεια (ou correlatos).

Outro princípio metodológico adotado foi o cruzamento de ocorrências de passagens da *Iliada* comentadas tanto por escoliastas, quanto por retores. Creio que o diálogo entre essas fontes é uma alternativa valiosa para tentar preencher, ao menos um pouco, as tantas lacunas nas informações, ora dos escólios, ora dos próprios retores, e assim chegar a um melhor entendimento sobre alguns dos múltiplos aspectos da evidência na crítica estilística antiga de Homero, refletida então nas lições dos escólios bT.

Ao certo, o conceito de evidência provém de discussões filosóficas, e principalmente os estoicos tiveram uma grande influência entre os retores devido às suas pesquisas sobre a linguagem. Segundo Zanker, o termo deve ter chegado à Stoa, provavelmente apropriado dos epicuristas, em algum momento do séc. II a. C. (Zanker, 1981, p. 309).

A tradução que comumente aplicamos ao termo vem do latim *evidentia*, termo utilizado por Cícero (*Academica* II, Lucullus, VI, 17) para o que os gregos chamavam de ἐνάργεια. O termo cunhado em latim apresenta um prefixo intensivo (e-) mais um participio

presente de *video* (“ver”),² enfatizando logo o sentido mais destacado nas definições da ἐνάργεια grega.

O que se vê é tão evidente que dispensa explicações. Mais do que isso, como resume Görler, ao comentar a mesma passagem de Cícero, se nada é mais claro do que a evidência, ela é impossível de explicar; logo, qualquer tentativa de explicação será não só vã, como prejudicial (Görler, 1997, p. 133).

A passagem de Cícero remete à perspectiva estoica acerca da chamada φαντασία καταληπτική (“representação compreensiva”), definida então pelos estoicos, conforme nos informa Diógenes Laércio (VII, 46 sq.), como uma apreensão sensorial imediata que deriva de um objeto existente e que se imprime na alma, servindo como critério de verdade. Sendo assim, conforme sintetiza Ildefonse, a representação compreensiva oferece o grau máximo de clareza, precisão e evidência (Ildefonse, 1997, p. 120).

Em primeiro lugar teríamos, então, a representação, e na sequência o pensamento, o qual é capaz de expressar em uma proposição aquilo que se experimenta pela representação (Diógenes Laércio VII, 49). Sabemos que os estoicos desenvolveram toda uma dialética em torno da relação entre o significante e o significado. Assim, após uma elaboração inicial sobre a própria percepção, uma experiência análoga ao “foco fotográfico”, lançando mão aqui da expressão de Ildefonse (1997, p. 124), pela dialética estoica deve-se buscar a comunicação perfeita da evidência representativa ao ouvinte ou leitor por meio da proposição, ou seja, como Imbert teria precisado, a estrutura do enunciado deve replicar a estrutura cognitiva da representação transmitida (Ildefonse, 1997, p. 126).

Como era de se esperar, esse recurso de transmitir em palavras uma representação da realidade logo teria chamado a atenção dos retores. Mas esse interesse obviamente atenderia a seus propósitos. Assim, como Cassin bem frisou, enquanto para os filósofos a “evidência” é como *aisthêsis* e/ou *noêsis*, dado pela natureza à natureza do homem (a seu olho ou sua intuição) – um critério de si, ligado à verdade e ao necessariamente verdadeiro –, para os retores, ela é como *lógos*, uma *enárgeia* construída, um efeito de *lógos*, ligada ao “como se” da visão, à visão como ficção. Trata-se de construir o visível conferindo-lhe a ilusão da presença (Cassin, 1997, p. 19-20).

E a chave para se compreendê-lo é Quintiliano (*Inst. Orat.* VI, 2, 29-32). Como Cassin aponta, esse retórico lida com a φαντασία nos dois sentidos: estoico (representação) e aristotélico (imaginação). A φαντασία é, como para os estoicos, uma percepção compreensiva, indubitável; mas, ao mesmo tempo, também é, aristotelicamente falando, uma imagem ligada à imaginação, como a faculdade de se representar os objetos ausentes. Assim, a experiência da φαντασία, ou da *visio*, se liga ao que Cícero denominara *evidentia*, e com ela se confunde, quando imagens de coisas ausentes são representadas como se estivessem presentes, a ponto de julgarmos vê-las com nossos próprios olhos (Cassin, 1997, p. 21).

Além disso, é digno de nota que, no desenvolvimento das concepções em torno da ἐνάργεια, como veremos mais à frente, houve uma assimilação pelos retores da noção

² Por analogia ao que ocorre, por exemplo, com o termo *eloquentia*: e + participio de *loquor* (falar).

aristotélica da ἐνέργεια (“vivacidade”, “animação”), de passagens em que Aristóteles se refere àquilo que se apresenta πρὸ ὀμμάτων (“diante dos olhos”).

Com efeito, a evidência entre os retores aparece como um amálgama de concepções, notadamente estoicas e aristotélicas, com uma aplicação estendida aos mais variados gêneros e situações discursivas, e com relevante destaque para a poesia de Homero. E essa mesma perspectiva se faz presente nas lições dos escólios bT.³

Pois bem, os retores se interessaram pela “evidência” no discurso judicial. Assim, Dionísio de Halicarnasso (*Lísiás* 7, 1) definiu a “evidência” (ἐνάργεια), em conformidade com testemunhos antigos, como δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα (“uma capacidade de introduzir aquilo que se diz pelos sentidos”) e ἐκ τῆς τῶν παρακολουθοῦντων λήψεως (“pela abrangência das circunstâncias concomitantes”).⁴ E essa percepção é imediata: o auditório se vê diante dos personagens e dos fatos, como se as ações se desenrolassem ali, naquele instante. E Dionísio deixa claro que o sentido privilegiado é o da “visão” (ὄραν). Por isso, lembro a expressão de Zanker (1981, p. 297), de que o público passa a ser uma espécie de “testemunha ocular”.

Mas, além do gênero judiciário, como eu disse, os retores também demonstraram interesse pela “evidência” na própria poesia, especialmente em Homero. E dois manuais de estilo, em particular, dão um importante testemunho acerca das concepções sobre a “evidência” na crítica estilística do poeta: *Sobre o estilo* (Περὶ ἐρμηνείας, *De elocutione*) de Demétrio e *Sobre a composição* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, *De compositione verborum*) de Dionísio de Halicarnasso.⁵

No manual *Sobre o estilo* de Demétrio (ca. séc. II-I a.C.), um fator de “evidência”, por exemplo, é a “descrição de minúcias” (ἀκριβολογία) (PH 209), que inclui as “circunstâncias que acompanham os fatos” (τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασιν) (PH 217), conforme uma concepção próxima daquela da definição de Dionísio. Para demonstrá-lo, Demétrio lembra a corrida de carros nos jogos em honra a Pátroclo, mais precisamente os versos da *Iliada* XXIII, 379-381, em que Eumelo é seguido de tão perto pelo carro de Diomedes, que sente em suas costas o bafo dos cavalos do oponente, os quais parecem, a todo instante, prestes a subir no carro (PH 210).

É possível que as reflexões de Demétrio tenham se baseado em um exemplo homérico cristalizado na crítica como modelo de “evidência”. Podemos inferir isso a partir da lição dos escólios bT a propósito da “evidência”, no conjunto dos versos 362-372, referentes a tal corrida de carros: πᾶσαν φαντασίαν ἐναργῶς προβέβληται ὡς μηδὲν ἦττον τῶν θεατῶν

³ Richardson levanta uma série de ocorrências do termo ἐνάργεια e correlatos como ἐναργής, ἐναργῶς nos escólios da *Iliada*: bT IV, 154; VI, 467-8; X, 461; XII, 430; XIV, 438; XIV, 454; XV, 381; XVI, 7; XVII, 263; XVII, 389; XX, 394; XXI, 526; XXII, 61-2; XXIII, 362; 692; 697; T XI, 378; Ab XI, 548 (Richardson, 1980, p. 277).

⁴ As traduções das passagens em grego selecionadas nesse trabalho são de minha autoria.

⁵ Para as menções ao tratado de Demétrio, utilizo a edição estabelecida por Chiron (1993); para o tratado de Dionísio, lanço mão da edição de Aujac; Lebel (1981). Traduções minhas dos trechos citados.

ἐσχηκῆναι τοὺς ἀκροατάς (“Dispõe com evidência toda a representação,⁶ de maneira aos ouvintes conceberem-na de modo não inferior aos espectadores”).

Levando-se em conta que as análises estilísticas de Demétrio focam na “escolha de palavras” (λέξις) e na “composição” (σύνθεσις), e em sua indissociável relação com o “conteúdo” (διάνοια, πράγματα), ao invés de exemplificar a evidência na cena em seus vários pormenores, o retor seleciona aqui apenas um trecho que considera paradigmático.

E o motivo dessa escolha pode estar no fato de justamente tratar-se de um pormenor a princípio inexpressivo para a compreensão da intriga, mas que contribui decisivamente para a “visualização” da cena pelo público, pois remete a seu universo e apela a seus sentidos. Como Webb observa, a evidência apela às imagens conservadas na memória do ouvinte, uma memória de impressões visuais deixadas pela sua percepção do mundo que o envolve (Webb, 1997, p. 236). Mais do que criar uma imagem por si só, o discurso ativa impressões já existentes, dando assim uma impressão de percepção (p. 238), e “o efeito da ἐνάργεια é comparável ao efeito da sensação. Ela apenas coloca em movimento as impressões existentes, imitando assim a sensação corporal” (Webb, 1997, p. 242).

Demétrio afirma que a evidência se dá “porque não deixou de lado nada do que [habitualmente] acontece e do que, de fato, aconteceu” (ἐκ τοῦ μηδὲν παραλελειφθαι τῶν τε συμβαινόντων καὶ συμβάντων). Como bem observou Chiron, em nota à sua tradução desse tratado, Demétrio parte de circunstâncias habituais em uma corrida de carros para as circunstâncias particulares da corrida em questão (Chiron, 1993, p. 124, n. 280), ou seja, esta é uma forma de sugerir uma imagem na mente do público a partir de elementos reconhecíveis por ele. Por isso, devemos entender também a ἀκριβολογία, nesse enquadramento, como uma “descrição de minúcias”.

Nünlist chama atenção para o fato de que a presença ou ausência de detalhes da cena também parece marcar uma diferença decisiva entre “evidência” (ἐνάργεια) e “clareza” (σαφήνεια) (Nünlist, 2009, p. 197). E, para exemplificá-lo, o estudioso lembra a lição dos escólios bT a propósito do verso da *Iliada* IV, 154, em que Agamêmnon segura a mão de Menelau, ferido pela lança de Pândaro, enquanto os companheiros também se lamentam. É oportuno reproduzir essa lição dos escólios bT IV, 154:

ἄφελε τὸν στίχον, καὶ οὐ βλάψεις τὴν σαφήνειαν, ἀπολέσεις δὲ τὴν ἐνάργειαν,
ἥτις ἐμφαίνει τὴν Ἀγαμέμνονος συμπάθειαν καὶ τὴν τῶν συναχθόμενων
ἐταίρων διάθεσιν.

⁶ A lição dos escólios atribui ἐνάργεια (“evidência”) à φαντασία (“representação”), o que parece nos remeter àquela representação compreensiva dos estoicos, que comentei no início desse artigo, à qual a evidência estava associada. Curiosamente, quando tratam da representação compreensiva, os estoicos estão pensando na apreensão de objetos reais, e não em descrições ficcionais. De fato, esse parece ser um bom exemplo da apropriação da terminologia estoica. Ao certo, o escoliasta pode estar querendo enfatizar o realismo da cena, mas também é fato que, como eu comentei, a terminologia utilizada para a construção mental da imagem foi deveras fluida.

Retire o verso e você não prejudicará a clareza, mas acabará com a evidência, que mostra o compadecimento de Agamêmnon e o estado dos companheiros também aflitos.⁷

A retirada do verso não prejudicaria então a intriga em si, ou, nas palavras de Nünlist, sob “um ponto de vista estritamente funcional” não comprometeria a “clareza narrativa”. Mas é inegável que os detalhes de um irmão que segura na mão do outro, ferido, e os companheiros na mesma aflição, reúnem elementos reconhecíveis e com forte apelo emocional no público, potencializando sua visualização da cena.

E, se a “evidência” é então uma forma de sugerir uma imagem na mente do público a partir de elementos reconhecíveis por ele, esse é também o caso das imagens de muitos símiles homéricos na percepção dos escoliastas. Como Richardson observou oportunamente, tais símiles seriam reconhecidos pelo público e facilitariam a apreensão de uma cena extraordinária (1980, p. 280).⁸

Segundo Webb, a evidência imita o efeito da percepção por meio de uma linguagem associativa (Webb, 1997, p. 248). Mais do que representar uma realidade concreta e precisa, ela recorre a imagens conservadas na memória do público, deixadas por sua percepção do mundo que o envolve. São essas imagens que contribuem para tornar vivo o discurso (Webb, 1997, p. 236). Com efeito, as imagens criadas, ou ativadas, pela *ἐνάργεια* são definidas por convenções e valores culturais (Webb, 1997, p. 238). Ainda que Webb não tenha em mente precisamente os símiles homéricos, suas observações me parecem aqui oportunas.

Afinal, os símiles são extraídos de um material familiar à audiência, como bem lembrou Richardson (1980, p. 280), provindo frequentemente de coisas banais dignificadas pela linguagem de Homero. Podemos notá-lo, por exemplo, na lição dos escólios bT, a respeito do símile que compara o modo como Apolo derruba as muralhas dos aqueus com um menino que desfaz seus castelos de areia (bT XV, 362), cuja lição em parte oportunamente reproduzo aqui: *διαναπάουσι δὲ τὸν πόνον αἱ παραβολαί. Καὶ ταπεινὴ μὲν ἡ εἰκὼν, ὁμῶς πᾶσι γνωσθὴ* (“as comparações dão uma pausa na fadiga. E a imagem é mesmo corriqueira, mas reconhecível por todos”). Outro bom exemplo é a lição dos escólios bT a respeito do símile que compara os homens caindo nas correntes do Xanto, impelidos pela investida de Aquiles, com gafanhotos fugindo do fogo (bT XXI, 12). Reproduzo aqui um trecho:

ἐπεὶ ταπεινὴ ἡ εἰκὼν, ἐφαίδρυνεν αὐτὴν λέξεσι, τῷ ῥιπῆς καὶ τῷ ἠερέθονται. ἄπτοισι δὲ οἱ γεωργοὶ πῦρ, διώκοντες αὐτὰς τοῦ σπόρου. ἐμπερέστατα δὲ ἐφ’ ἑκατέρου τῆ εἰκόνι κέχρηται τὸ μὲν γὰρ ἀκαταμάχητον τοῦ διώκοντος πυρὶ παρέβαλε, τὸ δὲ ἄπρακτον τῶν φευγόντων ἀκρίσιν.

⁷ Para as lições dos escólios bT reproduzidas ao longo desse trabalho, lanço mão da edição de Erbsse (1969-1988) que, além da maior parte dos escólios A, cobre também a maior parte dos escólios bT. Traduções minhas.

⁸ Richardson aponta passagens onde se nota uma preocupação em demonstrar uma correspondência entre o símile e a cena comparada: bT IV, 452; IV, 484; IV, 342; AbT, VIII, 338; bT XI, 558; bT XII, 167; bT XII, 167; bT, XV, 381; bT XVIII, 318; bT XXIII, 222 (Richardson, 1980, p. 279-280).

Dado que a imagem é corriqueira, [Homero] a faz elegante com sua escolha de palavras: com a “investida” e o “voejam”. Os agricultores acendem o fogo, espantando-os [os gafanhotos] da colheita. E [Homero] lança mão da imagem com máxima semelhança aplicada a cada coisa. Comparou, de um lado, a invencibilidade daquele que espanta com o fogo, e, de outro, a irremediável confusão dos que fogem.

Logo, é sugestivo que o símile da *Ilíada* XXI, 257 sq. – que utiliza a imagem corriqueira de um canal aberto por um camponês para se referir à arremetida grandiosa do rio Escamandro sobre Aquiles – se enquadre na discussão de Demétrio sobre a “evidência” no capítulo do estilo simples (*PH* 209). Afinal, o estilo simples, segundo o modelo proposto por esse autor, é caracterizado justamente por assuntos corriqueiros, modestos, em contraposição a um estilo grandioso (cf. *PH* 190).

Mas voltemos o foco para outro aspecto da “evidência” e que já pudemos perceber nesses exemplos. A “evidência” não é uma descrição “estática”, mas, ao contrário, o movimento da ação é quase sempre previsto e, muitas vezes, essencial. E isso nos remete à própria confusão terminológica, ocorrida ao longo do desenvolvimento da concepção da ἐνάργεια (“evidência”), com seu parônimo ἐνέργεια (“vivacidade”, “animação”).

Essa confusão se reflete na própria tradição manuscrita da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles, especificamente naquelas passagens em que os manuscritos oferecem as duas lições: ἐνέργεια e ἐνάργεια. Na verdade, como propõe Zanker, a ἐνάργεια (“evidência”) não parece ter sido reconhecida por Aristóteles enquanto um termo técnico da retórica no séc. IV (Zanker, 1981, p. 308).

Assim, as duas lições dos manuscritos são o reflexo de uma confusão ocorrida no desenvolvimento da concepção da ἐνάργεια, enquanto termo técnico da crítica de poesia e de retórica, nos períodos helenístico e imperial. De todo modo, parece ser oportuno reproduzir aqui essas passagens com as duas lições, a fim de demonstrar como essa confusão pode ter levado os próprios retores a assimilar as passagens de Aristóteles em suas concepções sobre a ἐνάργεια.

Na *Retórica*, Aristóteles recomenda ao estilo o uso de metáforas, antíteses e ἐνέργεια/ἐνάργεια (*Ret.* 1410b36), o que teria sido então indicado como algo que se “faz diante dos olhos, pois se deve ver o que está sendo praticado mais do que o que virá a sê-lo” (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖ, ὁρᾶν γὰρ δεῖ τὰ πραττόμενα μᾶλλον ἢ μέλλοντα, *Ret.* 1410b33-35).

Adiante, Aristóteles tenta esclarecer o que quer dizer com “diante dos olhos”: “E digo, então, ‘fazer diante dos olhos’ aquelas coisas que se anunciam em ação” (λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν, ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει) (*Ret.* 1411b24-25); e, logo a seguir, cita dois exemplos que expressariam ἐνέργεια/ἐνάργεια (*Ret.* 1411b28-29).

Na sequência, Aristóteles ainda aprova o procedimento de dar vida aos seres inanimados tornando-os animados, um recurso apreciado em Homero, que em tudo cria ἐνέργεια/ἐνάργεος (*Ret.* 1411b33), “pois ele faz tudo com movimento e vida, e a animação é movimento” (κινούμενα γὰρ καὶ ζῶντα ποιεῖ πάντα, ἢ δ’ ἐνέργεια κίνησις, *Ret.* 1412a10). E, sobre essa última frase, Chiron observou bem que os manuscritos oferecem também a lição μίμησις

(imitação) para κίνησις (movimento), que lembra a fórmula empregada por Demétrio (*PH* 219): πᾶσα δὲ μίμησις ἐνάργές τι ἔχει (“e toda imitação tem algo evidente”) (Chiron, 2001, p. 220).⁹

Na *Poética*, Aristóteles aconselha o poeta em seu processo de composição a dispor os acontecimentos “o máximo possível diante dos olhos” (ὄτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων), “pois assim vendo as coisas mais vívidas, como se estivesse presente perante os próprios fatos, encontraria o que é adequado, e o mínimo de contradição lhe passaria despercebido” (οὕτω γὰρ ἂν ἐνεργέστατα/ἐνάργεστατα ὁρῶν, ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὐρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ ἦκιστ’ ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία, *Poét.* 1455a22 sq).

Ao certo, nessa passagem da *Poética*, o ato de ver as “coisas mais vívidas” (ἐνάργεστατα/ἐνεργέστατα) está ligado a um exercício do poeta, recomendável para que ele evite contradições em seu enredo, não prevendo, portanto, a construção da imagem mental no público. De todo modo, a associação entre os termos ἐνέργεια e ἐνάργεια em torno da noção de algo que se apresenta “diante dos olhos” (πρὸ ὀμμάτων), e em movimento, é patente.

E o fato é que temos vários indícios da confusão nos planos da ἐνέργεια e da ἐνάργεια entre os retores antigos. Trifão, ou um copista confundido, chega a definir a ἐνέργεια por suas propriedades unicamente visuais: ἐνέργειά ἐστι φράσις ὑπ’ ὀψιν ἄγουσα τὸ νοούμενον (“a animação é uma expressão que traz a ideia à vista”) (III, 199-215 Spengel).

E os próprios escoliastas da *Iliada* também dão indicio dessa confusão. Meijering aponta oportunamente o comentário à cena de decapitação de Dólion por Diomedes, quando aquele estava prestes a colocar a mão no queixo deste para suplicar-lhe, na lição dos escólios bT X, 461: πανταχόθεν ἐκίνησε τὴν ἐνάργειαν (“em tudo criou o movimento da evidência”). E, no comentário da cena em que Heitor arremessa uma pedra contra os fortes portões do inimigo, temos nos escólios bT XII, 461-70: πανταχόθεν ἐκίνησε τὴν ἐνέργειαν (“em tudo criou o movimento da animação”). E nos escólios T XX, 48, quando salta a Discórdia e Atena grita: πανταχόθεν τὴν ἐνέργειαν κινεῖ (“em tudo cria o movimento da animação”).

Logo, apesar de originalmente a ἐνέργεια estar ligada mais a uma atividade, enquanto ἐνάργεια se ligaria mais ao poder evocador de uma descrição, os termos são praticamente sinônimos nesses exemplos (Meijering, 1987, p. 40). Lembro que, a propósito daquela mesma passagem dos escólios bT X, 461, há também para a ἐνάργεια a lição ἐνέργεια entre os manuscritos b, conforme indicado no aparato crítico da edição de Erbse, o que só comprova essa confusão entre os escoliastas.

As lições dos escólios – ἐκίνησε τὴν ἐνάργειαν/ ἐκίνησε τὴν ἐνέργειαν/ τὴν ἐνέργειαν κινεῖ – parecem ainda retomar aquela mesma passagem de Aristóteles, ἢ δ’ ἐνέργεια κίνησις (“a animação é movimento”), para a qual, como comentei antes, os manuscritos apresentam também a lição μίμησις para κίνησις, que faz lembrar aquela fórmula de Demétrio: πᾶσα δὲ μίμησις ἐνάργές τι ἔχει (“e toda imitação tem algo de evidente”).

É também sugestivo no tratado de Demétrio (*PH* 81) o enquadramento da metáfora da “onda”, utilizada por Homero para se referir a uma investida troiana na *Iliada* XIII, 799. Essa metáfora foi usada por Aristóteles para ilustrar a metáfora “animada” (κατ’ ἐνέργειαν),

⁹ Demétrio faz menção aqui à propriedade mimética da “evidência”, de que voltarei a falar mais à frente.

e, curiosamente, essa mesma metáfora é retomada nos escólios bT XIII, 798-799, em meio a uma discussão que alia dois fatores de evidência: ação e visualização. Reproduzo a seguir:

[Κύματα παφλάζοντα] δείξει θέλει και φύσιν κυμάτων. Καί μοι δοκεῖ και τὸν ἦχον μιμήσασθαι διὰ τῆς περι τὴν σύνθεσιν τῶν σημεῖων τραχύτετος ‘παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο’. Εἴθ’ ὄρα και τὸ ὁμοιοκατάληκτον ‘κύματα παφλάζοντα’ ‘κυρτὰ φαληριώντα’, και ἔχει ἕκαστον τῶν ὀνομάτων ἰδίαν χάριν· τὰ μὲν γὰρ παφλάζοντα πρὸς τὸν ἦχον, τὰ δὲ κυρτὰ πρὸς τὸν ὄγκον, τὰ δε φαληριώντα πρὸς τὰ χρώμα, προειπὼν δὲ ‘ἐν δὲ τε πολλὰ κύματα’ ἐπειξηγεῖται πῶς πολλὰ, πρὸ μὲν τ’ ἄλλ’, αὐτὰρ ἐπ’ ἄλλα, εἰς δὲ τὴν συνέχειαν τῆς ἐπιφορᾶς τῶν πολεμίων ἢ εἰκῶν.

[‘Ondas turbulentas’] quer mostrar também a natureza das ondas. E me parece também imitar o som por meio da aspereza na composição da escrita: ‘turbulentas de um rumorejante [mar]’. Em seguida, veja também as terminações semelhantes κύματα παφλάζοντα (‘ondas turbulentas’) e κυρτὰ φαληριώντα (‘arqueadas, brancas de espumas’). Também cada uma das palavras tem sua própria graça: o παφλάζοντα (‘turbulentas’) pelo som, o κυρτὰ / (‘arqueadas’) pelo volume, o φαληριώντα (‘brancas de espuma’) pela cor. E, após ter dito antes ‘e em muitas ondas’, acrescentou de certo modo muitas, ‘umas sobre as outras’; [essa] a imagem para o caráter ininterrupto do ataque dos inimigos.

Como, no desenvolvimento do conceito de ἐνάργεια, a assimilação da concepção aristotélica da ἐνέργεια foi também feita pelos críticos de Homero, esses podem muito bem ter assimilado, junto com a concepção de Aristóteles, também o exemplo usado por ele. E ainda que Demétrio não associe tal metáfora homérica diretamente aos aspectos da “evidência”, no passo seguinte de suas reflexões sobre as metáforas, ele passa justamente dos aspectos do movimento da ἐνέργεια para aqueles da visualização da ἐνάργεια, sem nenhuma fórmula de transição.

Nesse passo seguinte, Demétrio lança mão da metáfora, não mencionada por Aristóteles, da *Iliada* XIII, 339: ἔφριξε δὲ μάχη (“arreprou-se a batalha”), que é uma metáfora que evoca a imagem dos guerreiros brandindo suas lanças. A cena propiciada pela “metáfora animada” gera imagem e som, pois evoca “a agitação das lanças” (ἐκ τῶν δοράτων κλόνον) e “continuamente um leve eco” (ἠρέμα ἦχον συνεχῶς) (PH 82). É possível que Demétrio tenha extraído essa metáfora κατ’ ἐνέργειαν (“animada”) de uma discussão dos críticos antigos de Homero onde se aliam também os valores da ἐνέργεια e da ἐνάργεια.

Ao certo, essa metáfora foi destacada pelos escoliastas em função de suas propriedades de evocação visual e movimento. Os escólios bT trazem: ἐν βραχεῖ δὲ τὸ μετώρον τῶν δοράτων και τὴν κίνησιν δηλοῖ. ὁμοίον γὰρ τι τῆ τῶν σταχυῶν κινήσει γέγονεν (“Brevemente, ele mostra o erguer das lanças e o movimento. Ele criou algo parecido com o movimento de espigas de trigo”).

E, ainda sobre a mesma passagem, é oportuno reproduzir a lição dos escólios D: φρίσσει γὰρ τὸ ὀρθοῦσθαι πικνῶς (“‘arreprou’ por [as lanças] terem se endireitado cerrada-

mente”).¹⁰ O exemplo dos escólios D nos é particularmente oportuno aqui, pois, como Dickey o indica, esses escólios, conhecidos como *scholia minora* ou *scholia vulgata* e que são o grupo mais amplo dos escólios homéricos, apresentam uma notória similaridade com os papiros escolares de Homero (Dickey, 2007, p. 20).¹¹ Logo, a presença do verso homérico nesses escólios é um indício de que ele pode ter sido, há muito, alvo da exegese dos gramáticos em função de suas propriedades “visuais”, difundindo-se desde níveis educacionais mais elementares.

E, ao certo, esses exemplos de metáfora associada ao movimento estão ainda relacionados nos escólios com um outro aspecto fundamental da evidência: a μίμησις (“imitação”) da ação.

Como Chiron lembra, em seu comentário ao tratado *Sobre o estilo* de Demétrio – algo que é certamente válido para os escólios bT – o poder evocador da “evidência” está ligado ao fato de que a linguagem primitiva tem para os estoicos a faculdade de imitar as coisas e as ações. Segundo essa concepção, a linguagem se desfaz como meio, tendo a faculdade de colocar a realidade diante dos olhos. Sob essa perspectiva, a “evidência” consiste no retorno ao funcionamento primitivo e natural da língua – retorno necessário pela perda progressiva, com o tempo, da ligação original entre as palavras e as coisas – o que permite chamar as coisas pelas palavras que se parecem com elas (Chiron, 2001, p. 300-1).¹²

Entre aqueles exemplos supracitados de metáfora, pudemos perceber como o ambiente sonoro gerado pela composição e pelas palavras contribui para a construção da “evidência”. Mas Demétrio lembra ainda das próprias “palavras criadas” ou “onomatopáicas” (τὰ πεποιημένα ὀνόματα)¹³ utilizadas por Homero, tais como o termo λάπτοντες (“lambendo”)

¹⁰ Para as lições dos escólios D mencionadas nesse trabalho lanço mão da edição de Van Thiel (2014). Traduções minhas.

¹¹ Os escólios D têm diversas origens e pertencem a um grupo heterogêneo, mas não há dúvida de que a maioria do material é muito antiga. Um dos principais componentes é lexicográfico, e a base dessa tradição remonta às salas de aula do período clássico. Explicações mitológicas, sumários de episódios e paráfrases em prosa não são provavelmente tão antigos quanto o material lexicográfico, mas encontram paralelo com os papiros e devem ser bem antigos. Os principais testemunhos dos escólios D são os manuscritos Z (séc. IX) e Q (séc. XI), mas eles também são encontrados em uma grande variedade de outros manuscritos, inclusive no A e no T, onde são identificados pelas semelhanças com o que se nota em Z e Q ou outros manuscritos que não pertencem à tradição dos escólios A ou bT (Dickey, 2007, p. 20).

¹² Richardson levanta uma série de passagens onde a “imitação” da ação se dá pelo som das palavras e frases, nos escólios: bT II, 210; II, 463; III, 358; IV, 452; IV, 125; IX, 491; XIII, 181; XIII, 409; XIII, 441; XIII, 798-799; XV, 624-625; XVI, 379; XVI, 792; XVII, 263; XXIII, 30; XXIII, 396; A X, 375; T XIV, 25; AbT XXIII, 688 (Richardson, 1980, p. 284-5).

¹³ As “palavras criadas”, a partir da “imitação” (μίμησις) do que descrevem, aproximam-se do equivalente em português “onomatopeia” (recuperando a própria etimologia, ὀνόματα πεποιημένα). Pode ocorrer que, em dadas circunstâncias, as “palavras criadas” não sejam formadas a partir de uma “imitação” de sons, mas em conformidade com a visão aristotélica, pautada em processos de derivação e composição. Demétrio, por exemplo, menciona os dois processos.

com a adição ainda de γλώσσησι (“línguas”), na *Iliada* XVI, 161, a propósito da comparação dos mirmidões com uma matilha de cães vorazes (PH 220). Segundo o autor, tais palavras “produzem evidência por trazerem consigo a imitação daquilo que exprimem” (ἐνάργειαν ποιεῖ διὰ τὸ κατὰ μίμησιν ἐξενηρέχθαι).

O primeiro termo lembrado por Demétrio é também comentado nos escólios A bT em função de seu caráter mimético: bT XVI, 161: ὄνοματοποιεῖται δὲ ἡ λέξις ἀπὸ τοῦ γινομένου ἤχου ἐν τῇ πόσει τῶν κυνῶν καὶ τῶν λύκων (“a escolha da palavra envolveu sua criação a partir do som que ocorre no ato de beber dos cães e dos lobos”). E a passagem é também comentada em função desse caráter nos escólios D XVI, 161: ποιεῖται ἡ λέξις ἀπὸ τῶν κύνων γλώττης, ὅταν πίνωσιν, καὶ ἔστιν ὄνοματοποιία ὁ τρόπος (“a escolha da palavra envolve a criação a partir da língua dos cães quando bebem, e o modo é o da onomatopéia”).

No caso dessas “onomatopéias”, o movimento da língua no ato da pronúncia, forçado pelas labiais, uma delas somada à gutural sonora (em γλώσσησι: pelas línguas), lembra o som das línguas dos cães sorvendo o líquido e o deglutindo, e reproduz em alguma medida a própria sonoridade da ação.

E, assim como Demétrio, Dionísio de Halicarnasso também comenta a criação de palavras como um recurso a ser utilizado por poetas e prosadores (DCV 15, 11 sq). E logo o primeiro exemplo, referente ao símile da *Iliada* XVII, 265 – que compara a investida dos troianos liderados por Heitor às águas de um rio desaguando no mar –,¹⁴ encontra-se também em uma lição dos escólios bT que articula o caráter mimético dos termos à evidência.

Nesse caso, Dionísio já sugere a vinculação das palavras do verso ao caráter “visual” do discurso por meio do verbo que emprega. O retor comenta que, com o alongamento das sílabas, o poeta quer “mostrar”, “tornar visível” (ἐμφαίνει) o som ininterrupto das águas. Além disso, a discussão que segue aponta para o valor mimético do arranjo das sílabas nas palavras em sua relação com a evocação de imagens. E, ao certo, na lição dos escólios bT, a relação entre o caráter mimético do alongamento das sílabas no verso e a “evidência” está claramente expressa.

Lê-se nos escólios bT XVII, 263-265: ἔστιν ἰδεῖν κῦμα μέγα...καὶ τὰς...ἠμόνας ἠχοῦσας. Ὁ ἐμμηῖσατο διὰ τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ βοόωσι (...). οὕτως ἐνάργεστερον τοῦ ὀρωμένου τὸ ἀκουόμενον παρέστησε. Δεικτικὸν δὲ καὶ τὸ ἐρευγομένης (“É possível ver uma grande onda... e as... bordas do mar ressoando, que ele imitou através do alongamento de βοόωσι (‘ecoam’). Desse modo, representou o que se ouve de modo mais evidente do que o que se vê. E também se faz ver o ἐρευγομένης (‘mugindo’”). E no bT 263c: συμπράττει δὲ τῇ φαντασίᾳ καὶ ἡ τῶν φωνῶν τραχύτης καὶ ἡ ἐπέκτασις τοῦ βοόωσιν (“e contribui com a imaginação”¹⁵ tanto a aspereza dos sons quanto

¹⁴ Reproduzo a passagem da *Iliada* XVII, 263-265: Ὡς δ’ ὄτ’ ἐπὶ προχοῇσι διυπετέος ποταμοῖο/ βέβρυχεν μέγα κῦμα ποτὶ ῥόον, ἀμφὶ δὲ τ’ ἄκραι/ ἠμόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἄλδς ἔξω (como na foz de um rio de águas pluviais/ ruge grande onda contra a corrente, e em torno/ falésias ecoam, fora do mar mugindo).

¹⁵ Conforme foi dito no início deste artigo, a terminologia empregada pelos retores antigos para a descrição visual e sua concepção na mente do público é bastante fluida. Nesses exemplos, os termos ἐνάργεια e φαντασία (representação, imaginação) parecem empregados praticamente como sinônimos.

o alongamento de βοῶσιν (‘ecoam’)); e, ainda, no bT 264a: βέβρυχεν· ὄνοματοποιεῖται ἢ λέξις (‘βέβρυχεν (‘ruge’): o estilo criou uma onomatopeia”).

Adiante, Dionísio ainda afirma que, ao invés de criar palavras, também se pode lançar mão daquelas dos predecessores, quando esses as utilizaram para melhor “imitar” as coisas descritas (*DCV* 16, 1 sq.), e os exemplos que seguem são extraídos de Homero. Um deles, em particular, é oportuno a nossa análise por ser mencionado também nos escólios bT em razão de seu caráter mimético e em sua possível associação com a concepção estoica da língua natural, assim como em Dionísio. O verso refere-se ao estrondo das ondas do mar, na *Iliada*, II, 210, em que os escoliastas da *Iliada* comentam os verbos βρέμεται, σμαραγεῖ: συμφοῶς τῷ ὑποκειμένῳ τετράχονται τὸ ἔπος ταῖς ὀνοματοποιίαις (“naturalmente, na proposição, o verso é revolto [talvez, como um mar] pelas onomatopeias criadas”).

Por fim, gostaria de chamar a atenção para o exercício da construção da evidência como uma prática escolar do período helenístico e imperial. É digna de nota a presença da ἐνάργεια no exercício da ἔκφρασις (“descrição”), da série canônica dos chamados προγυμνάσματα (“exercícios preparatórios”), onde é bem conhecida a utilização de exemplos de Homero.

Além disso, as próprias lições mais avançadas dos manuais de estilística, e mesmo aquelas dos tratados de tropos e figuras, sobre trechos paradigmáticos de Homero associados à evidência – e que encontram eco nos escólios bT –, parecem pautar-se em exemplos difundidos na prática escolar, desde lições mais elementares. E, nesse sentido, os próprios escólios D – que, como vimos, revelam uma proximidade com a atividade do gramático – dão um indício de que versos de Homero poderiam ser reconhecidos por suas propriedades “descritivas” ou “visuais”, já em lições anteriores aos προγυμνάσματα. E um bom exemplo de uma passagem de Homero associada à evidência, que possivelmente esteve presente em diferentes níveis da prática escolar, refere-se à caracterização das Preces na *Iliada* IX, 503: χωλαί τε ῥύσαι τε παραβλῶπέες τ’ ὀφθαλμῷ (“mancas, enrugadas e vesgas dos dois olhos”).

Demétrio menciona que Homero caracteriza as Preces como “mancas e ‘enrugadas’” (καὶ χωλαὶ καὶ ῥύσαι), marcadas “pela lentidão” (ὑπὸ βραδυνῆτος), e, logo, “por um longo discurso” (ὑπὸ μακρολογίας) (*PH* 7). Ao certo, Demétrio se vale do exemplo homérico para ilustrar sua reflexão de que “a súplica e o lamento são longos” (τὸ δὲ ἰκετεῦεν μακρὸν καὶ τὸ ὀδύρεσθαι), em oposição “à ordem, breve e concisa” (τὸ μὲν ἐπιτάσσειν σύντομον καὶ βραχύ). O retor parece, então, inferir o longo discurso das Preces a partir de sua descrição física e de seu comportamento, ou seja, de seu ἦθος.

O exemplo utilizado por Demétrio parece, à primeira vista, inusitado; e a própria reflexão teórica sobre essa passagem de seu tratado não foi muito além de breves notas de tradução. Contudo, uma análise comparativa com outras fontes, inclusive com os escólios de Homero, revela-nos que o comentário elíptico de Demétrio encontra alguma lógica quando vislumbrarmos esse exemplo homérico em sua provável difusão na instrução retórica, enquanto modelo de evidência.

E podemos começar a tentar preencher um pouco da lacuna desse comentário a partir de Pseudo-Heráclito (*ca.* séc. I d.C.). Vejamos o que nos diz esse autor:

Ἔνιοι δ' εἰσὶν οὕτως ἀμαθεῖς, ὥστε αἰτιᾶσθαι τὸν Ὅμηρον καὶ περὶ τῶν Λιτῶν, εἰ τὰς Διὸς γονὰς οὕτως ὕβρισε, διάστροφον αὐταῖς περιθεῖς ἀμορφίας χαρακτηῖρα·

*καὶ γὰρ τε Λιταί εἰσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο,
Χωλαί τε ῥύσαι τε, παραβλῶπές τ' ὀφθαλμῶ*

Ἐν δὲ τοῦτοις τοῖς ἔπεσι τὸ τῶν ἱκετευόντων σχῆμα διαπέπλασται, πᾶσα γὰρ οὖν συνείδησις ἀμαρτόντος ἀνθρώπου βραδεῖα, καὶ μόλις οἱ δεόμενοι τοῖς ἱκετευόμενοι προσέρχονται, τὴν αἰδῶ κατὰ ρῆμα μετροῦντες. Οὔτε μὴν ἀτρεμεῖς δεδόρκασιν, ἀλλ' ὀπίσω τὰς ὀμμάτων βολὰς ἀποστρέφουσι. Καὶ μὴν ἔν γε τοῖς πρώτοις οὐδὲν γεγηθὸς τῶν ἱκετευόντων ἢ διάνοια περιτίθησιν ἔρευθος, ἀλλ' ὠχροὶ καὶ κατηφεῖς, διὰ πρώτης τῆς ὄψεως ἐκκαλούμενοι τὸν ἔλεον. ὅθεν εὐλόγως οὐ τὰς Διὸς θυγατέρας, ἀλλὰ τοὺς ἱκετεύοντας ἀπεφήνατο,

Χωλοὺς τε ῥυσούς τε, παραβλῶπᾶς τ' ὀφθαλμῶ,
τοῦμπαλιν δὲ τὴν Ἄτην, σθεναράν τε καὶ ἀρτίπου. Κρατερόν γὰρ αὐτῆς τὸ ἄφρον. Ἀλογισμοῦ γὰρ ὀρμῆς ὑπόπλεως, δρομαῖξ ὥς, ἐπὶ πᾶσαν ἀδικίαν ἴεται. Παθῶν οὖν ἀνθρωπίνων ὥσπερ ζωγράφος, Ὅμηρός ἐστιν, ἀλληγορικῶς τὸ συμβαῖνον ἡμῖν θεῶν περιθεῖς ὀνόμασιν.

Alguns são ignorantes a ponto de acusar Homero, também a respeito das Precês, como se tivesse exagerado nas filhas de Zeus, tendo dado a elas um caráter distorcido pela deformidade:

*Pois são filhas do grandioso Zeus,
Mancas, enrugadas e vespas dos dois olhos.*

Nesses versos, a figura dos suplicantes foi moldada. Pois, então, toda a consciência de um homem que erra é pesada, e com dificuldade os necessitados se aproximam daqueles a quem suplicam, medindo a vergonha em cada palavra. Nem olham sem tremer, mas desviam seus olhares para trás. E, então, de jeito nenhum, o pensamento põe o alegre rubor mesmo nos primeiros dos suplicantes; ao contrário, são pálidos e tristes, aos primeiros olhares clamando piedade. Donde ele mostrou, de modo verossímil, não as filhas de Zeus, mas os suplicantes

‘mancos, enrugados e vespas dos dois olhos’.

Ao contrário, mostrou o Desvario forte e com os pés certos. Pois sua irreflexão é mais poderosa. Cheio de ímpeto irracional, como um corredor, se lança sobre toda injustiça. Assim, das paixões humanas Homero é um pintor, colocando-nos alegoricamente, por meio das palavras, o atributo dos deuses (Ps.-Heráclito, *Alegorias homéricas* XXXVII).¹⁶

Segundo Pseudo-Heráclito, o suplicante mede, com pudor, cada palavra de seu discurso, e aparentemente Demétrio teria também tomado as Precês como uma personificação da própria súplica, atribuindo-lhes assim o discurso do suplicante. Com efeito, o discurso

¹⁶ Literalmente, a consciência dos que erram é “lenta”, “tardia”, “atrasada”; optei por fugir um pouco da literalidade, aproximando aquela de nossa bem compreendida expressão “consciência pesada”.

das Preces é longo como o de um ancião (*PH* 7), talvez a exemplo do próprio discurso de Fênix a Aquiles, em que elas são mencionadas.

Já o Desvário tem um ímpeto ἀλογισμός, isto é, irracional, que não se vale de palavras. Podemos então muito bem aproximá-lo dos lacedemônios, de poucas palavras, ou do senhor que é monossilábico com seu escravo; esses exemplos são dados por Demétrio como um contraponto ao discurso das Preces e dos anciãos (*PH* 7).

A passagem de Pseudo-Heráclito nos revela ainda que Homero descreve em detalhes as Preces, como um “pintor”. E, ao certo, essa é uma imagem em movimento, que, como temos visto, é em geral uma característica marcante na construção da evidência.

Mas uma pista mais contundente de que os antigos associaram a própria ἐνάργεια a esses versos das Preces na *Ilíada* é dada por um desconhecido Políbio de Sardes, em seu tratado *Sobre as figuras*, onde cita esses versos na sequência de uma definição sobre a “hipotipose”: ὑποτύπωσις ἐστὶ σώματος ἰδίως ἀπόδοσις πεπλασμένου (“Hipotipose é uma mostra do aspecto físico, em sua particularidade, modelado estilisticamente”); e, após citar os dois versos sobre as Preces, também citados por Pseudo-Heráclito, comenta: Παράκειται δ’ αὐτῇ εἰδωλοποιῖα, ὅταν δαιμονίας τινας ἀπὸ πραγμάτων ἀναπλάττωμεν, ὡς τὰς Λιτὰς Ὅμηρος (“E se liga a ela a personificação, quando modelamos certas divindades a partir de ações, como Homero modela as Preces”) (III, 108, 17-22 Spengel). Ora, de Quintiliano, sabemos que a “hipotipose” (ὑποτύπωσις) é o nome que alguns antigos davam à *evidentia* (*Inst. Orat.* IX, II, 40).

Outra pista de que esses versos estariam associados à ἐνάργεια é dada pelos escoliastas da *Ilíada*. Vejamos primeiro como as Preces são apresentadas nos escólios D:

Καὶ γὰρ Λιταὶ εἰσι Διὸς κοῦραι καὶ τὰ ἐξῆς ἀνειδωλοποιεῖ τὰς Λιτὰς ὡς δαίμονας τινας. Χωλὰς μὲν οὖν αὐτὰς κέκληκεν διὰ τὸ βραδέως καὶ μόλις προσίειναι καὶ γονυκλινεῖς λιτανεύειν τοῦτος, οὓς ἂν προηδικηκότες ᾖσιν. ῥυσὰς δὲ καὶ διαστρόφους τὰς ὄψεις, ἐπεὶ βραδέως καὶ οὐ γεγηθότι τῷ προσώπῳ οὔτε ὀρθῷ τῷ βλέμματι προσορᾶν δύνανται τοὺς προηδικημένους, παρ’ ὧν αἰτοῦνται συγγνώμην. Διὸς δὲ αὐτὰς θυγατέρας γενεαλογεῖ, ὥστε σεβασμιωτέρας φαίνεσθαι.

‘Pois as Preces são filhas de Zeus, e assim por diante’. Personifica as Preces como certas divindades. Chamou-as de ‘mancas’ pela lentidão e dificuldade de os injustos se aproximarem e suplicarem ajoelhados. E ‘enrugadas’ e ‘estrábicas’ porque, lentamente, sem alegria no semblante, e sem olhar reto, conseguem ver os injustos, que junto delas pedem perdão. E as inseriu em uma genealogia como filhas de Zeus, de modo a apresentá-las mais veneráveis.

É oportuno fazer aqui um breve parêntese para lembrar que os escólios D, como já dito anteriormente, remetem às lições dos gramáticos e podem ser associados aos níveis mais elementares da educação, o que sugere a possibilidade de uma difusão desse exemplo homérico associado à sua propriedade de evocação visual, desde níveis mais basilares da formação educacional.

Mas voltemos à questão mais específica da associação da passagem de Homero com a ἐνάργεια. Nos escólios bT encontramos também uma associação do verso a seu caráter descritivo, embora mais breve que os escólios D: χωλαὶ δὲ διὰ τὸ μόγῃς εἰς δεήσεις ἔρχεσθαι ῥυσαὶ δὲ διὰ τὸ σκυθρωπάζειν (“mancas, devido à dificuldade com que vão atender aos pedidos; enrugadas, por terem um ar triste”); e a seguir: παραβλῶπές τ’ ὀφθαλμῶ· ἀπὸ τῶν συμβαινόντων περὶ τοὺς ἰκετεύοντος παθημάτων τὰς Λιτὰς διετύπωσεν (“vesgas dos dois olhos: a partir do sofrimento que ocorre aos suplicantes, [Homero] representou as Preces”).

A lição dos escólios bT seguem a mesma orientação de Pseudo-Heráclito, que vê a descrição das Preces como uma personificação do sofrimento dos suplicantes. Ainda segundo os escólios bT, Homero, em poucas palavras, descreve em detalhes as Preces e reproduz um movimento de cena, também mencionado nos escólios D, que são características, em geral, destacadas na construção da ἐνάργεια.

Mas, além disso, encontramos uma pista de aproximação com a ἐνάργεια a partir da própria terminologia empregada. O verbo utilizado διετύπωσεν (“representou”) parece remeter à διατύπωσις (“diatipose”, “representação”), que é mencionada por Quintiliano, logo na sequência de sua discussão sobre a *evidentia*, como uma descrição vívida que se apresenta aos olhos da mente ou da imaginação do público (*Inst. Orat.* IX, II, 41). O termo διατύπωσις também é empregado por Teão a propósito do exercício do lugar comum, ao invés de ὑποτύπωσις (“hipotipose”), como fazem os demais autores da série canônica dos προγυμνάσματα.¹⁷ E vimos que Quintiliano nos informa que alguns autores chamavam a ὑποτύπωσις de *evidentia*.

E, ao certo, é ainda mais clara a relação entre διατύπωσις e ἐνάργεια em alguns retores presentes na edição dos *Rhetores Graeci* de Spengel. Na *Arte Retórica* de autor anônimo, por exemplo: διατύπωσις ἐστὶ ἐναργής καὶ ἐξεργασμένη φράσις τῶν ψιλῶς καὶ ἀπλῶς ἐν τῇ διηγήσει λεγομένων, ὑπ’ ὧν ἄγνοια τὸ πρᾶγμα (“Diatipose é uma expressão evidente e acabada do que se diz simplesmente e sem rodeios, trazendo à vista o assunto”) (I, 457, 18 Spengel). No tratado *Sobre as Figuras* de Alexandre: διατύπωσις δ’ ἄρ’ ἐστίν, ὅταν ἅμα προσώπων καὶ πραγμάτων παρασυναγωγὴν ποιησάμενοι μὴ τοὺς λόγους μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐναργήματα καὶ τὰ πάθη καὶ τὰ εἶδη διατυπώμεθα (“Diatipose é então quando, ao mesmo tempo, tornamos os discursos não só uma reunião de personagens e ações, mas também representamos o que é evidente, as emoções e as aparências”) (III, 25-12 Spengel).¹⁸

¹⁷ Cf. Teão 6 Patillon; II, 109, 1 Spengel. Ps.-Hermógenes VI, 2, 5 Patillon. Nicolau, 45, 15 Felten; III, 476, 12 Spengel.

¹⁸ Outros retores trazem definições de diatipose que enfatizam o aspecto visual em fórmulas muito semelhantes às que encontramos em definições da evidência. Cf. Zonaio, *De fig.* III, 163, 30 Spengel: Διατύπωσις, ὅταν ὑπ’ ὧν ἄγνοια δοκῶσι τὰ πράγματα (Diatipose é quando parecem trazer à vista o assunto); Anônimo, *De fig.* III, 180, 5-6 Spengel: Διατύπωσις δὲ ἐστὶ λόγος διηγηματικός ὑπ’ ὧν ἄγων καὶ οἰονεὶ ζωγραφῶν τὰ πάλαι ποτε γενομένα (Diatipose é um discurso narrativo que traz à vista, e é como se fizesse uma pintura das coisas outrora ocorridas).

Mas voltando àquela passagem dos escólios D, reparemos que foi dito que Homero “personifica as Preces como certas divindades” (ἀνειδωλοποιεῖ τὰς Λιτὰς ὡς δαίμονας τινας). A maneira é muito similar àquela de Políbio de Sardes: “e se liga a ela [i.e. à hipotípose] a personificação, quando modelamos certas divindades a partir de ações, como Homero modela as Preces” (Παράκειται δ’ αὐτῇ ειδωλοποιία, ὅταν δαίμονας τινας ἀπὸ πραγμάτων ἀναπλάττωμεν, ὡς τὰς Λιτὰς Ὅμηρος).

Ora, a ειδωλοποιία (“personificação”), como demonstrou Meijering, está por vezes associada nos escólios à personificação de conceitos abstratos em um símbolo concreto ou em um ser vivo; e é o caso de deuses antropomórficos que são caracterizados de uma maneira que possamos visualizá-los, com atributos que descrevem sua aparência física (Meijering, 1987, p. 28). E, quando essa abstração é assim descrita como um ser com características concretas e visuais, a ειδωλοποιία se aproxima então da φαντασία (“imaginação”, “representação”), tal qual nos informa Pseudo-Longino (*Do sublime* 15, 1), segundo o qual, uns teriam denominado de ειδωλοποιία a própria φαντασία (Meijering, 1987, p. 27-8).

Nunca é demais lembrar, conforme comentei no início deste artigo, como foi fluida a terminologia entre os retores para a descrição de uma imagem e sua concepção na mente do público. Nessa mesma passagem, por exemplo, Pseudo-Longino afirma que a φαντασία ocorre quando se dispõe o assunto “à vista dos ouvintes” (ὕπ’ ὅσιν τοῖς ἀκούουσιν), em uma fórmula que, como já pudemos constatar, foi largamente utilizada para se definir a ἐνάργεια.

Mas, além disso, Meijering apontou oportunamente uma passagem dos escólios do *Orestes* de Eurípidés (*Sch. Or.* 256 (I, 124, 15-25)) que, ao tratar das Erinias, menciona os versos sobre as Preces de Homero oferecendo a seguinte lição: ἐκ τῶν ἀποβαινόντων παθῶν ειδωλοποιήσας (“a partir dos sofrimentos que ocorrem, tendo[-as] personificado”). Não é difícil notar a proximidade com os escólios bT da *Ilíada*, na lição (acima reproduzida): ἀπὸ τῶν συμβαινόντων περὶ τοὺς ἰκετεύοντος παθημάτων, τὰς Λιτὰς διετύπωσεν (“a partir do sofrimento que ocorre aos suplicantes, [Homero] representou as Preces”) (Meijering, 1987, p. 29). Ao sobrepor as duas passagens, podemos tomar aqui ειδωλοποιία e διατύπωσης praticamente por sinônimos. E vimos como a διατύπωσης esteve também associada diretamente à evidência entre os retores antigos.

Mas é oportuno ainda voltarmos, mais uma vez, à passagem de Políbio de Sardes, pois parece também haver nela um indício de que os versos sobre as Preces em Homero pudessem estar entre as próprias lições escolares, e como exemplos associados a sua propriedade visual, ou, se quisermos, à evidência.

Políbio de Sardes cita o exemplo das Preces na sequência dos mesmos exemplos dados por Teão em seus *προϋμνάσματα* a propósito da ἔκφρασις (“descrição”) (Teão 7 Patillon; II, 118, 6 Spengel). Os versos que descrevem fisicamente Euríbato (*Od.* XIX, 246) e Tersites (*Il.* II, 217-219) exemplificam, em Políbio, o εικονισμός, “uma mostra do aspecto físico em sua particularidade” (σώματος ἰδίως ἀπόδοσις). E o primeiro exemplo fora também aproveitado por Aftônio, na exemplificação do mesmo exercício preparatório da ἔκφρασις (Aftônio 12, 1 Patillon). Além disso, o exemplo em Políbio se liga à hipotípose, a qual aparece na série

canônica desses “exercícios preparatórios”, na discussão sobre o lugar comum, associada à descrição de uma cena.¹⁹

Além disso, vimos que o exemplo homérico está associado em Políbio de Sardes à εἰδωλοποιία (“personificação”). Ao certo, a εἰδωλοποιία é mencionada nos προγυμνάσματα de Aftônio e Pseudo-Hermógenes, no exercício da ἠθοποιία (“construção do caráter”), com um sentido diferente daquele empregado por Políbio de Sardes, referindo-se mais precisamente ao recurso de dotar de voz personagens já mortas (Aftônio XI, 1 Patillon; Ps.-Hermógenes IX, 2 Patillon). De todo modo, sua ocorrência nesses autores não deixa de chamar nossa atenção quando voltamos àquelas passagens de Demétrio e Pseudo-Heráclito, onde esses atribuem um discurso às Preces e/ou aos suplicantes.

Como comentei, o discurso das Preces é inferido por Demétrio a partir de suas características físicas e comportamentais. Pseudo-Heráclito também sugere o mesmo, mas lembra ainda que elas são uma personificação dos próprios suplicantes, que medem com pudor cada uma de suas palavras. Ora, a atribuição de um discurso a partir de características físicas e/ou comportamentais, isto é, de acordo com um ἦθος (“caráter”), é tipicamente um exercício de ἠθοποιία (“construção do caráter”).

Além disso, o trecho sobre as Preces na reflexão de Políbio de Sardes segue, como eu disse, dois exemplos paradigmáticos do exercício da ἔκφρασις (“descrição”) nos προγυμνάσματα de Teão e Aftônio. Também comentei que Políbio os cita como exemplo de hipotípose. E a hipotípose é então definida por Nicolau também em relação com a ἔκφρασις: ἔστι δὲ ὑποτύπωσις κεφάλαιον εἰς ὄψιν ἄγον τὸ γεγενημένον καὶ δι’ ἔκφράσεως θεατὰς τῶν ἀτόπων ἐργαζόμενον ἡμᾶς (“a hipotípose é um princípio que traz à vista o que ocorreu, e que, por meio da descrição, nos torna espectadores de coisas fora de seu lugar”) (Nicolau 45, 15 Felten; III, 476, 12 Spengel). E, ainda sobre a hipotípose, ela está associada ao exercício do lugar comum, como eu disse, e esse exercício antecede justamente o da ἔκφρασις nos προγυμνάσματα de Teão.

Ademais, ao próprio exercício da ἠθοποιία (“construção do caráter”), que parece fundamentar a lógica da atribuição de um discurso às Preces por Demétrio e Pseudo-Heráclito, encontramos associado o termo εἰδωλοποιία nos προγυμνάσματα de Aftônio e Pseudo-Hermógenes, ainda que com o sentido diferente daquele usado por Políbio de Sardes. Pois bem, cabe lembrar que o exercício da ἠθοποιία antecede também o exercício da ἔκφρασις, e que a ordem estabelecida nos προγυμνάσματα não é aleatória; pelo contrário, essa ordem visa a uma progressão no aprendizado, donde se deduz a proximidade entre os exercícios contíguos.

Como se nota, tais ocorrências nos orientam na direção do exercício da ἔκφρασις, a qual é então definida pelos quatro autores da série canônica dos προγυμνάσματα justamente como um λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγον τὸ δηλούμενον (“um discurso que rodeia cada detalhe, trazendo aos olhos, com evidência, o que é mostrado”).²⁰ Além disso, Teão e

¹⁹ Cf. Teão 6 Patillon; II, 109, 1 Spengel (que utiliza o termo diatípose, cf. *supra*); Ps.-Hermógenes VI, 2, 5 Patillon; Nicolau 45, 15 Felten; III, 476, 12 Spengel.

²⁰ A definição desse exercício em Teão e Aftônio é a mesma, variando apenas a ordem em Pseudo-Hermógenes. A definição de Nicolau traz um sinônimo de περιηγηματικὸς – ἀφηγηματικὸς – para se referir à exposição detalhada.

Pseudo-Hermógenes citam a ἐνάργεια, ao lado da clareza, como uma das duas virtudes da ἔκφρασις (Teão 7 Patillon; II, 119, 27-29 Spengel; Ps.-Hermógenes X, 6 Patillon; II, 16, 32-34 Spengel); e Nicolau considera a ἐνάργεια como um traço distintivo da ἔκφρασις em relação à simples narração (Nicolau, III, 492, 27-30 Spengel).²¹ E, com base nisso, Dubel chega a concluir que a ἔκφρασις é um exercício de composição literária que tem a vantagem de isolar uma forma de discurso centrada na busca da ἐνάργεια em si (1997, p. 252-4).

E vale lembrar que os προγυμνάσματα eram aplicados a estudantes – futuros sofistas –, em uma etapa intermediária, entre as lições do γραμματικός (“gramático”) e as lições mais avançadas do ῥήτωρ (“retor”). Por um lado, então, os προγυμνάσματα avançariam em lições gramaticais; e inferimos, pelos escólios D, que os gramáticos já trabalhariam com exemplos de Homero associando-os à sua propriedade de evocação visual. Por outro lado, os προγυμνάσματα preparariam os jovens para as lições mais aprofundadas dos retores. E vimos como os exemplos de evidência em Homero abundam nos manuais de retórica e nos pequenos tratados de tropos e figuras, cujas lições ecoam nos próprios escólios bT. Logo, podemos inferir a dimensão do papel da “evidência” na transmissão desse patrimônio cultural, estando na base da formação tanto de um público mais geral de Homero, quanto de seus críticos mais especializados.

REFERÊNCIAS

ANONYME; APHTHONIOS; PSEUDO-HERMOGÈNE. *Corpus rhetoricum*. Textes établis et traduits par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

ARISTOTE. *Rhétorique*. Texte établi et traduit par Méderic Dufour et André Wartelle. Paris: Les Belles Lettres, 2011. t. 3, livre 3.

ARISTOTELIS *Ars rhetorica*. Edidit R. Kassel. Berlin: De Gruyter & Co., 1976.

ARISTOTLE; LONGINUS; DEMETRIUS. *Poetics, On the sublime, On Style*. Reprinted. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. (The Loeb Classical Library, Aristotle, v. 23).

ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendix by D. W. Lucas. Oxford : Oxford University Press, 1968.

CASSIN, B. Procédures sophistiques pour construire l’évidence. In: LEVY, C.; PERNOT, L. (Org.). *Dire l’évidence. Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L’Harmattan, 1997, p. 15-29.

CHIRON P. *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère)*. Essai sur les mutations de la théorie du style à l’époque hellénistique. Paris: Vrin, 2001.

CICERO. *De natura deorum. Academica*. With an English translation by H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967.

²¹ Nicolau ainda cita a ἐνάργεια em III, 492, 17-18 Spengel.

DÉMÉTRIUS. *Du style*. Texte établi et traduit par Pierre Chiron, avec introduction et notes. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

DENYS D'HALICARNASSE. *La composition stylistique*. Texte établi et traduit par G. Aujac et M. Lebel, avec introduction et notes. Paris: Les Belles Lettres, 1981. (Opuscles rhétoriques, t. 3).

DICKEY, E. *Ancient Greek scholarship*. New York: Oxford University Press, 2007.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of eminent philosophers*. With an English translation by R. D. Hicks. London: William Hanemann, 1925.

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *Critical essays*. Translated by S. Usher. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1985. 2 v. (The Loeb Classical Library).

DUBEL, S. Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours. In: LEVY, C.; PERNOT, L. (Org.). *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 249-64.

GÖRLER, W. Les « évidences » dans la philosophie hellénistique. In: LEVY, C.; PERNOT, L. (Org.). *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 131-43.

HÉRACLITE. *Allégories d'Homère*. Texte établi et traduit par Félix Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

HOMERUS. *Homeri Ilias*. Iterum recognovit Helmut Van Thiel. Hildesheim: G. Olms, 1996. (Bibliotheca Weidmanniana, 2).

ILDEFONSE, F. Évidence sensible et discours dans le stoïcisme. In: LEVY, C.; PERNOT, L. (Org.). *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 113-43.

MEIJERING, R. *Literary and rhetorical theories in Greek scholia*. Groningen: Egbert Forsten, 1987.

NICOLAUS. *Nicolai progymnasmata*. Edidit I. Felten. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1913. (Rhetores Graeci, v. 11).

NÜNLIST, R. Graphic quality (*enargeia*). In: _____. *The ancient critic at work*. Terms and concepts of literary criticism in the Greek scholia. New York: Cambridge University Press, 2009, p. 194-97.

PROGYMNASMATA: Greek textbooks of prose composition and rhetoric. Translated with introduction and notes by G. A. Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

QUINTILIAN. *The institutio oratoria of Quintilian*. Translated by H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: Heinemann, 1958-1960. 4 v. (The Loeb Classical Library).

RHETORES Graeci. Edidit Leonardi Spengel. Lipsae: B. G. Teubneri, 1803-1880. 3 v.

RICHARDSON, N. J. Literary criticism in the exegetical scholia to the *Iliad*: a sketch. *The Classical Quarterly, New Series*, v. 30, n. 2, p. 265-87, 1980.

SCHOLIA D in Iliadem. Proecdoxis aucta et correctior 2014. Secundum codices manuscriptos. Edita ab Helmut Van Thiel. Koln, 2014. Disponível em: <http://kups.ub.uni-koeln.de/5586/>. Acesso em: maio 2016.

SCHOLIA Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera). Edidit H. Erbse. Berolini: Gruyter, 1969-1988. 7 v.

SCHOLIA Graeca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta emendate (tomus I-IV). Scholia graeca in Homeri Iliadem Towleyana (tomus V-VI). Edidit W. Dindorf; E. Mass. Oxonii: E Typographeo Academico, 1875-1878; 1887-1888. 6 v.

THEON, Aelius. *Progymnasmata*. Texte établi et traduit par Michel Patillon, avec la assistance, pour l'arménien, de Giancarlo Bolognesi. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

WEBB, R. Mémoire et imagination: les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque. In: LEVY, C.; PERNOT, L. (Org.). *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 229-64.

ZANKER, G. *Enargeia* in the ancient criticism of poetry. *Rheinisches Museum für Philologie*, v. 124, p. 297-311, 1981.

AUSCULTAR ROSA E OUVIR HOMERO

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

* Professora
Titular de Língua
e Literatura Grega,
Universidade Federal
de Minas Gerais.

Recebido em: 18/03/2019

Aprovado em: 15/04/2019

tereza.virginia.ribeiro.

barbosa@gmail.com



RESUMO: Neste artigo propomos leituras do *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e dos poemas homéricos, mais especificamente a *Ilíada*, com performances dialetais diferentes. Nosso intuito será comprovar (a partir de rotacismos, apócopies, aféreses, síncope etc.) a amplificação de sentido que advém dessas alterações fonéticas no contexto das obras em foco como um todo. Visamos ao estudo dos metaplasmos como mecanismo que flexibiliza o texto poético e que lhe faculta a dinamicidade, a espacialidade cultural e a fugacidade do oral. Com o recurso de potencializar metaplasmos, o texto ganha novos sentidos no tempo e no espaço. Recuperam-se as estratégias de oralidade do português brasileiro e, através delas, projetam-se aquelas da chamada ‘língua morta’ de Homero.

PALAVRAS-CHAVE: Metaplasmos; Guimarães Rosa; Homero.

AUSCULTATING ROSA AND HEARING HOMER

ABSTRACT: In this paper, we propose readings of the *Grande Sertão: veredas* of João Guimarães Rosa and of the Homeric Poems, more specifically the *Iliad*, with different dialectal performances. Our intention is to prove (from rhotacisms, apocopes, apheresis, syncopes, etc.) the amplification of meaning that comes from these phonetic changes in the context of the works in focus as a whole. We aim at the study of metaplasms as a mechanism that ventilates the poetic text and which gives it the dynamicity, the cultural spatiality and the fugacity of the oral. With the ability to potentiate metaplasms, the text gains new meanings in time and space. The strategies of orality of Brazilian Portuguese are recovered and, through them, those of the so-called ‘dead language’ of Homer are projected.

KEYWORDS: Metaplasms; Guimarães Rosa; Homer.



POESIA, OFERTA DE OCASIÃO

Por que comparar os poemas de Homero com obras escritas em uma língua que ele nunca conheceu e com um autor que ele nunca leu? E mais, compará-lo com um literal escrevinhador de caderninhos com lápis e borracha em mãos, de tempo e cultura tão distantes e diferentes; por que associá-lo a um tal João Rosa da família dos Guimarães?

A primeira resposta que temos para oferecer é, em linhas gerais, o fato de estarmos buscando, com esta comparação, um universal poético – e linguístico – que alargue a nossa compreensão de ambos e que revele características comuns de suas grandes composições.

Nosso estudo compreenderá, portanto, a literatura como um corpo constituído de textos, de teorias e histórias acerca desses textos, de sons encarnados, de estudos de cultura e língua e de falantes (referimo-nos, em relação a esse último campo, à sociolinguística, evidentemente). Investigamos, talvez, uma *poética comum implícita*¹ entre dois monumentos, a saber, Homero e João Guimarães Rosa.

Muito já se (ou)viu da influência de Homero no *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e em numerosos contos da obra do mineiro. Tais estudos foram desenvolvidos por classicistas que focalizaram o suporte cultural e material da palavra escrita, o substrato dos mitos e as muitas estratégias narrativas empregadas nos textos antigos e recriadas ou resgatadas pelo escritor e médico mineiro. Nesse tipo de abordagem quase sempre predomina a contraposição de escritura contra escritura, partindo-se, também, de uma tímida assunção da impossibilidade de recuperar, com exatidão, seja a oralidade e a situação da cantoria homérica seja a discursividade sonora do Riobal/rdo, o rio cantador de Cordisburgo, em sua conversa com “o senhor” seu interlocutor.

Felizmente, não são tão pujantes os obstáculos dessa natureza no que concerne à fala do sertanejo das Minas Gerais, que é de certo modo mais próxima de nós e recuperável – ainda que precariamente – em gravações antigas de cinquenta ou sessenta anos atrás. Contudo, se é de fato inegável que algumas das mais sutis interações poéticas são originadas da percepção destes textos lidos em voz alta (aferíveis, portanto, pela ausculta das gravações antigas no caso de Rosa), é também incontestável que a leitura oral destes textos nunca é igual, por contingência natural e fenomênica (variam a dicção individual e a origem regional do performer, a dicção vigente na diacronia da língua para os fonemas utilizados nas palavras proferidas, o ritmo, o tom, o timbre, a textura da voz, sua modulação, altura, intenção...²).

Performances se dão no eixo irrecuperável do tempo da produção de um desempenho particular; seu valor advém do conhecimento de que são únicas. A cada leitura de viva voz, surge uma interpretação inédita do pensamento expresso nos símbolos escritos; a cada

¹ Meiner, 1996.

² Para um vislumbre da potência da oralidade sugerimos o estudo de Raymond Murray Schafer intitulado “Quando as palavras cantam”, um capítulo do livro *O ouvido pensante* (Schafer, 1991, p. 207-67).

vocalização, uma inusitada tradução da escritura muda (em sons articulados e ritmados que nunca haverão de ser repetidos por outrem).³

Contudo, no caso desses dois portentos, Homero e Rosa, não bastam as performances artísticas apoiadas na novidade da efemeridade e preocupadas em suscitar a perplexidade de um auditório frente a uma descoberta inaugural. Não. As performances de Homero e Rosa (seja por atos de fala, seja por leituras silenciosas e solitárias) carregam memórias “nacionais” de culturas (com seus mitos, com seu valor de representação de um povo, com sua história textual de um sistema literário universal) e, por isso, firmam, no efêmero, o imutável. As sincronizações do novo com o antigo, nesses casos, são atualizações renovadas *ad aeternum*. Ler Homero e Rosa, praticar Homero e Rosa, é fazê-los acontecer.

Ancestralidade e novidade em parceria é o que propõe, igualmente, Gregory Nagy em “Genre and occasion” (1994). Nagy, preocupado com a definição dos gêneros literários, desenvolve sua argumentação na direção de associá-los ao contexto de uma situação ritualística, de um evento público que se realiza através de um ato de fala⁴ (ação verbal que altera a realidade social, moral e religiosa) capaz de criar uma realidade paralela. Afirmo ele que

The genre, the set of rules that generate a given speech act, can equate itself with the occasion, the context of this speech act. To this extent, the occasion is the genre. For example, a song of lament can equate itself with the process of grieving for the dead. Moreover, if the occasion is destabilized or even lost, the genre can compensate for it, even re-create it. (Nagy, 1994, p. 13)

O gênero, o conjunto de regras que geram um determinado ato de fala, pode se igualar à ocasião, ao contexto desse ato de fala. Nesse sentido, a ocasião é o gênero. Por exemplo, uma canção de lamento pode se igualar ao processo de luto pelos mortos. Além disso, se a ocasião é desestabilizada ou até mesmo perdida, o gênero pode compensá-la, inclusive recriá-la.

Assim, resumindo, pode-se dizer que a ocasião faz o gênero; faz a poesia o ato de criação. E, no caso, qual é a situação de Homero e de Rosa senão a de dois contadores de histórias? Suas performances se confundem com as suas *μῦθεις*, que, por sua vez, se realizam como acontecimento convival onde “la presencia aurática corporal” é “productora de poíesis” (Dubatti, 2016, p. 4).⁵

³ Iniciamos o parágrafo mencionando gravações antigas que recuperam sutilezas de pronúncia que nos levam a possíveis oralizações perdidas, acervo precioso que, todavia, não substitui a performance oral. Gravações são uma espécie de escritura imutável mais congelada que o texto escrito, que, frente a elas, é bem mais aberto a novas e inusitadas interpretações através dos tempos e das culturas; por fixar um registro singular específico, as gravações são, ao fim e ao cabo, um empobrecimento do escrito.

⁴ Nagy recupera a teoria do filósofo da linguagem John Langshaw Austin (todo dizer é um fazer).

⁵ Para Jorge Dubatti (2016, p. 3), o acontecimento convival limiar é o teatro, espaço simbólico onde se estabelece “... un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, *poíesis* corporal y

NOMINATA EM PLENIFICAÇÃO: VOLATILIDADE E MUTABILIDADE

Outra realidade já demasiadamente conhecida é que tanto os poemas homéricos quanto a obra do *viator* do rio Paraopeba⁶ – circunscrevemo-nos aqui à *Iliada* e ao *Grande Sertão: veredas* – confirmam uma linguagem multiforme e compósita, representativa de um amplo território linguístico, em arquivos estruturados para serem lidos e ouvidos sob um único registro escrito e que só se realizam plenamente quando a voz está em movimento. Jogo ousado e pretendido implicitamente na concepção da fórmula homérica $\epsilon\pi\epsilon\alpha \pi\epsilon\rho\acute{o}\epsilon\nu\tau\alpha$, que Guimarães Rosa traduziu habilmente em *Ave, palavra*,⁷ compilação de textos “quase” teóricos sobre a criação literária. Neles, a palavra volátil “vale pela sua forma, pelo seu som, pela sua significação, por sua novidade ou mesmo por sua ancianidade...” (Oliveira, 2008, p. 140).

De modo semelhante e enquanto literatura de fundação de uma “helenidade”, a *Iliada* congrega a variedade de falares de muitas regiões da Grécia com os seus múltiplos dialetos reunidos em um texto coeso. Visto por este ângulo, seu modo de estruturação auxilia a reconfigurar o *Grande Sertão: veredas* para abordá-lo como literatura que quebra preconceitos linguísticos, apresentando, em sua sofisticada e cuidada tessitura, o alto grau de diversidade e de variabilidade da língua portuguesa no Brasil,⁸ incluindo até mesmo a incorporação de

expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, podría traducirse ‘mirador’, ‘observatorio’) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción *poësis* y de ese término proviene la palabra *poesía*.” Aplicamos a expressão em sentido *lato* para o ato performático de contar/narrar histórias, que seria o que Dubatti chama de *teatro-matriz*: “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación. (...) Invocamos um doble movimiento que persigue un equilibrio de diacronía/sincronía/anacronía: del origen etimológico ancestral hacia el presente, de la contemporaneidad hacia el pretérito con una nueva carga semántica. Teatro-matriz, en tanto genérico, vale para pensar una estructura común (y a la vez diversa) presente en el acdo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el *happening*.” (Dubatti, 2016, p. 4).

⁶ O Rio Paraopeba foi um reduto de beleza que hoje, lamentavelmente, foi severamente prejudicado pelo rompimento da barragem Mina Córrego do Feijão, que foi administrada, inescrupulosamente, por indústrias criminosas e por governos corruptos com décadas de exercício em Minas Gerais.

⁷ A expressão – que é título de uma obra póstuma de Guimarães Rosa – pode ser lida de muitas formas: “primeiro, uma saudação de origem latina, uma interjeição que se dirige à palavra (...). Ela nos envia, além disso, à preocupação do autor com o fazer literário, com sua poética” (Oliveira, 2008, p. 139-40). Nós aqui acrescentamos outra a qual julgamos estar referendada por frase poética do próprio Guimarães Rosa (*São Marcos*, 2009, v. 1, p. 177): “as palavras têm canto e plumagem”; assim, para nós, *ave* é substantivo comum seguido do aposto *palavra*, e, deste modo, é uma tradução de $\epsilon\pi\epsilon\alpha \pi\epsilon\rho\acute{o}\epsilon\nu\tau\alpha$: *palavra ave* ou *ave, palavra* – construída com o aposto para evitar um neologismo pouco sonoro e indesejado “palave”.

⁸ Neste aspecto, temos como referência as obras de Bolle (2004); Bagno (2002, 2012); Montanari, Rengakos, Tsagalis (2012); Miller (2014).

estrangeirismos, registrados a partir do ouvido, e trabalhados de forma, até então, inédita e requintada.⁹

Todavia, entre estes dois autores, admitindo, de maneira bem flexível, Homero como um autor, há um movimento de recepção inverso: um é regularmente aceito como literatura oral adéspota, fruto de uma tradição praticada, sabe-se lá por quanto tempo, sem a convenção da escrita e fixada a partir de um patrimônio oral circulante depois de aproximadamente dois séculos de criação;¹⁰ já a obra do outro, embora tenha data, local e mão autoral bem definidos, é arte que se almeja – ou que se simula – como prosa em evolução. Com efeito, prova em favor dessa percepção é a existência, já por mais de 20 anos, do *Projeto Miguelim*, empreendimento que capacita adolescentes e jovens cordisburguenses a verbalizar, *ipsis litteris*, contos, poemas e trechos da obra rosiana para públicos diversos.

Por meio desse raciocínio, se o texto grego passou, hipoteticamente, do oral para o escrito; o brasileiro (ao contrário e a julgar por sinalizações do autor em cartas, entrevistas e depoimentos) procurou resguardar a dimensão sonora, em voo pleno da narrativa pseudo-improvisada. Por consequência, constata-se que ele, ao ser oralizado, quer na solidão de gabinetes, por indivíduos, quer na performance propriamente dita, é mais bem entendido do que quando lido silenciosamente. Isso deve ser valorado e observado, pois Guimarães Rosa não é alheio às transformações às quais uma palavra se submete em sua produção verbalizada. Observemos um exemplo de suposta indecisão na pronúncia de um nome estrangeiro, motivação para evidenciar o potencial poético dessa exploração:

Ah, eh e não, alto-lá comigo, que assim falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo: o Vupes! Não digo o que digo, se o do Vupes não orço – que teve, tãoamente. Esse um era estranja, alemão, o senhor sabe: clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosalgar – indivíduo, mesmo. (...) “E como é mesmo que o senhor frasêia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vupes. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia, do Currálinho.” (Rosa, *GSV*, 2009, p. 47-48)

⁹ Sobre orientalismos no *Grande Sertão: veredas*, ver notícias de um estudo de William Myron Davis, (originalmente publicado na revista *Romance Philology*, n. 29, p. 409-34, 1976 e intitulado “Japanese Elements in ‘Grande Sertão: veredas’”) em Carvalho, 1976, p. 10. De nossa parte, citamos um trecho para melhor explicar a incorporação de estrangeirismos: – “... Uê, vim guerrear, de peito aberto, com estrondos. Não vim *socolor* de disfarces, com escondidos e logro. Perdi, por um desguardo. Não por má chefia minha! (Rosa, *GSV*, 2009, p. 182; grifos nossos). O termo *socolor* é dicionarizado, mas foi formado por uma “junção indevida”, escritura tomada a partir da oralização do francês: sob cor de/ *sous couleur de*.

¹⁰ Apesar de ter sido duramente criticada, a teorização de Parry e Lord – de que o básico da composição homérica seriam as fórmulas, o arcaísmo, as formações artificiais e os elementos estrangeiros à língua-base – sua hipótese fundamental é lógica. Parry postulou que a fórmula-verso perdera sua força semântica, guardando apenas uma função formal, que ela era usada por conveniência de composição, sem possuir qualquer significado particular. Seus sucessores comprovaram a presença inegável das fórmulas e acrescentaram análises comprobatórias da qualidade de uso das fórmulas na estruturação dos poemas. Cf. Reece, 2009.

O parágrafo citado se inicia com uma estranha frase (*Ab, eh e não*) seguida de uma advertência (*assim falseio*).¹¹ Para a frase, observe-se que, se a lemos de uma determinada maneira, pronunciaremos (sem obviedade, pois o autor falseia o dito) o nome do general-mor dos aqueus na *Iliada*: *agá' eh é não* [Agamenão]. Por que evocar o chefe dos chefes para descrever o Emílio Vupes/Wusp/Wuspes/Wupsis/Vupses? Importante lembrar que a origem latina do prenome citado é a mesma de “êmulos” e significa “rival”.

Reiteramos: o escritor, avisando que falseia, fala de algo que, simultaneamente, é e não é a mesma coisa; solenemente ele declara que vai misturar as regras e levar o leitor/ouvinte por pistas erradas. Se ‘Vupes, Wusp...’ é Agamenão, entendemos o porquê de ele ser ‘leandrado’, afinal, a imagem deste animal é uma das utilizadas para qualificar os heróis homéricos e, dentre eles, Agamenão (*Iliada*, 10, v. 21-24; 11, v. 113, v. 129, v. 173). Contudo, como a frase em foco (*Ab, eh e não*) sugere, Vupes... é e não é Agamenão.

O motivo é fonético: o *agá* é e não é, pois a letra ‘h’ é muda em português, é figura sem som, é letra morta (que vive da escrita); o motivo é literário também, reescreve-se o antigo. Brincadeirinhas de sertanejo, pura mineiridade, escondição e ex-condição; forma de abrir horizontes, belos horizontes. O recurso está presente ainda na expressão *esporte de alto* [*sport*, ex-*porte* de alto, de *porte* (altivo), deportado, exportado] e no neologismo *rosalgar* [*rosa* = cor, autor e flor = Guimarães Rosa (filho de São *Florduardo Rosa* Pinto) + ‘algar’ = ‘caverna, concavidade, gruta, mina, Minas’ ou ‘barranco resultante de enchentes ou enxurradas’ ou ‘abismo, ribanceira, despenhadeiro’]. A riqueza do pequeno parágrafo – ao ser apreciado como palavra cantada e jogo literário – é inquestionável.

Em Homero, as formas que apresentam alternâncias, segundo Chantraine (1948, p. 95-112), são explicadas, via de regra, como uma tendência à acomodação métrica. É o caso, por exemplo, de *πολεμίζω/πολεμέω*; de *μαχόμεθα/μαχόμεθα*; *πατρός/πατέρος*; *μητρός/μητέρος*; de *Σαρπηδόνας/Σαρπηδοντος*; *Ατρείδης/Ατρείωνας*; *Ατρεύς/Ατρέος* etc. Para o gramático, a comodidade métrica exerceu influência sensível na estrutura das palavras dos poemas (Chantraine, 1948, p. 96). Entretanto, o mesmo pesquisador aponta no estudo da métrica homérica uma história complicada com contradições e confusões notáveis (Chantraine, 1948, p. 106, 96 e 98) e admite que “[...] a tradition manuscrite note les quantités par des procédés arbitraires.” [A tradição manuscrita marca as quantidades por métodos arbitrários] (1948, p. 99). De fato, “dans la déclinaison même les aèdes scandent au datif singulier *Αχιλλῆι* en B 220, mais *Αχιλλῆι* en Ω 119, etc.” [dentro de uma mesma declinação, os aedos escandem, no dativo singular *Αχιλλῆι*, em B 220, e, mais adiante, *Αχιλλῆι*, em Ω 119, etc.] (Chantraine, 1948, p. 105).

Em estudo mais atualizado Ruth Scodel (2002, p. 99-116) indica que:

In recent years, scholars have paid considerable attention to Homeric *semata*. Gregory Nagy has examined the relationship between *sema* and *noesis* in archaic hexameter poetry, seeing a parallelism between the intelligence required to encode and to decode signs. Andrew Ford discusses the grave marker as a foil for poetry; like epic song it can

¹¹ Todos os grifos são nossos.

preserve fame, but it is liable to be destroyed, or moved, or to lose its meaning. Thus, for Ford, the *sêma* helps us see how Homer does not treat his song as a fixed monument. (Scodel, p. 99)

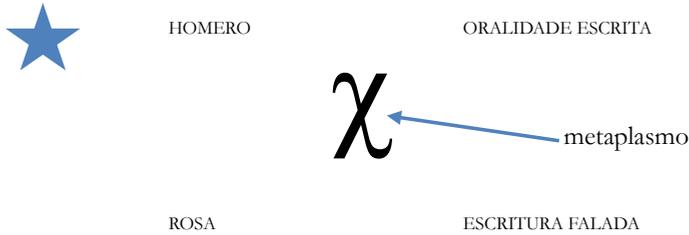
Nos últimos anos, estudiosos dedicaram considerável atenção aos *semata* homéricos. Gregory Nagy examinou a relação entre *sêma* e *noesis* na poesia hexamétrica arcaica, estabelecendo um paralelismo entre a inteligência exigida para codificar e decodificar sinais. Andrew Ford examina os marcos funerários como páginas de poesia; como uma canção épica que pode preservar a fama, mas que está sujeita a ser destruída, movida, ou a perder seu significado. Assim, para Ford, o *sêma* nos ajuda a ver como Homero não trata seu canto como um monumento fixo.

Quebrar o paradigma de imutabilidade absoluta do texto pode abrir novos horizontes, assim como conectar a recepção de um autor mais próximo com a de outro bem remoto. Para nós, um espelha o outro e, nessa relação, iluminam-se aspectos que se manteriam na sombra sem o auxílio da contraposição. Conjugá-los é se colocar em via de mão dupla. Quanto a Guimarães Rosa, ele próprio desvela um de seus procedimentos poéticos em carta a Curt Meyer-Clason, comentando a tradução de Bizzarri:

“Adino: Ai, Sé, op!” [é a tradução de Bizzarri]. No original [do *Grande Sertão* em português]: Adino: Aí, Zé, opa!” (...). AQUI, havia uma brincadeira. Leia, de trás para diante, e veja: a poesia. A POESIA.” (Meyer-Clason, 2003, p. 207-8)

À recomendação de Rosa, “Leia de trás pra diante...”, vamos acrescentar que *Adino* pode ser lido como anagrama de *Adonai*, o Senhor Deus dos Judeus, e é epônimo do rei bíblico Davi, poeta e cantador por excelência do povo hebreu. Portanto, o que temos com a frase senão “Deus é – de trás para frente – Poesia”?

Entendemos, portanto, que o estudo comparativo dessas duas estratégias de composição e criação poética pode reverter e ‘reperspectivar’ ambas, questionando algumas fortes tendências de estudo sobre elas, a saber: a defesa de uma oralidade inicial pura dos poemas homéricos e a abordagem dos textos rosianos tão somente pela escrita, sem sua associação com o exercício da produção oral. Trocando em miúdos, as duas obras estão estruturadas na transformação e não na fixação. Hipotetizando-as a partir do movimento da expressão oral, criamos um paralelismo quiásmico e teórico; cremos que o instrumento pode auxiliar no entendimento e na flexibilização interpretativa de vários contextos literários, para além de menciões gregas e mineiras. Neste sentido, vamos percorrer, recuperar e elencar paradigmas de potência oral e aplicá-los como exercício nos poemas homéricos e em *Grande Sertão: veredas*. Nosso percurso propõe o seguinte quiasma:



METAPLASMANDO

Rosa ilumina Homero, Homero fundamenta Rosa; auscultar Rosa é ouvir e entender Homero. Pois bem, como poderíamos nos aproximar desses textos e vislumbrar as alterações inerentes à execução da fala no fluxo contínuo de suas performances? Acreditamos que a base que os sustenta é uma concepção comum de poesia em produção contínua, estado de constituição, pela palavra permanentemente emitida, de uma nação; dessa maneira, todos os falares de uma língua são, no plano estético, iguais para a produção de uma obra de arte.

Por isso, estamos buscando um repertório brasileiro de ἔπεα πτερόεντα, palavras voláteis e mutantes, o qual sugere, na inconstância da expressão oral de grupos variados, a variância e a imprevisibilidade de sentidos associáveis a partir do fluxo ininterrupto da língua. Nosso foco, a princípio, será a potência ‘aural’¹² dos textos a partir da observação e hipotetização de metaplasmos.

Seguimos as pegadas de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 1, 813-14), teórico para quem o mestre de literatura deve, principalmente, prestar atenção aos detalhes: tanto nas partes do discurso quanto nas características inerentes aos pés métricos. O orador (ou, se quiserem, o retórico) destaca os barbarismos, as palavras usadas de maneira imprópria, as utilizadas contra as leis da gramática; faz isso não para censurar os poetas, pois a eles é permitida tal licença, ou seja, a liberdade dos metaplasmos e das figuras de linguagem e de pensamento. Seu objetivo será, antes, familiarizar o aluno com os artifícios do estilo do poeta.

Propomos leituras com performances dialetais diferentes no intuito de comprovar (a partir de rotacismos, apócopies, aféreses, sínopes etc.) a amplificação de sentido que essas alterações fonéticas podem provocar no contexto da obra como um todo. A engenhosidade rosiana – que abona falares diferentes – desfaz preconceitos e elimina os tais ‘erros de pronúncia’ de falantes ‘sertanejos ignorantes e sem recurso’. Incorporando-os às possibilidades poéticas do português brasileiro e à de Homero, referenda-se Rosa, recorrendo a um “pai fundador” do texto variegado que transita para a música e o teatro. Investiguemos alguns fenômenos linguísticos comuns que resgatam a fala do sertanejo-caipira-catrumano e que fazem dela ponte de erudição e sofisticação. Entendemos que, na sua proposta, o cordisburguense visou à valorização dos vários dialetos brasileiros e teceu uma obra como a de Homero, compósita e expressiva em sua enunciação à viva voz.

¹² Terminologia de Marília Librandi (2014).

OS GANHOS DOS METAPLASMOS

O estudo dos metaplasmos como mecanismo que flexibiliza o texto poético (enrijecido pela escrita que o faz estático e linear) faculta a dinamicidade, a espacialidade cultural e a fugacidade do oral. A situação real da performance programada, encoberta pela prisão das palavras grafadas, dá indícios de revigorar-se; transformamos a análise de um texto transcrito ou transliterado numa exploração literário-cultural e espaço-temporal (pensamos em dialetos e falares regionais).

O sentido do texto passa a ser construído ao longo de uma possibilidade de enunciação no tempo e no espaço: recuperam-se as estratégias de oralidade do português brasileiro e, através delas, projetam-se aquelas da chamada ‘língua morta’ de Homero; os procedimentos recorrentes da poética de Guimarães Rosa são identificados com mais naturalidade e assim mais facilmente aplicados a Homero.

Felizmente, nem Rosa nem Homero são exclusivamente matéria escrita; a passagem do material poético sonoro de seus textos extrapola o mundo estável, permanente e indefinidamente recuperável. É nesse sentido que buscamos detectar ruídos sonoros em ambos e comprovar que a contaminação entre formas de expressão – tanto na produção quanto na articulação e interpretação de mensagens veiculadas – pode multiplicar os potenciais semânticos a enriquecer a obra.

Investigar a possibilidade de ocorrência de metaplasmos factíveis (por adição, supressão, transposição de fonemas e transformação dos mesmos) através do exercício de mudanças de forma (alterações fonéticas) no léxico homérico e rosiano com vistas à hermenêutica literária é, a partir de agora, nosso objetivo. Postulamos o discurso oral como uma zona de resistência e de provocação poética implícita entre gregos e “catrumanos”.

No ensaio “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese”, Walnice Nogueira Galvão, sem qualquer pretensão filológica, intuiu sabiamente muitas marcas gregas no nome do narrador de *Grande Sertão: veredas*. Além de Galvão, a poeta e tradutora Dora Ferreira da Silva apontou uma hermenêutica extraordinária a respeito do papel de Rosa no nosso sistema literário; ela o interpretou como “o bardo do Brasil, inventor de mundos, a nossa *paideia*, o nosso Homero”. Sem dúvida, *paideia* é o que fizeram os gregos a partir de Homero; ele os constituiu como nação literária, deu-lhes uma língua comum e uma cultura de prestígio. Da terminologia de Librandi, que, por seu turno, retoma as ponderações de Jean Luc-Nancy e de Derrida, tomamos a expressão “escrita aural” (minimizamos por instantes a leitura “visual”) e investigamos a verdade inconclusa das palavras.

Observamos que há, verdadeiramente, inúmeras possibilidades poéticas nos metaplasmos. A que primeiro salta aos olhos no *Grande Sertão: veredas* é o rotacismo, agregando-se a ele o lambdacismo comum em regiões do interior de Minas Gerais. Lido sob o signo do rotacismo, o nome Riobaldo, “pelo ouvido”, é, nada mais, nada menos que um Rio Bardo, um “Rio Cantador”. O habitante de Sete Lagoas, Paraopeba, Andrequicé, Várzea da Palma, Cordisburgo e imediações ainda pronuncia Riobaldo, por exemplo, como se escrevêssemos “Riobardo”. Trata-se de dizer o ‘r’ que antecede uma dental (‘t’ ou ‘d’) como um ‘r’ (às vezes isso ocorre igualmente como um ‘u’).

O fenômeno fonético que comentamos é um entre inúmeros e se dá como amplificador de sentido na obra magna de Rosa. Diplomata e poliglota, o escritor desconstrói o preconceito linguístico para criar, através dele, alta literatura, integrando brasileiros e resgatando eruditismos primevos. Sobre isso, recordamos o valioso trabalho de Marcos Bagno acerca do preconceito linguístico.¹³

Assim procede Guimarães Rosa: projeta o jogo de um metaplasmo na denominação do protagonista do romance. O nome poderia ser interpretado como um composto do substantivo “rio” com o adjetivo “baldo”. Pronunciado levando em conta a possibilidade do rotacismo, passa a soar como “rio bardo”, termo formado por dois substantivos, “rio” e “bardo”. Esse último tem função adjetiva, levando-nos a “rio cantante”, “rio cantador” ou, ainda, “rio aedo”, que aqui se propõe em referência ao aedo por excelência dos gregos. De fato, a palavra RiobaRdo carrega um significado ancestral que poderá ser perdido sem prejuízo do nome, mas que, resgatado, fecunda-nos.

Poderíamos elencar mais exemplos; o processo é interessante. Contudo, abraçando a hipótese de que Rosa aplica o estratagema em várias passagens, citamos mais uma: “Dor do corpo e dor da ideia¹⁴ marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio. Vai, mar...”. Nesse trecho, pode-se ler simultaneamente, na palavra “mar”, um substantivo e o advérbio “mal”, numa polissemia acrescida pelo lambdacismo (fenômeno inverso ao rotacismo). Outras passagens, todas repletas de sentidos acumulados, deixamo-las (sem esgotá-las) ao pé da página,¹⁵ mas passamos a um propício, último e rápido exemplo de metaplasmo rosiano

¹³ “Na visão preconceituosa dos fenômenos da língua, a transformação de L em R nos encontros consonantais como em *Cráudia, chicrete, praca, broco, pranta* é tremendamente estigmatizada e às vezes é considerada um ‘atraso mental’ das pessoas que falam assim. Ora, estudando cientificamente a questão, é fácil descobrir que não estamos diante de um traço de ‘atraso mental’ dos falantes ‘ignorantes’ do português, mas simplesmente de um fenômeno fonético que contribuiu para a formação da própria língua portuguesa. (...) Se fôssemos pensar que as pessoas que dizem *Cráudia, chicrete, praca, broco, pranta* têm algum ‘defeito’ ou ‘atraso mental’, seríamos forçados a admitir que toda a população da província romana da Lusitânia também tinha esse mesmo problema na época em que a língua portuguesa estava se formando. E que o grande Luís de Camões também sofria desse mesmo mal, já que ele escreveu *ingrés, pubricar, pranta, franta, frecha* na obra que é considerada até hoje o maior monumento literário do português clássico, o poema *Os Lusíadas*.” (Bagno, 2002, p. 40-41).

¹⁴ Se praticarmos o metaplasmo da aglutinação, ‘junção indevida’, para dor de ideia, lemos: *dor doída... dor doída... doído...*

¹⁵ “Estão aí, de *armas/almas areiadas/arreadas/areadas*. A metade dos nossos, que se apeavam, no avanço, entremeados disfarçantes, suas *armas/almas* em arte – escamoteados pelas árvores – e de repente ligeiros se jazendo: para o rastejo; com as cabeças, farejavam; toda a vida! Aqueles sabiam brigar, desde de nascença? Só avistei isso um instante. Era certo. Deus em *armas/almas* nos guardava. Catrumanos dos gerais. Pobres, mas atravessados de *armas/almas*, e com cheias cartucheiras.” Veja-se também aqui o jogo *armas/almas*, ecoado por *palmas* e *parmas*: “Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas *armas/almas*. O rancho era na borda-da-mata. De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas as *almas/armas*. Arrepio que fuxicava

de aglutinação: “... Não devia de ter querido contra Joca Ramiro dar combate, não devia-de. Não. Confesso culpa nem reτραuta, porque minha regra é: tudo que fiz, valeu por bem feito. É meu consueto. Mas, hoje, sei: não *deviade*.” (Rosa, *GSV*, 2009, p. 182).

Trata-se de sucessivas ocorrências do recurso de “junção indevida” (a primeira foi comentada na nota 10, *socolor*): *deviade*, ou seja, “devia de”; podemos realçar igualmente a palavra *reτραuta* por “reτραeta” (*reτραite*/francês – retirada) e, ademais, o vocábulo *consueto*, arcaísmo elegante. Devemos crer, contra a voz do narrador, que o que não falta nessas linhas diversas é disfarce...

O uso de metaplasmo em Homero é comum. Paralelos com a junção indevida de Rosa são factíveis. Podemos recordar, inclusive, um comentário de escoliasta para o verso 6 do canto 1 da *Iliada*: Διασπτήτην ἐρίσαντες (*Iliada* 1. 6, “litigantes se apartaram”), que na antiguidade costumava a ser lido como διὰ σπτήτην ἐρίσαντε, “pela dama litigaram” (Dickey, 2007, p. 4).

Utilizando o recurso dos antigos, propomos um jogo com o verso 1 do canto 1, o qual abre a *Iliada* com μῆνις, uma palavra preciosa. Eis o verso: μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.../ Canta-me a *cólera* – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida... (em tradução de Carlos Alberto Nunes). Essa palavra μῆνις é bastante estudada.¹⁶ Sentimento de deuses, ela, naturalmente, eleva o herói Aquiles; fá-lo divino e digno de temor. O termo é, nesse caso,

as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio, balançar esfiapado o pendão branco das canabras. Por lá, nas beiras, cantava era o João-pobre [Serpophaga nigricans], *pardo* [*bardo*/valdo], banhador. Me deu saudade de algum buritizal. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remóo do vento nas *palmas*/*parmas* dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo.” (Rosa, *GSV*, 2009, p. 188).

¹⁶ A história destaca a palavra μῆνις. Segundo Miller ela é usada “only of gods and heroes (Muellner, 1996, p. 127), mostly Achilles (four times out of twelve). In the *Odyssey* μῆνις occurs four times, in Hesiod one time, and the Hymns two times, always of a god. Μῆνις thus elevates Achilles to the divine sphere (Watkins, 1977). The other characters fear the wrath of Achilles, as they fear the wrath of a deity, and frequently substitute other words, such as χόλος ‘gall; anger’” (Miller, 2014, p. 95). Miller continua: “For Muellner (1996, p. 194) μῆνις is ‘the sacred name of the ultimate sanction against tabu behavior.’ Moreover, μῆνις is not merely the wrath of a deity, as towards a mortal, since it is never used of the wrath of Poseidon in the *Odyssey*. Turpin suggests that χόλος is frequently substituted for μῆνις in bk. 9 to trivialize Achilles’ obstacle in overcoming it by suggesting that it really is something internal after all, over which he has control. But as emphasized by Redfield (1994), the sudden departure of Achilles’ anger at 16.60 ff. – the very next day after his rejection of the embassy – supports the idea that his anger was not subject to reason. Redfield (1979, p. 101) also notes that μῆνις is personified, for otherwise only gods, curses (*Odyssey* only), and Achilles (22.422) inflict ἄλγεα ‘pains’. Significantly, μῆνις is qualified by οὐλομένην ‘having accursedly destructive effects’ (i.e. being a godlike curse), used mostly of persons or to personify things, such as Circe’s drugs (x.394) and Achilles’ armor won by Odysseus in the games (xi.555). Apollo completes the equation at 23.39 with his ὀλοῶι Ἀχιλῆϊ ‘destructive Achilles’. The destructive μῆνις that triggers the action of the *Iliad* is annularly framed by ἐρίσαντε (1.6) ‘the two (stood apart) contending in strife’ (van Otterlo, 1948, p. 66; Stanley, 1993, p. 326).” (Miller, 2014, p. 97).

um tabu; a sinonímia *χόλος*, em lugar de *μῆνις*, poderia conferir a Aquiles maior simpatia, fazê-lo mais humano e próximo.

Para nosso exercício de amplificação através de hipóteses de metaplasmo, vamos aplicar à *μῆνις* uma possibilidade de hipértese.¹⁷ Acreditamos ser possível, com o abono de Pierre Chantraine,¹⁸ que atesta as metáteses de quantidade em Homero; de Herbert Smyth,¹⁹ que indica a variação no ático, bem como a transferência de quantidade (hipértese) no épico; e, finalmente, Liddell-Scott,²⁰ que registra possíveis variações de quantidade e timbre interessantes para nosso escopo.

Projetando as situações arroladas para uma hipotética performance de Homero realizada por um cidadão ático, em Atenas, seria razoável pensar a seguinte hipértese: *μῆνις* por *μᾶνία*, com intercâmbio de quantidade e deslocamento interno de um fonema, de uma sílaba para outra sílaba, fenômeno bastante conhecido no grego (Allen, 1871, p. 19), além de – se levarmos em conta o fluxo contínuo da enunciação do verso 1 da *Iliada* (*μῆνιν ἄειδε θεὰ*) com *ligadura* entre as palavras.

μῆνιν ἄειδε θεὰ ἃ μᾶνιᾶειδε θεὰ...

O campo semântico – na leitura oral pensada com o metaplasmo se alarga; “ira”, *μῆνιν*, se muda em “loucura”, “desvario” e “sanha”, o que possibilita, em interpretação acumulativa, um potencial enorme para o poema como um todo. De fato, todos sabem, quando Aquiles dá largas a sua ira-divina/loucura-apaixonada/sanha-insensata/ásdua-viva, o poema ganha em magnitude. Áscua do Aquiles Peleu: harpeja deusa!

¹⁷ Do tipo [pobrema] por [problema]; [cardaço] por [cadarço].

¹⁸ “Les formes à métrathèse de quantité sont déjà attestées chez Homère (voir § 27). A côté de *στειόμεν* il faut placer *στέωμεν* (Λ 348, X 231). On relève les couples *θείομεν* et *θέωμεν* (ω 485), *τέθνηϊός* et *τεθνεῶτι* (τ 331). L’aoriste de *καίω* est écrit à l’indicatif *ἔκηα* mais nous l’avons vu le participe *καϊάμενος* et *κειάνας* doit être rapproché de l’ionien-attique *κέας*. Em face de *εἶται* *εἶατο* la vulgate homérique offre *ἔαται* (Γ 134) et *ἔατο* (H 414). Dans un grand nombre de formes nouvelles un η semble avoir été remplacé para la fausse diphtongue -ει-. Lorsque cette graphie est attestée on trouve généralement en ionien-attique une forme en -εω-, -εᾶ- avec métrathèses de quantité: *ἄρνηϊός* ‘bélíer’, (attique *ἄρνεός*, lesbien *ἄρνηᾶδων*, [Schwyzer 644, 15])... D’autres cas sont moins nets: *τέλειος* ‘parfait’ à coté de *τελήεις*, de l’ionien *τέλειος* *τέλεως* et du crétois *τελεως* peut reposer sur **τελεσιος*; – dans *παρειά* “joue” à côté de *παρήιον* et de l’éolien *παρᾶια* cité para Hérodien, et dans *ρεῖα* à côté de *ρήϊδος*, etc., nous avons affaire à l’abrègement d’une diphtongue en ηi mais *ρεῖα* peut aussi recouvrir *ρηῖα*, cf. dorien *ρᾶ*.” (Chantraine, 1948, p. 9-10).

¹⁹ “30. Attic η, ᾶ – Attic has η for original ᾶ of the earlier period as *φήμη report* (Lat. *fama*). Ionic also has η for original ᾶ. Doric and Aeolic retain original ᾶ (*φαμᾶ*).” E ainda, “32. In the choruses of tragedy Doric ᾶ is often used for η. Thus, *μάτηρ mother*, *ψυχά soul*, *γᾶ earth*, *δυστάνος wretched*, *ἔβαν went*”. E no “34. **Transfer of Quantity** – ηο, ηα often exchange quantities, becoming εω, εᾶ. Thus, *ληός* (Epic *λαός folk*) becomes *λεός*, as *πόληος* becomes *πόλεως of a city*; *τεθνητός* *τεθνεός* *dead*; *βασιλῆα* *βασιλέα king*.” (Smyth, 1920, p. 14ss).

²⁰ “**μᾶνη** or **μᾶνα**, ἦ, = *μανία*, Ar.Fr.816; sed leg. *μάμη* or *μάμμα*, = *μαμμία*; **μᾶνία** (A), Ion. -ῆ, ἦ, (*μαίνομαι*) madness... II. enthusiasm, inspired frenzy (...) III. passion, ἐρωτική μ. (...) *μανή* τινός *mad desire for* (...); **μᾶνώω**, -ῶτης, -ῶτικός, -ῶσις, Dor. for *μην-*.” (Liddell-Scott, 2003, p. 2420).

APOCOPANDO

Abortemos os muitos exemplos. Não temos páginas para tantos. Chegemos a termo. Viu-se que, seja em Homero, seja em Rosa, a auscultação de possíveis alterações fonéticas em termos recorrentes e particulares na obra escrita amplia sua reverberação poética e mostra a riqueza que a variação linguística, no interior de uma língua, pode alargar enormemente o escopo de uma obra. São inúmeras as possibilidades de abordagem oral que se abrem para o entendimento mais aprofundado desses *corpora*. Esperamos com isso promover um trabalho acadêmico mais politicamente democrático; quebrar as correntes do preconceito linguístico; flexibilizar a escritura; projetar a literatura rosiana nos estudos clássicos e iluminar e revivificar Homero.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias*, hoje. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLEN, Frederic De Forest. On the so-called Attic Second Declension. *Transactions of the American Philological Association* (1869-1896), v. 2, p. 18-34, 1871.
- ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BAAH, Robert. Miguel de Unamuno and the Art of Apocopation. *Revista Hispánica Moderna*, año 56, n. 1, p. 17-27, 2003.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BAGNO, Marcos. *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BIZONI, Alessandra Moura. *A cicatriz do Tatarana: o sagrado feminino em Grande Sertão: veredas*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BIZZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- BOLLE, Willi. Representação do povo e invenção de linguagem em *Grande Sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 352-66, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entrevista*. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso em: 20 out. 2015.

- CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. *DIÁLOGO. Revista de Cultura*, São Paulo, n. 8, p. 5-18, nov. 1957. Número especial sobre Guimarães Rosa.
- CANDIDO, Antonio. No Grande Sertão. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2002. p. 190-92.
- CARVALHO, David. William Myron Davis vasculha o *Grande sertão: veredas*. *Suplemento Literário*, p. 10, 27 nov. 1976. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1976&c=11053111197610>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do grande sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CEZAR, Adelaide Caramuru; SANTOS, Volnei Edson. O insólito provocado pelo encontro dos jagunços com os catrumanos em *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. In: CONGRESSO LUSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS: (DES)IGUALDADES, XI., 2011, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.
- CHANTRAINE, Pierre. *Grammaire homérique*. Phonétique et Morphologie. Paris: Klincksieck, 1948. t. 1.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*. São Paulo; Brasília: Companhia Melhoramentos; UnB, 1978.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 10 out. 2017.
- CUNHA, José Carlos Chaves da; RIVENE, Paul. *Para o estudo do vocabulário das interações orais: propostas metodológicas*. Belém: EDUPA, 2003.
- DUBATTI, Jorge. Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, n. 19, p. 1-17, 2016.
- DUFOUR, Médéric. *Traité élémentaire des synonymes Grecs*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910.
- EDMUNDS, Lowell. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore; Maryland: The John Hopkins University Press, 2001.
- FOLEY, John Miles. “Reading” Homer through oral tradition. *College Literature*, v. 34, n. 2, p. 1-28, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, p. 144-86, 2006. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar_es_rosa.
- HAZIN, Elizabeth. De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico. *Revista da Anpoll*, n. 24, v. 1, p. 291-303, 2001. doi: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i24.29>.
- HINDS, Stephen. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- HOMER. *Odyssey of Homer*. Introd. e comm. W. B. Stanford. London: St Martin Press, 1987. v. 1.
- HOMERI Opera *Iliadis*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 2 t.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições de ouro, s/d.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LALLOT, Jean. L'invention du nom propre dans la tradition grecque ancienne. In: _____. *Études sur la grammaire alexandrine*. Paris: Vrin, 2012. p. 328-40.
- LATORRE, Vanice Ribeiro Dias. *Uma abordagem etnoterminológica de Grande Sertão: veredas*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- LEDERER, Richard. A light-hearted look at Greek figures of rhetoric. *Word Ways*, v. 46, n. 1, p. 57-64, 2013. Disponível em: <http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5210&context=wordways>. Acesso em: 19 out. 2016.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Arquivo Guimarães Rosa. *Revista do IBE*, n. 24 p. 177-80, 1982.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Grande sertão: veredas e a defesa do ficcional*. Luso-Brazilian Review, v. 52, n. 1, p. 95-109, 2015.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. A literatura em trânsito ou o Brasil é dentro da gente (contração, expansão e dispersão). In: MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *A primeira aula: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2014. p. 31-37.
- LIDDELL, Henry Georg; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- LÓPEZ FOLGADO, Vicente. La sangre del espíritu: ideas de Unamuno sobre la lengua y la traducción. *El Liberal*, Madrid, p. 65-72, 1923. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducion_98/08_lopez.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.
- LORENZ, Günter; ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa (Congresso de Escritores Latino-Americanos, Gênova, janeiro de 1965). In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1, p. 31-65.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário Grego-Português (DGP)*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2010. 5 v.

MANUELZÃO e Bananeira (parte 3). Direção: Geraldo Elísio. Roteiro e produção: Geraldo Elísio; A. B. Silvestre. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gm11_9tuZqo. Acesso em: 14 out. 2017.

MARÇOLLA, Bernardo A. Ritmo em *Grande Sertão: Veredas*. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 24, p. 229-259, 2008. doi: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i24.27>

MARTINS, Wilson. “Mire e veja”: a teoria sartreana do olhar utilizada na explicação do drama central de *Grande sertão*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 17 maio 1980.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Rosa leitor de Homero. *Revista USP*, v. 36, p. 46-73, 1997-1998.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. *João Guimarães Rosa: viator*. Tese (Doutorado)-Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Veredas de *Viator*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, p. 10-58, 2006. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#João-Guimarães-Rosa>.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, p. 187-235, 2006. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#João-Guimarães-Rosa>

MEYER-CLASON, Hans Curt; ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Organização de Maria Aparecida F. M. Bussolotti e tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Editora UFMG, 2003.

MILLER, D. Gary. *Ancient Greek Dialects and Early Authors: Introduction to the Dialect Mixture in Homer, with notes on lyric and Herodotus*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014.

MINCHIN, Elizabeth. Memory and Memories: Personal, Social, and Cultural Memory in the Poems of Homer. In: MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS, Christos (Ed.). *Homeric Contexts Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

MINER, Earl. *Poética Comparada*. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Ed.UnB, 1996.

MONTANARI, Franco; RENGAKOS, Antonios; TSAGALIS Christos (Ed.). *Homeric Contexts Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*). *Estudos Avançados*, v. 20, n. 58, p. 47-64, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Aula ministrada no Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira (PENESB), Núcleo de Estudos Afros da Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2009/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FxJOLf6HCA>.

- NAGY, Gregory. Genre and Occasion. *Mètis. Anthropologie des Mondes Grecs Anciens*, v. 9-10, p. 11-25, 1994. doi: <https://doi.org/10.3406/metis.1994.1008>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- OLIVEIRA, Luís Cláudio Vieira de. Ave, palavra. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 13, p. 139-53, 2008. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.13.0.139-153>
- PARRY, Milman. *The making of homeric verse* (Adam Parry ed.). Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PINTO, Manuel da Costa. Guimarães Rosa por ele mesmo: o escritor no meio do redemunho. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, p. 77-93, 2006. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#João-Guimarães-Rosa>
- PINTO, Manuel da Costa. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- QUINTILIAN. *Institutio Oratoria, Books I-III*. Translation by H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- REECE, Steve. *Homer's Winged Words The Evolution of Early Greek Epic Diction in the Light of Oral Theory*. Leiden: Brill, 2009.
- RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, [s/p].
- ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1 e 2.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. In: _____. *Ficção Completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 2, p. 7-395.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: _____. *Ficção Completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 2, p. 446-64.
- ROSA, João Guimarães. *Entrevista com Walter Friedrich Höllerer*. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/faculdade-de-letras-promove-seminario-em-cordisburgo-sobre-traducoes-de-guimaraes-rosa>. Acesso em: 2 dez. 2017. A mesma entrevista pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>.
- SCHAFER, Raymond Murray. Quando as palavras cantam. In: _____. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991, p. 207-67.
- SCODEL, Ruth. Homeric signs and flashbulb memory. In: WORTHINGTON, Ian; FOLEY, John Miles (Ed.). *Epea and Grammata: Oral and written communication in ancient Greece*. Leiden: Brill, 2002. p. 99-116.
- SILVA, Dora Ferreira da. Às margens de Rosa. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20-21, p. 59-60, 2006. Disponível: <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/#João-Guimarães-Rosa>.

- SMYTH, Herbert. *Greek Grammar*. New York: American Book Company, 1920.
- SOUZA, Marisa Giannecchini Gonçalves de. Olhos de ver, olhos de enganar. *Itinerários*, n. 0, p. 113-122, 1995.
- SPERBER, Susi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. Floema: *Caderno de Teoria e História Literária*, n. 3, p. 137-157, 2006.
- STEINER, George. *Depois de Babel, questões de linguagem e tradução*. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- TROGO, Sebastião. A Travessia da Dor no *Grande Sertão: Veredas*. *Travessia*, v. 7, n. 15, p. 11-39, 1987.
- UM CERTO Manoelzão. Direção: Leonardo Bartucci. Produção: Ronaldo Aguiar. Roteiro: Pedro José F. Nascimento. 1982. 35 mm, 8 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oMQ5uGtvAr4&t=2s>. Acesso em: 14 out. 2017.
- UTEZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: USP, 1994.
- UNAMUNO, Miguel. *El secreto de la vida*. jul. 1906. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-secreto-de-la-vida-776727/html/4933c36d-bdae-4091-9d98-e6d5232308f7_2.html. Acesso em: 30 jul. 2018.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. GUIMARÃES ROSA – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (Parte I). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.
- VESSELLA, Carlo. *Sophisticated speakers. Atticistic pronunciation in the Atticist lexica*. Berlin: De Gruyter, 2018.
- WERNER, Christian. Afamada estória: *Famigerado* (Primeiras Estórias) e o canto IX da *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*, v. 8, p. 29-50, 2012. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.8.1.29-50>
- WISNIK, José Miguel. O recado do morro [João Guimarães Rosa]. *Grandes cursos de Cultura na TV*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ePXz1rhGWCM>.
- WORTHINGTON, Ian; FOLEY, John Miles (Ed.). *Epea and Grammata: Oral and written communication in ancient Greece*. Leiden: Brill, 2002.
- ZILLY, Berthold. “Procuro chocar e estranhar o leitor”. *Grande Sertão: Veredas – a poética da criação e da tradução*. *Fronteiras*, n. 19, p. 4-21, dez. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p4-31>.

LA DISCORDIA DE *ILÍADA* EN LA NOVELA *AQUILES O EL GUERRILLERO Y EL ASESINO* DE CARLOS FUENTES

Graciela C. Zecchin de Fasano*

* Professora Titular de Grego, Centro de Estudos Helênicos, Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação, Universidade Nacional de La Plata.

Recibido em: 13/05/2019

Aprovado em: 03/06/2019

gzecchin@hotmail.com



RESUMEN: En la historia de la crítica literaria, la lectura de *Ilíada* como un poema que transmitía las atrocidades de la guerra confrontó en numerosas ocasiones con su recepción como una composición marcial, que incitaba ostensiblemente a la muerte gloriosa de los jóvenes. Semejante contradicción hermenéutica indica claramente el carácter controvertido e inquietante de Aquiles, en cuya configuración juega un papel esencial el concepto de discordia. La novela póstuma de Fuentes que lleva como título el nombre del personaje protagonista de *Ilíada* se funda en la estética homérica de la discordia violenta como eje compositivo. Nos proponemos analizar cómo Fuentes logró en su novela conferir un carácter “latinoamericano” al conflicto iliádico, de un modo tan homérico que la muerte del protagonista se convierte en una lección de piedad.

PALABRAS CLAVE: Aquiles; *Ilíada*; Homero; Carlos Fuentes; novela latinoamericana.

THE DISCORD OF THE ILIAD IN THE NOVEL AQUILES O EL GUERRILLERO Y EL ASESINO BY CARLOS FUENTES

ABSTRACT: In the history of literary criticism, the reading of the *Iliad* as a poem that conveyed the atrocities of war confronted on numerous occasions with its reception as a martial composition, which ostensibly incited the glorious death of young people. Such a hermeneutical contradiction clearly indicates the controversial and disturbing character of Achilles in whose configuration the concept of discord plays an essential role. The posthumous novel of Fuentes that takes as its title the name of the main character of *Iliad* is based on the Homeric aesthetic of violent discord as a compositional axis. We intend to analyze how Fuentes managed in the iliadic conflict in his novel to confer it a very



“Latin American” feature, in such a Homeric way that the death of the protagonist becomes a lesson in piety.

KEYWORDS: Achilles; *Iliad*; Homer; Carlos Fuentes; Latin American Novel.

En la historia de la crítica literaria, la lectura de *Iliada* como un poema que transmitía las atrocidades de la guerra confrontó en numerosas ocasiones con su recepción como una composición marcial, que incitaba ostensiblemente a la muerte gloriosa de los jóvenes.¹ Semejante contradicción hermenéutica indica claramente el carácter controvertido e inquietante de Aquiles en cuya configuración juega un papel esencial el concepto de *Éris* o discordia. La novela póstuma de Carlos Fuentes que lleva como título el nombre del personaje protagonista de *Iliada* se funda en la estética homérica de la discordia violenta como eje compositivo.

Nos proponemos analizar cómo Fuentes logró en su novela conferir un carácter “latinoamericano” al conflicto iliádico, de un modo tan homérico que la muerte del protagonista se convierte en una lección de piedad. En consecuencia, el concepto de recepción será utilizado en un sentido amplio, es decir como una lectura, que Fuentes no realizará de ningún modo pasivo, sino de un modo dialéctico, polémico, o como sostiene Heidmann (2003, p. 9), citando a Paul Celan, como una reescritura del mito, en la que: “le processus de création littéraire est un incessant travail de réécriture-subversion de l’héritage en vue d’un inconnu”.

Aquiles o el guerrillero y el asesino, publicada en 2016, propone desde su título una dicotomía trágica. Contiguo al inevitable apego a la intertextualidad homérica que instala el nombre “Aquiles” ubicado en primer lugar, se abre la disociación disyuntiva marcada por el coordinante “o” en el sintagma nominal del título, que indica un argumento basado no en un guerrero y su contrincante, sino en un “guerrillero”, con la carga ideológica que este derivativo implica. Tampoco se refiere en paridad de condiciones a una confrontación entre héroes, el mero uso de la palabra “asesino” impone que Aquiles será o ya fue asesinado, que su oponente no es un héroe y su nombre no importa. Se nos propone una lectura de la discordia como disyunción y en el uso del artículo determinante el título de la novela instala, además, el valor paradigmático del mito (el guerrillero/el asesino).² De los conocimientos heroicos,³ Fuentes ha elegido para su personaje el ineluctable conocimiento de la muerte.

¹ Como ha notado Alexander (2015, p. 258) constituye una ironía de la historia que *Iliada* al narrar tan fehacientemente las atrocidades de la guerra se convirtiese en una epopeya marcial, cuando Homero insiste en su carácter de catástrofe destructiva.

² Tal como señala Ortega, el editor de la novela, Fuentes expresa en ella la imposibilidad de una fraternidad latinoamericana. La disyunción del sintagma que la titula es la imagen más contundente. Cf. Reportaje a Julio Ortega, diario Clarín 16/05/2016.

³ Sobre la experiencia heroica como conocimiento de la propia muerte, sus circunstancias o su momento, cf. Mueller (1978, p. 105-23), también Austin (1978, p. 70-84), reformulado por Nagy (1999, p. 1-15).

Las razones por las cuales el máximo héroe épico pueda considerarse modelo para la agonal confrontación entre los personajes del guerrillero Carlos Pizarro Leongómez y de Kike su sicario asesino, entroncan con la imposibilidad de expresar lo latinoamericano por sí, aún en el marco de un notable desencanto de su escritor.

Entre las singularidades de esta novela se hallan unas palabras preliminares de la mujer de Fuentes, la periodista Silvia Lemus, quien explica que el escritor había trabajado los últimos 20 años de su vida en este texto, sin embargo no había querido publicarlo hasta que el conflicto con la guerrilla colombiana no hubiera cesado. Silvia Lemus consideró – acaso ilusoriamente – en 2016, que ese conflicto había llegado a su fin, y aceptó su publicación a cargo de Julio Ortega en el Fondo de Cultura Económica y Alfaguara.

Una síntesis de su argumento sorprende por la simplicidad que pareciera conllevar, aunque el desarrollo de la trama no posee linealidad. La novela narra el asesinato del guerrillero colombiano Carlos Pizarro Leongómez, uno de los líderes de movimiento llamado M-19, que aconteciera el 26 de abril de 1990 en un vuelo de la aerolínea Avianca desde Bogotá hacia Barranquilla. Como *Ilíada*, la novela expone la cólera de un Aquiles colombiano confrontado con su destino en una trama llena de patetismo.

Respecto de la simplicidad de la trama, resulta evidente que Fuentes realiza una apropiación de la épica clásica en la que también está presente la calificación aristotélica sobre la trama de *Ilíada* como *haploûn kai pathetikón*, “simple y patética” (*Poética*, 1459b13-14). La lectura receptiva de Fuentes no consiste en la mera comparación entre su versión de Aquiles y el personaje homérico, tampoco deriva en una inocua utilización del pasado como archivo o reservorio, sino que produce un proceso de selección simbólica que se apropia del pasado, lo transforma, le concede densidad y una relevancia similar a la del prestigio homérico.⁴

Desde este marco teórico, intentaremos explicar las particularidades genéticas de la novela, su composición anular, su versión de un heroísmo moderno, el modo en que representa la vulnerabilidad heroica y la discordia como componente social.

1. UN POCO DE HISTORIA TEXTUAL: ENTRE EL ANÁLISIS GENÉTICO Y UNA ECDÓTICA MODERNA

El texto de Fuentes guarda una coherencia inusitada con los poemas homéricos y no por decisión personal, sino por el azar del destino. Se trata de un texto editado con posterioridad a la muerte de su autor por un editor amigo. Sin embargo, como en el caso de Homero, e independientemente de la crítica genética que pudiera hacerse, el texto definitivo no es de su autor, ya no le pertenece, ha sido incautado por su editor, casi al modo en que los alejandrinos incautaron el texto homérico, o tal como las ediciones *politikai* produjeron.⁵

⁴ Perilli (2001) aplica a la narrativa de Fuentes dos categorías vigentes para esta novela póstuma: la categoría de “épica crítica” – una revisión del relato nacional fundacional – y la categoría de “novela social” – un estudio de la condiciones colectivas gestadas por el relato fundacional. Ambas categorías claramente visibles en los relatos ubicados en México, operan también en la novela que nos ocupa.

⁵ Es decir, las ediciones realizadas en distintas ciudades, conforme la enorme difusión de Homero en el mundo antiguo.

El editor de la novela, Julio Ortega, también responsable del prólogo al cual titula “Aquiles, entre la crónica y la ficción”, ubica de este modo uno de los problemas hermenéuticos del texto, como lo es el de su vinculación con el acontecer histórico contemporáneo del narrador/autor y la ficcionalización de ese acontecer en la interpretación narrativa.⁶ Según Ortega, tras largos años de amistad académica, siempre le interesó saber el proceso creativo de las novelas de Fuentes, pero se topó con un autor remiso a hablar de ello, fundamentalmente porque su formulación final las hacía independientes del autor. Como en el caso de los poemas homéricos es difícil saber qué hay de Homero en ellos y también es difícil saber qué hay de Fuentes en sus novelas, sumado al hecho de que ellas eluden toda posibilidad de interpretación basada en la cronología, ya que la fecha de publicación nunca coincide con la de su escritura.

Según Ortega la biblioteca de Fuentes es una suerte de “bibliografía imaginaria” de América Latina, en cuyo tomo 15 el autor se propuso gestar una trilogía narrativa bajo el título *Crónicas de nuestro tiempo*. Su proyecto quedó incompleto: la primera se tituló *Diana o La cazadora solitaria* y fue publicada en 1994, la segunda no llegó a escribirla e iba a denominarse *Prometeo o el precio de la libertad* y la tercera, es la que nos ocupa, *Aquiles o el guerrillero y el asesino* que, como ya se ha mencionado, se publicó en 2016. En esta trilogía Fuentes proyectaba un recorrido temático por la narrativa latinoamericana desde el desencanto de los años 60, a la tortura y muerte de un joven rebelde de Chiloé – iba a ser el argumento de la novela que no llegó a escribir – hasta su relación con Colombia y su interés particular por uno de los episodios más violentos de su historia reciente: la muerte de un líder guerrillero. El hecho aconteció en el preciso momento en que el líder había abandonado las armas para proponerse como candidato a presidente, en unas elecciones democráticas o, como el narrador hace expresar a su personaje de Aquiles, como “cabeza de paz”.

El carácter histórico del suceso narrado, su búsqueda de la percepción de simultaneidad, el carácter no finito de un texto incompleto, casi tradicional, elaborado según testigos durante veinte años, sujeto a la edición de otros, son algunos de sus rasgos netamente homéricos, por no mencionar el problema del tratamiento del tiempo.⁷

⁶ Entre las peculiaridades de la narrativa latinoamericana, González Echevarría (1990, p. 18) destaca su inspiración de cuño antropológico y en la historia contemporánea. La necesidad de registrar un modo discursivo que cumpla las veces de archivo aparece desde el epígrafe de Fuentes que el crítico utiliza, para aseverar: “The Archive is a modern myth based on an old form, a form of the beginning (...) This is why a kind of archive usually containing an unfinished manuscript and an archivist-writer, appears with such frequency in modern novels”. La observación teórica de González Echevarría se cumple en forma exógena en esta novela de Fuentes, cuyo manuscrito quedó inconcluso y cuyos archivos fueron consultados por Ortega para la edición.

⁷ El período en que comenzó la novela fue de arduo trabajo, porque Fuentes había iniciado las filmaciones para la BBC de *El espejo enterrado*, luego convertido en libro (1992), y había publicado su novela con título romano *Diana*, pero lo más importante fue su coincidencia con Carlos Pizarro, el protagonista de la novela que nos ocupa, en cuanto a su adhesión a las revoluciones por cuestiones éticas.

Su editor se topó al menos con tres estructuras posibles: en una primera versión, Pizarro es Aquiles en un grupo guerrillero ilustrado, que roba la espada de Bolívar tal como se robó el Paladión en el mundo antiguo, en una intencional simbolización de la acción. Una segunda versión apuntaba al drama de la familia cuyos hijos habían optado por la guerrilla. Un tercer esquema – quizá también temprano – trazaba un paralelo entre Aquiles y su asesino. Ortega confesó: “Armé un rompecabezas sin imagen”, sin embargo, su tarea no implicó una tergiversación de los propósitos de su autor:

Carlos había dejado más o menos diseñado el armado del relato. No tuve que escribir nada. Había una ruta que había que poner en limpio: anecdótica, cronológica, de desarrollo de la complejidad del tema. Lo extraordinario es que el asesino es alumno de la mamá del héroe. (Respuesta de Ortega, reportaje diario Clarín 26/05/2016)

En 1994, Fuentes preparó lo que llamó un “second draft”, un segundo borrador. Se trata de 33 folios tipeados en máquina de escribir, cuya primera página es una suerte de índice.⁸ Ortega infiere que una de las crisis escriturales del autor fue el intento de abordar como mexicano el drama de narrar los sucesos de una violencia extranjera, tan ajena como la de la guerrilla colombiana, el desafío de proveer a su personaje de un lenguaje, pero también las maniobras de selección del pasado abordado. En el archivo de Fuentes, Ortega encontró un ensayo de Darío Villamizar titulado “Carlos Pizarro, primer paso a la Paz”, que debe haberle confirmado la nobleza del personaje histórico y debe haber validado su diseño como otro “Aquiles”. De este modo, produjo una novela latinoamericana en la que la violencia no fuese un fin último y sin razón, sino como en la *Ilíada* el vasto mensaje de una conciliación humana.⁹

2. UNA COMPOSICIÓN ANULAR

Fuentes se enfrentó a un problema compositivo que en el nivel discursivo se resolvió al modo épico, en la famosa *Ringkomposition* de cuño oral. La trama entera de la novela se topa con un problema que *Ilíada* elabora por elusión: dónde ubicar la muerte de su héroe. Homero opta por la versión indirecta, por exacerbar los tonos funerales de las muertes ajenas de modo que, sin narrar el funeral de Aquiles, su muerte sea omnipresente: en la profecía y en la posición especular en que cada guerrero va sustituyendo al anterior. La secuencia compuesta por Sarpedón, Patrolo, Héctor no requiere completar el nombre final.

Oportunamente, Fuentes coloca al narrador como testigo de la muerte de su Aquiles al inicio de la novela y este hecho es una concesión de extrema verosimilitud al episodio. Se recupera al final el mismo momento, pero para enfocarlo desde el sicario, quien también

⁸ Cf. Fuentes (2016, p. 18).

⁹ Fuentes recupera el mensaje humano ínsito en *Ilíada*. Sobre las lecturas erradas de *Ilíada* como poema belicista cf. Alexander (2015, p. 60-86), sobre el humanismo implícito en el cierre del poema, Zecchin de Fasano (2000, p. 57-68) y (2002, p. 109-28).

muere. Ocupadas la apertura y el cierre por el asesinato, el tiempo narrado entre ellos es naturalmente retrospectivo, analéptico, débilmente lineal.

En opinión del editor, que debió seguir notas del autor y, en un ejercicio de ecdótica moderna, introducir variantes de una a otra redacción, el manuscrito de Aquiles parece una parábola de Latinoamérica. El líder muere para que haya algún modo de paz. El valor ritual de la muerte heroica sigue presente en su carácter de sacrificio expurgatorio.¹⁰

La novela se abre con tres epígrafes. En primer lugar, el infaltable epígrafe homérico, “Canta, inmortal, la cólera de Aquiles”; en segundo lugar, uno de Carlos Pellicer, “He olvidado mi nombre...” y el tercero es un dicho colombiano anónimo. “En este país cuatro meses pasan como cuatro siglos...” Se divide en diecinueve capítulos. Sin duda, los epígrafes imponen, por una parte, la impronta iliádica: la cólera incontrolable; pero, por otra parte, aportan el despojo del nombre de un personaje que se vuelve un héroe épico con una suerte de epíteto, “Comandante Papito”. Carlos Pizarro Leongómez pierde su nombre para poder ser Aquiles en la lectura de Fuentes, también sus compañeros lo pierden y luego, en el tercer epígrafe aparece a partir de un discurso popular uno de los mayores desafíos narrativos de Fuentes: el problema del tiempo. Su intención de superar el carácter sucesivo de la narración lo lleva a definir: “Tiempo es lenguaje – tiempo es construcción del lenguaje”.¹¹

Si el héroe es por definición el poseedor de un nombre y de un epíteto que constituye el relato embrional de su fama, sin duda, no resulta inocuo que el homérico Paris Alejandro sea desplazado en la novela de Fuentes por un sicario sin apellido que solo recibe el sobrenombre de Kike. La insignificancia del asesino es una de las subversiones polémicas del mito en el relato latinoamericano.

La confrontación del capítulo inicial con el capítulo final expone claramente, cómo desde un yo narrador se edifica la belleza del guerrero, su presencia nítida en medio del grupo de guardaespaldas, que lo custodiaban “sin amor”. El narrador percibe la muerte cercana de su personaje y al igual que Homero lo invoca y le advierte – “Ponte tu casco pronto, ármate ya, no ves qué indefenso estás...” (1, p. 34) – las reflexiones del narrador instalan un contexto funeral acerca de cómo la especie humana advierte a las otras de su exclusiva conciencia de la muerte.¹² Naturalmente, la presencia divina es desplazada por elementos religiosos católicos, pero parte de la omnisciencia respecto del destino se ubica en el narrador que es espectador de la muerte y advierte al otro, ignorante de su destino, la real situación en la que se halla inmerso. El usufructo de la ironía trágica es otra deuda de Fuentes con el narrador homérico.¹³

¹⁰ Cf. Seaford (1995, p. 176) en que argumenta que el poder de la muerte ritual radica en su capacidad de crear solidaridad entre enemigos.

¹¹ Comentado en el prefacio a cargo de Ortega. Cf. Fuentes (2016, p. 14).

¹² Cf. El famoso apóstrofe del narrador homérico a Patroclo, al que llama *népios*, ingenuo. *Iliada* XVI. 684-687.

¹³ Sobre el valor trágico de la ironía, sigue siendo valiosa la discusión de Lowe (1996, p. 520-33). En este caso, la ironía es otra manipulación del pasado desde el conocimiento privilegiado del narrador.

La descripción física del personaje del guerrillero es coherente con la corporalidad épica: “Vigoroso aunque vulnerable, a la vez tierno y amenazante, como si su peligro máximo fuese la necesidad de proteger lo íntimo mediante una coraza de voluntad guerrera.” (1, p. 32). La descripción del ataque, quince balas que le dieron en todas las partes desnudas del cuerpo, especialmente en la garganta, se comparece con las descripciones de muertes en *Iliada*. La invocación al muerto con el nombre del guerrero iliádico impone también un contenido funeral expreso en la forma hispánica del responso:

– Ha muerto Aquiles –...mi voz tratando de decir la oración, el responso, el poema.
Ha muerto Aquiles.
Lo hirieron en sus talones, su cabeza, su cuello, sus manos, todo lo que él tenía para mostrarle al mundo para que el mundo lo amara, aunque el mundo lo matara. (1, p. 36).¹⁴

En la gradación “oración, responso, poema” se configura la fidelidad al *kléos*, al renombre obtenido por la muerte y convertido en poema, fiel al género discursivo que celebra un acontecimiento penoso, el capítulo de apertura insiste en la juventud y vulnerabilidad heroica, en el cabello cobrizo del guerrillero, como un rubio Aquiles moderno y en su pervivencia en un poema.

El capítulo final extrema la descripción de las condiciones de seguridad del aeropuerto donde el personaje aborda el avión, con lo cual su decisión de cambiar el vuelo media hora antes y que, no obstante ello, se concrete el asesinato, se vuelve destino inexplicable, fatal, inexorable. La decisión de este Aquiles colombiano expone la inerme existencia heroica, su decisión súbita no lo exime ni de error ni de culpa, así el personaje “detenido del talón por los dioses” ha ejercido una violencia extraordinaria, ha actuado, pero su propia existencia era inane, sostenida débilmente. La concepción del destino sigue sin fallas la línea homérica, el personaje es asesinado en el preciso inicio de un trayecto más justo, más humano; pero eso no redime, ni produce paralelo entre la acción y el destino: la lección del mito de los toneles continúa vigente.¹⁵ El personaje se mueve aprisionado entre los conceptos que sirven de título a uno de los ensayos de Fuentes, entre su “voluntad” y su “fortuna”.¹⁶ No hay vínculo entre la moralidad del sujeto y el destino que le acontece, por ello su muerte parece inexplicable en el preciso momento en que ha abandonado la violencia. La exacerbada muestra de vulnerabilidad se condensa en una línea – “Cayó Aquiles que hasta ese momento había vivido detenido del talón por los dioses” (19, p. 190) –, una esculpida frase que reúne el motivo mítico con la futilidad de la muerte a manos de un joven insignificante e inesperadamente

¹⁴ Todas las citas de la novela corresponden a FUENTES, Carlos. *Aquiles o el guerrillero y el asesino*. México: FCE&Alfaguara, 2016, única edición disponible hasta el momento.

¹⁵ Cf. *Iliada* XXIV, 525-534.

¹⁶ Se trata del ensayo *La voluntad y la fortuna* (2008). El título reedita la discusión sobre los límites de la acción heroica entre la propia decisión y el destino, que ha producido numerosos enfoques críticos. Véase Gill (1996, p. 29-40).

cercano. Probablemente lo más homérico de este texto sea esta inevitabilidad de la muerte en el momento de conciliación humana.

3. UN HEROÍSMO MODERNO: RELATO DE UN ITINERARIO “DE GUERRERO A GUERRILLERO”

Mucho de la novela procede de un narrador que se comporta como lector desencantado y utiliza la literatura como clave para explicar la inefable realidad latinoamericana. De tal manera se suceden conversaciones con escritores como por ejemplo con Gaitán Durán, el editor de la revista *Mito* en una Bogotá que el narrador considera la “Atenas de América”. Aún cuando el componente biográfico o autorreferencial resulte indiscutible, no menos notable resulta la tríada *Épica, utopía y mito* que subtitula el ensayo *Valiente Mundo Nuevo*. En ese ensayo se describe con certeza la desacralización del proceso de civilización que se proponía como proyecto final el grupo guerrillero. La épica corresponde a la etapa de lucha, la utopía al intento de construcción de una sociedad igualitaria en la selva y el mito se obtiene con la muerte del héroe. El antiguo guerrero épico deviene una versión derivada, disminuida, sacada de su grado original; pero con la clara intención de presentar a su personaje con los rasgos del colérico, por desencanto, contra la injusticia de un sistema. En un traslado comparativo, el guerrero del nuevo tiempo es el “guerrillero”.

El propósito de embellecer la acción de una figura difícil de asimilar, pero capaz de despojarse de la violencia, se desarrolla como un análisis acerca de qué hechos posibilitan el surgimiento de este tipo de seres a lo largo de la historia:

Lo recordé esa mañana del asesinato de Aquiles, preguntándome si tenía derecho, como mexicano, ligado de todas estas maneras indirectas, lejanas o guarecidas, amistosamente próximas, a Colombia, a hablar de Colombia, a cantar la cólera del Aquiles colombiano, pero también, sin duda, a descubrir la pasión de Aquiles, sus amores, razones, dudas. Su itinerario. Más que su destino me interesaba su itinerario. Más que su ideología, me interesaba su viaje. De la familia a la guerrilla y de la guerrilla a la política y de la política a la muerte. Mi viajero había muerto. Este Aquiles fue, también, Odiseo. (2, p. 38-39).

Su personaje resulta integrado, simbiótico, una sumatoria de Aquiles y Odiseo, un personaje con la gloria de la violencia, pero viajero. El narrador desecha dos componentes de peso: su enfoque no es ideológico, es decir no habrá una toma de posición respecto del contenido político o las razones de justicia o injusticia de las acciones, sino una lectura del trayecto humano. El foco humano en sus amores, sus razones o sus dudas, deriva en la narración de una vida como un viaje. Compuesto de fuerza e inteligencia, Aquiles-Pizarro proyecta sobre su grupo la dimensión heroica en la asignación de nuevos nombres: “yo los llamaría Héctor, Diomedes, Cástor, Pelayo, como personajes que lo fueron de una *Iliada* descalza: los compañeros de Aquiles. Los asimila la épica. Los hermana el destino: la muerte. Uno tras otro, cayeron en combate”. (2, p. 39).

En la composición de esta figura heroica incide, sin duda, el ensayo subtítuloado “La *Ilíada* descalza” incluido en el volumen ya citado *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, en que analiza la novela *Los de abajo* del mexicano Mariano Azuela, convirtiendo a la revolución mexicana en una *Ilíada* popular. Fuentes comenta en ese ensayo las opiniones críticas de Hegel y de Simone Weil, extrae de esta última la lección humana de la épica homérica “nunca admirar el poder, o detestar al enemigo, o despreciar a quienes sufren”. Pero su mensaje personal es que los procesos de discordia violenta convierten a las personas en cosas, “cuando la gloria se desenmascara, nos muestra su rostro verdadero que es el de la muerte”.¹⁷

Como una inversión de la estética de *Ilíada*, Aquiles-Pizarro no sólo muere en la novela, sino que muere fuera de combate, de un modo no heroico, en medio de turistas y viajeros. Este hecho lo distancia de su grupo, aunque de igual modo todos los personajes terminen muertos violentamente.

En su estudio sobre el Aquiles homérico, Callen King (1987, p. 171) señala que las sucesivas apropiaciones del personaje produjeron un proceso de erotización en la tradición medieval y renacentista que lo llevó paulatinamente a ser un amante de la guerra. Sin embargo, en la matriz homérica se hallan la juventud y humanidad rodeadas de una crisis afectiva marcada por la presencia maternal de Tetis. Es este aspecto homérico el que ha capturado a Fuentes, la intimidad del personaje violento y cómo llega a la muerte. Su *Ilíada* descalza, es la de los personajes desprovistos de protección, indefensos frente al destino, ya sea por su clase social, ya sea por estar excluidos de la nobleza tal como se infiere por la carencia de armadura.

Fuentes concede a la figura materna la misma relevancia que Tetis posee en *Ilíada*. Se convierte en una presencia balsámica sin nombre propio, al igual que el padre y los hermanos, serán denominados por su función, como modo de universalizar la representación de cualquier padre o madre cuyos hijos se hubiesen involucrado en semejante violencia, o hubiesen sufrido prisión y tortura. Aquiles-Pizarro es además un narrador oral:

Aquiles no sabía si pensaba o decía esto, si lo escuchaban sus compañeros en la noche de la fogata o si se hablaba a sí mismo, pero al recordar a su madre le invadía a la vez una serenidad perpleja y un dolor apaciguante, como si la vida fuese un largo itinerario de dolor en dolor y lo único importante fuese el analgésico, el respiro entre pesar y pesar y eso era la madre, el respiro feliz. (2, p. 47).

El rasgo definitivo de su personaje es una intransigencia noble que le impide claudicar, la ubicación del guerrero entre el artista y el político, es el modelo de incorruptibilidad. La

¹⁷ Cf. Fuentes (1990, p. 176) en que el escritor insiste en que Hispanoamérica no ha logrado recrear el círculo virtuoso de la literatura antigua entre mito, épica, tragedia, el círculo que restauraría los valores salvadores construyendo una historia colectiva en vez de un relato agonal. Probablemente la composición anular de su novela sobre Aquiles consista en el intento de recuperar esa circularidad virtuosa, que ya había sido ensayada por García Márquez en *Cien años de soledad*.

muerte joven es necesaria, perentoria, en un sentido similar al de la bella muerte heroica en medio de una hazaña memorable: “entre el artista y el político está el guerrero mortal como un joven caudillo que debe morir joven para no corromperse, la promesa que debe serlo siempre, la figura de la colectividad individual... mi Aquiles cierto e imaginario a la vez” (3, p. 51).

De este modo resume Fuentes su concepción de itinerario a narrar: de dolor en dolor, el contenido patético de la trama no incorpora acontecimientos felices, el único instante de sosiego es el previo a la muerte del protagonista que, en una reintegración con su humanidad, recupera en su imaginación la normalidad de la vida recordando a sus mujeres, tal como el Aquiles homérico vuelve a la comida, al sueño y al sexo tras su cólera insomne. Pero el itinerario acaba de inmediato en la muerte.¹⁸

4. DISCORDIA Y RELATO

Un aspecto relevante de la novela reside en la difusión social de la discordia y de la cólera del guerrero como un proceso de envenenamiento en un claro contraste con la atribución de promisoriedad incorruptibilidad al personaje. Es interesante cómo el episodio del rapto de Briseida y el enfrentamiento con Agamenón se hallan trasladados a capítulos avanzados en los que la cautiva se llama Brígida y Agamenón recibe el nombre de Salomón Parras.

La selección del nombre del personaje homérico para el título, pospone la presencia de la ciudad implícita en la titulación de la epopeya, *Ilíada*. No obstante, la lucha del grupo guerrillero tiene como objetivo la ciudad. El elemento colectivo aparece a través de la ciudad de Bogotá que ha sido, como la civilizada Troya, una ciudad refinada, lujosa y alegre. Como Troya, Bogotá parece haber mostrado una sordera a los conflictos, una cierta transgresión, que se vuelca en la discordia entre los guerrilleros y el sistema, expresada como inevitable envenenamiento y como una vorágine violenta.

La reiteración de la íntima contradicción homérica entre la nobleza y la capacidad violenta del guerrero, ese aspecto de hibridez bestial ya notado por Nagy (1999, p. 26) adquiere en la versión de Fuentes las marcas de una educación de élite. Pizarro, en particular, ha recibido una educación especial y, sin embargo, su carácter guerrero se evidenciará en la producción de una economía de la rapiña mutua, tan primitiva como los raídes de los combatientes de *Ilíada* antes de llegar a Troya.

La violencia destructiva que se apodera de Bogotá causa la muerte de un número importante de intelectuales señalados por el narrador, su relato se vuelve memoria en un doble sentido: el del envenenamiento de una ciudad que no será narrado, tal como no se incluye en *Ilíada* el incendio de Troya y el más inofensivo – o menos comprometido – de

¹⁸ *Ilíada* XXIV, 675. Como sostiene Alexander (2015, p. 19), la guerra de Troya “no modificó ninguna frontera, no ganó ningún territorio y no sirvió a ninguna causa”, en ello reside el mensaje del poema: destacar la inutilidad de la guerra. En la novela de Fuentes la frustración es similar, la muerte del héroe no habilita una conclusión pacífica.

memoria de los relatos, en que los héroes se vuelven narradores. La decisión de Fuentes en cuanto a la narración de la muerte de su héroe, recoge lo que Homero dejó marginado e inconcluso, para simbolizar en esa muerte los efectos y el valor ritual expurgativo.

La ciudad es presentada como una construcción cultural, “la Atenas de América” (3, p. 53) – según ya hemos mencionado – y, en consecuencia, las opiniones del narrador abundan en datos sobre la literatura latinoamericana: sobre Cintio Vitier, Lezama Lima, sobre Jorge Gaitán Durán el editor colombiano de la ya citada revista *Mito*. Con sutileza, Fuentes instala la concepción de la cólera y de la discordia como un concepto de raíz erótica que se vierte en la remozada versión de la vorágine – el título de la novela de otro latinoamericano, José Eustasio Rivera¹⁹ – en un modo allegado a la *hybris* y su consecuente *áte*, la violencia que lo deglute todo es “la novia envenenada” de Colombia. No se trata solamente de la feminización atribuida por Loraux (2003, p. 46) al cuerpo heroico herido en batalla, sino de la flagrante pasión similar a la pasión amorosa que lleva a combatir. En este sentido, el símil del canto XI de *Ilíada* en que el ímpetu guerrero de Agamenón es equiparado al fuego y los heridos pueden ser “mucho más queridos para los buitres que para sus mujeres” (...οἱ δ' ἐπιγαίῃ κείατο, / γύπεσσι πολὺ φίλτεροι ἢ ἀλόχοισιν. *Ilíada* XI, 161-162) coincide con la versión de los efectos de la violencia imposibles de contener.²⁰

La construcción de los demás personajes del grupo se funda en episodios históricos, como la muerte del padre de Cástor a manos de los liberales, con lo cual se diversifican las biografías y reaparece el tema de la rapiña. La alternancia en el relato de sucesos personales con la crónica histórica; por ejemplo, la revuelta de abril de 1948 en la que muere Gaitán Durán, implica una valoración de la historia como una literatura de lo contemporáneo.²¹ Tanto la muerte del padre de Cástor, como el encuentro del grupo con los niños guerrilleros entre los campesinos en el capítulo 5, sirven para establecer los hitos de la relación envenenada de Colombia con la violencia. Se trata de episodios que desde la colonia llegan a afectar el tiempo del narrador, es decir, se vuelven su causa o su paradigma. Un claro ejemplo de ello es la memoria de la revolución comunera de Socorro.²²

Como sabemos, la ejecución cantada de acciones hazañosas no es patrimonio exclusivo del narrador homérico, el propio Aquiles aparece consciente del valor de estas narraciones en el mismo canto en el que Fénix desarrolla el relato pedagógico de la cólera de

¹⁹ La novela de Rivera fue publicada en 1924 y constituye una apropiación de mitos grecolatinos, entre ellos *Odisea*, además de iniciar el ciclo de la narrativa sobre la violencia en la literatura colombiana del siglo XX, de manera que la referencia resulta por demás simbólica.

²⁰ Las citas del texto griego de *Ilíada* corresponden a la edición de Allen; Monro, 1920.

²¹ Anticipadamente Fuentes propuso una visión crítica de la Literatura Latinoamericana que coincide con la propuesta de Jablonka (2016, p. 18) respecto de la historia como una “literatura de lo real”. Fuentes trató deliberadamente de despojar a la épica de su sostén mítico y de conceder a su producción la potencialidad creativa de la memoria y el rigor del archivo.

²² Una revolución surgida en 1781 que reunió a pobres, acomodados e indígenas contra la modificación tributaria impuesta por el rey Carlos III de Borbón y suele interpretarse como el inicio del proceso de independencia de Colombia. Varios de los líderes fueron ejecutados violentamente.

Meleagro y su propia historia personal (IX, 430-605). El rol de narrador de relatos ejemplares le compete en la novela de Fuentes a Diomedes:

Ustedes son los primeros en oír mi historia. Agradecéamela, que nuestras noches van a ser largas y mañana quién sabe si sigamos vivos... por lo menos debemos inspirar historias...
 Los sorprendió la aurora de dedos rosados escuchando con fascinación a Diomedes el costeño y a los cuatro una especie de confusión les turbó el ánimo. ¿Ahora qué? Era la pregunta de los cuentos. También la de la acción. ¿Ahora qué? ¿qué sigue? Diomedes se quedó en la posición del narrador, sentado, pensativo y sonriente, ... (5, p. 79).

El texto citado reemplaza con eficiencia el diálogo con el *thymós* que en Homero brinda luz sobre la íntima deliberación. Por una parte, la versión de la audiencia suspendida en su percepción del tiempo, sorprendida por la aurora,²³ la plena conciencia de actuar de modo de inspirar historias. Luego, la confusión, la pregunta por la continuación del relato, que es la pregunta por las secuencias y el desenlace que Fuentes dará a su propia versión de Aquiles. Vertida en la inofensiva frase de los cuentos (“¿Ahora qué?”), el anhelo por la continuación de la narración, desarrolla la posición del narrador inocuo: pensativo y sonriente.

5. EL CARÁCTER HEROICO DE AQUILES-PIZARRO

Un episodio infantil concentra la presentación del colérico latinoamericano, que en un partido de fútbol ordena a su perro atacar a sus contrincantes, pero esta adaptación se enhebra con su entrenamiento de cuño espartano comentado en el capítulo 5, al tiempo que se introduce la referencia a su vulnerabilidad. Concebido romancescamente como un personaje que suma seducción y enfermedad, es como “el mejor de los aqueos”, “el más guapo” (5, p. 83), pero en la descripción de Diomedes, Aquiles se vuelve realmente un *meláncholos*, es decir está “preso de una oscura tristeza” (6, p. 91). En secuencias previas Fuentes ya había equiparado al grupo con los conquistadores españoles para dar cuenta de su crueldad: “Eran guerreros hirsutos con largas crines de caballos”; son criollos, hijos de europeos, de educación europea, “dioses por fuera, niños por dentro” (6, p. 93).

La antítesis ínsita en el carácter del héroe que se halla tensionado entre su propensión a lo divino y su mortalidad aparece bien descrita en el contraste entre exterior e interior, que hace usufructo de la íntima contradicción de Aquiles, quien en el canto inicial de *Iliada* se muestra potencialmente como el asesino de Agamenón y luego como un niño necesitado de su madre.

²³ Recupera el autor la frase formularia de *Iliada* sobre la aurora. Citamos como ejemplo la línea del canto XXIV, 788: ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,.../ “cuando la hija de la mañana, la Aurora de rosados dedos apareció...”

A modo de contrapunto, la ciudad que ha perdido las mejores figuras es opuesta a la selva, presentada como lo limpio, sustento y madre, de manera de habilitar la composición de la utopía en ese medio. También compara la revolución colombiana con la ocupación de México por Zapata para demostrar que se trataba de los empeños de intelectuales urbanos, a los que la selva enfrentaba con su propia ineficiencia e inutilidad.

Tres capítulos consecutivos, el 8, 9 y 10, insertan a Aquiles-Pizarro en su núcleo familiar, en su formación religiosa y en la complejidad del matrimonio de sus padres como ícono de los desacuerdos colombianos. Los hermanos apresados, “el abogado” y “el soldado” y su hermana, llamada “la niña”, ilustran diversidad de destinos paradigmáticos. Sin duda, también en estos casos, la ausencia de nombre propio los vuelve representantes de destinos colectivos. El matrimonio de los padres, confrontados ideológicamente, expresa en el plano íntimo la misma dificultad registrada en lo social: el acuerdo inexistente. Tan desavenidos como Peleo y Tetis, quien se queja en el canto XVIII, 434-435 de *Ilíada* de la vejez de su esposo, los padres del personaje en la novela conceden un entorno familiar más completo y más complejo que el del poema homérico, pero igualmente discordante. La disparidad genética entre la diosa y el humano, entre la perennidad y la vejez, resulta tan insoluble como la oposición política, aunque nuevamente, parecen representar al carecer de nombres a las gentes comunes y honestas, y también sus dificultades de comprensión de los acontecimientos históricos con los cuales convivían.

Fuentes instala en esta novela a un personaje que había utilizado en *Adán en Edén* (2009), el del sacerdote Filopáter, al que adjudica el nombre de un discípulo de Aristóteles. Como versión latinoamericana del educador, el cura se vestía de modo informal y les martillaba la cabeza con ideas de trabajo, educación y libertad. Su condición de jesuita rebelde concuerda con la extrañeza del padre del Aquiles colombiano, un militar que leía a Theilhard de Chardin. Ha sido de particular interés para Fuentes el dedicar una extensión notable a esta polémica figura, que marca el itinerario de cómo el grupo de hermanos se involucra con la guerrilla y adhiere a la violencia y cómo Aquiles asesina al general Araujo. Los retratos de los opositores los presentan bajo los aspectos más execrables de corrupción, cuyas muertes inician una recurrencia de elementos funerales que culminarán con la repetición de la muerte del protagonista en el capítulo final de la novela.²⁴

En la composición de Aquiles-Pizarro la inevitable vulnerabilidad heroica recrudece a partir del capítulo 12. Una parte de la anonimidad de los personajes se explica por su inserción en la selva en la que adquirirán una nueva fama, un ser natural, más bestial. La profecía de la vida breve es desplazada por la moderna versión de una dolencia cardíaca:

Esa noche, Aquiles pidió reposo. Un ataque de disritmia cardíaca le afectó primero, mero preámbulo del episodio epiléptico que sobrevino más tarde, al amanecer, cuando Diomedes le metió una de las varas de la cruzada infantil entre los dientes y Aquiles, temblando,

²⁴ Una breve línea habla del funeral en que coincidieron el padre y Diomedes, bailando. El funeral se compone de danza y canto (11, p. 131).

creyó que de verdad estaba naciendo de nuevo sólo que esta vez él nacía de sí mismo, Aquiles de Aquiles, al fin tocando la tierra de la montaña pero con un talón herido, violable, el talón que jamás se hundió, como el resto de su cuerpo, en las aguas del río Magdalena recorrido por la fiera rebelde de María Cano, la bautista que en vez de santos quería que los niños se llamaran Libertad y Progreso.
(12, p. 134).

El narrador no se arriesga a modificar el mito básico de la mortalidad sujeta a un detalle tan endeble e icónico de la debilidad vital como el hecho de que una parte insignificante del cuerpo estableciera el límite. El talón violable de Aquiles-Pizarro es instalado en medio de la historia colombiana, ya que ese talón parece no haber tocado las aguas del Leteo colombiano, el río Magdalena. Su mera nominación acarrea la memoria de otro episodio de discordia violenta simbólico de todos los desencuentros, el de la rebelde María Cano, quien lideró los reclamos de justicia por los derechos de las mujeres y de los obreros en 1928. Los recurrentes elementos de crónica adquieren un uso netamente homérico, validan con verosimilitud las restantes aseveraciones en las que, en realidad, el narrador reconstruye en su ficción cómo podía haber sido un ataque de la dolencia de su personaje, que hallaba un no ser provisorio y volvía a nacer.

6. UNA NUEVA VERSIÓN DE BRISEIDA Y DE AGAMENÓN

En el diseño de la discordia hay una carencia notable en la novela que comienza a subsanarse a partir del capítulo 13 y que está determinada por una doble ausencia. Por una parte la ausencia de un personaje que reemplace con evidencia a Agamenón como antagonista y por otra parte, la ausencia del rapto de Briseida como desencadenante de la cólera de Aquiles.

La forma en que Fuentes decide involucrar a los personajes femeninos es, en parte, muy tradicional. Incorpora las figuras que se constituyen como parejas de los guerrilleros en matrimonios que, en algunos casos, se asimilan al funcionamiento de Héctor y Andrómaca.²⁵ En otros momentos el recurso es totalmente paródico o anticonvencional. Un ejemplo del primer caso se encuentra en la relación de Pelayo y Agustina. Anticonvencional es la intromisión de Brígida, cuyo nombre memora fonéticamente a Briseida. El episodio reelabora

²⁵ El capítulo 13 permite la irrupción de la nostalgia por la normalidad de la vida. Pelayo sueña que no quiere olvidarse de cómo es el cuerpo de una mujer. La pareja de Cástor es descrita como poseedora de “una belleza morisca, andaluza”. El amor de estos personajes, surgido al amparo de la librería Buchholz de Bogotá y de la lectura de *Rayuela* de Cortázar sirve para introducir la imagen de la sofisticación cultural de la ciudad. Troya está ausente de este relato excepto en este contemplar Latinoamérica como un espacio devorado por la pampa y la selva, en el que vivir en la construcción cultural que la ciudad implicaba era un desafío a la imaginación. Es un capítulo construido a expensas de la literatura latinoamericana: los personajes pueden ser devorados por la selva, como en la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, o interrogarse si, como en la novela de Cortázar, encontrarían a la Maga.

la obtención de la muchacha como botín o premio antes del ataque a Troya, de un modo cáustico. Fuentes recrea la casona de un proxeneta, el manipulador de un pueblo, Máximo Vale, un viejo al que solo servían y custodiaban mujeres. Máximo Vale creía que nadie agrediría a su reducto de mujeres y, no obstante, sufre un ataque del grupo guerrillero que lo deja indefenso. Es el grupo de mujeres el que habilita el riesgo en una actuación que las vuelve estratégicamente dolosas, desde el interior de la casa:

Rodearon la casa cuando ya todas las mujeres estaban avisadas en secreto de la hora y el día exacto del ataque. Ellas fueron las yeguas de Troya que abrieron los portones de la casona del viejo agiotista un mediodía oloroso a mangos jugosos que empezaban a reventarse dentro de sus pieles, ... (13, p. 141-142).

El comportamiento femenino, una versión desestilizada de Helena poniendo en riesgo a los griegos que estaban en el interior de caballo (*Odisea*, IV, 279-280), desarrolla otra secuencia ausente en *Ilíada*, saber concretamente cómo llegó Brígida/Briseida hasta Aquiles:

La Brígida les abrió la puerta y ella fue lo primero que vio Aquiles al entrar como un ventarrón armado a la Troya de Máximo Vale. (13, p. 142).

... qué bárbara, se dijo Aquiles, qué salvaje hembra, soy la Brígida, se anunció, los estábamos esperando; ... (13, p. 143).

...nunca supo... si la mujer... estaba allí por propia voluntad o era parte de un botín que él no deseaba tomar como tal pero que no podía resistir, así lo llamase la Brígida o la tomase él, ... (13, p. 143).

Sólo una noche se acostó la Brígida con Aquiles. Al amanecer una cabalgata que enmudeció las campanas de la iglesia pasó por el pueblo en medio de un volar de pájaros silenciosos que huían en sentido contrario. (13, p. 145).

La denominación coloquial e incluso propia de su situación social, “la Brígida”, con la anteposición del artículo, hace del personaje una versión popularizada. Sin embargo, su rapto tiene las mismas consecuencias emocionales graves de *Ilíada*:

(...) desafiando a las campanas o a los pájaros a que silenciaran su cólera, la pérdida de su botín de guerra, su premio, su amor, su Brígida, gritando enfurecido que sí, era cierto, él creía tener derecho a todo, el amor y la revolución, el botín de guerra y la gloria de la muerte, ...Iba a blasfemar... pero Aquiles no quería que sus insultos obligaran a Dios a colmarlo de bienes. Prefirió clamar contra los que le quitaron a la Brígida, y llevar contra ellos la guerra, ahora sí confundidas su urgencia de actuar y su urgencia de amar: mi premio, mi amor, mi Brígida... (13, p. 145).

El episodio de Brígida pospuesto más allá de la mitad de la novela, implica una selección intencionada de la cólera causada por este personaje que distrae al guerrillero de su objetivo fundamental. Una sofisticada reelaboración de la simbiosis de motivos eróticos/heroicos presente en *Iliada*. El estatuto de Briseida como premio o botín de guerra, se mezcla con los sentimientos amorosos y la parodia de la súplica que su madre lleva a Zeus, invierte en orgullo la promesa de compensación obtenida en Homero. También debe considerarse que Salomón Parras, el raptor de Brígida, como un Agamenón ubicado en la selva, coincide en la similitud fonética entre nombres, pero sus razones son absolutamente diferentes.

Salomón/Agamenón aparece por primera vez en el capítulo 14, como un líder cesáreo explícitamente involucrado en dividir e imperar. El personaje había constituido un miniestado en medio de la selva, pero el rasgo homérico más notable que la novela recupera es su codicia (“la voracidad de los caudillos locales animada por los políticos de Bogotá, los campesinos liberales despojados por los conservadores...”), el principio de los *basiléas dorophágous* que transita de Homero a Hesíodo confronta campesinado y caudillos.²⁶ Salomón Parras era un antiguo minero devenido vendedor de coca y explotador de esmeraldas. El rapto de Brígida le añade gloria.

El diálogo entre Salomón Parras y Aquiles opone a un adulto corrompido por las ganancias de la guerra con un joven idealista al que Parras ve como un niño inocente. El sistema de valores disfunciona, indefenso, por lo crematístico de Parras que, como Agamenón, habla a Aquiles en términos pragmáticos y cuantitativos: “imagínese en una justa medieval, o ya que lo llaman Aquiles, en una playa frente al mar jarde Troyal, desafiando a Héctor... (14, p. 151). Finalmente, Parras lo vence en un juego de azar.

7. EL ASESINO

Conforme a la disyunción expresada por el título, el asesino recibe mayor atención en los capítulos finales, a partir del relato del pasado de un grupo de sicarios compuesto por los personajes de Cóndor, Kike y Lamparilla. A partir del capítulo 15 ellos ilustran un modo de guerra mercenaria que busca algún ascenso social. Parece también una desordenada intromisión, similar a la inserción de un episodio como la Dolonía en el contexto narrativo de *Iliada*. Sin embargo, el engaño a Cóndor y su muerte, cumplen la función deíctica de la falta de código heroico.

El asesino carece de estatura heroica, no tiene de ningún modo la dimensión de su contrincante, pero este agón desperejo, al tiempo que destituye la idea de algún tipo de excelencia condigna explica la tragedia latinoamericana: un líder con intenciones nobles es asesinado por una suma irrisoria y por un personaje insignificante.

La analepsis del pasado ofrecida por el capítulo 17 ofrece varias ironías trágicas. El relato de la infancia de Kike, sin pelo y harapiento, se proyecta a la ironía extrema: el héroe

²⁶ Cf. Hesíodo, *Trabajos y Días*, 38-39. También los reclamos de Tersites a Agamenón en *Iliada*, II, 225-242.

Aquiles-Pizarro es asesinado por el niño desvalido que su madre educó como maestra en una ciudad costeña. También los vínculos de Kike con la hija de la familia rica para la cual trabajaba su madre, derivan en un beneficio económico que señala las razones para asesinar y es la respuesta desolada a la situación colombiana.²⁷

Finalmente, como otra deuda con *Ilíada*, el narrador introduce antes del final, al personaje de un anciano, denominado por un apodo como los demás personajes, el Termómetro. Este personaje asume las características nobles y piadosas de Príamo, pero al recibir el cadáver de su hijo acribillado en una carreta tarda en descubrir que se le ha entregado una suma valiosa en compensación y cuando lo descubre, igualmente se corrompe.

CONCLUSIONES

En la lectura de Fuentes, la discordia de este Aquiles moderno involucra dos vertientes, la amorosa y la del anhelo de reformular las estructuras sociales, por ello no acepta sin más la propuesta homérica, la subvierte, la interrumpe y la distorsiona. Un primer nivel de polémica distorsión se efectúa al elegir la narración de aquello que Homero deja en el nivel proléptico, es decir, al decidir narrar la muerte de Aquiles. Como el movimiento temporal es retrospectivo, la discordia contenida en la sociedad colombiana representada se enraíza en otras discordias latinoamericanas; por ejemplo, la de la revolución de los comuneros o la de María Cano. Al fin, el relato de la cólera del personaje, ya sea por su amor a Brígida o por su rechazo a la injusticia, hace de la novela una suerte de mitografía, una escritura que conserva la muerte del héroe que Homero no narró. Por la misma razón, ella se vuelve una suerte de Aquileida latinoamericana, trágica sin igual, porque la discordia de los dispares trayectos formativos de los personajes los deja a ambos muertos: al guerrillero y al asesino. Resulta una doble provocación de piedad, la de quien procuró abandonar la violencia e iniciar una refundación pacífica y la que causa el destino incorregible de su disminuido adversario, conmovido, sin embargo, por su madre.

Sorteadas las peculiaridades genéticas de la novela que, por azar del destino la aproximan a la historia de los textos homéricos, su composición anular, su desmitificación del héroe y de su antagonista produce, no obstante, una nueva mitificación: no hay un vencedor y un vencido. Fiel al cuño homérico hallamos dos muertes casi sin intervalo temporal: un ícono de la concepción de Fuentes acerca de los destinos latinoamericanos aprisionados en una fraternidad imposible.

²⁷ Las referencias a la infancia continúan en el capítulo 18 cuando Pelayo rehúsa ayudar a otro niño que le roba el reloj desde una alcantarilla.

REFERENCIAS

- AGUILAR, Carlos Rutilio. Carlos Fuentes: la construcción de una gran obra narrativa. *Revista Levadura*, 20 abr. 2018. Sección Cultura. Disponible en: <http://revistalevadura.mx/2018/04/20/carlos-fuentes-la-construccion-una-gran-obra-narrativa/>. Consultado el: 4 feb. 2019.
- ALEXANDER, Caroline. *La guerra que mató a Aquiles*. Madrid: Acantilado, 2015.
- ALLEN, William; MONRO, David. *Homeri Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1920.
- ANADÓN, José. Entrevista a Carlos Fuentes (1980). *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 49, n. 123-124, p. 621-30, abr.-sept. 1983.
- AUSTIN, Norman. The function of digressions in *The Iliad*. In: WRIGHT, John (Ed.). *Essays on the Iliad*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 70-84.
- BRODY, Robert; ROSSMAN, Charles (Ed.). *Carlos Fuentes: A Critical View*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- CALLEN KING, Katherine. *Achilles. Paradigms of War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- DÁVILA, Luis. Carlos Fuentes y su concepto de la novela. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 47, n. 116-117, p. 73-8, jul.-dic. 1981.
- FUENTES, Carlos. *La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara, 2008.
- FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Hollywood, política y Literatura en Carlos Fuentes. *Revista Tempo*, nov. 1999. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov99/garcia.html>. Consultado el 10 enero 2019.
- GIACOMAN, Helmy. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971.
- GILL, Christopher. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*. New York: Oxford University Press, 1996.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GYURKO, Lanin A. *Magic Lens. The Transformation of the Visual Arts in the Narrative World of Carlos Fuentes*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2010.
- GYURKO, Lanin A. *Spellbound: Alfred Hitchcock and Carlos Fuentes*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2012.
- GYURKO, Lanin A. *The Shattered Screen. Myth and Demythification in the Art of Carlos Fuentes and Billy Wilder*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2009.

- HEIDMANN, Ute. *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Lausanne: Editions Payot Lausanne, 2003.
- IBSEN, Kristine. *Memoria y deseo: Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- LORAUX, Nicole. *Las experiencias de Tiresias*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
- LOWE, Nicholas J. Tragic and Homeric Ironies. In: SILK, Michael (Ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 520-33.
- MUELLER, Martin. Knowledge and Delusion in *The Iliad*. In: WRIGHT, John (Ed.). *Essays on the Iliad*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 105-23.
- NAGY, Gregory. *The Best of Achaeans*. Washington: Center for Hellenic Studies, 1999. Disponible en: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_NagyG.The_Best_of_the_Achaeans.1999. Consultado el 1 feb. 2019.
- ORTEGA, Julio. Carlos Fuentes, *Cambio de Piel*. In: GIACOMAN, Helmy. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971, p. 107-24.
- ORTEGA, Julio. Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de La Mancha. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 55, n. 148-149, p. 637-54, jul.-dic. 1989.
- ORTEGA, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- PERILLI, Carmen. Entre Molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela de Carlos Fuentes. *Revista Espéculo*, 2001. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html. Consultado el 10 enero 2019.
- SEAFORD, Richard. *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America. In: BHABHA, Homi K. (Ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990, p. 71-98.
- SOSNOWSKI, Saúl. Entrevista a Carlos Fuentes. *Eco*, Bogotá, v. 45, 1981, p. 515-49.
- VAN DELDEN, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- VILLALOBOS, José Pablo. Supervivencia, renovación y muerte: Carlos Fuentes y las genealogías del tiempo. In: _____. *La imaginación genealógica: Herencia y escritura en México*. Colima: Universidad de Colima, 2006, p. 93-136.
- WILLIAMS, Raymond Leslie. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: The University of Texas Press, 1996.

ZECCHIN DE FASANO, Graciela Cristina. Memoria y funeral: Príamo y Aquiles en *Iliada* XXIV. 472-551. *Revista Synthesis*, La Plata, v. 7, p. 57-68, 2000. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2861/pr.2861.pdf

ZECCHIN DE FASANO, Graciela Cristina. Temor y Compasión en los poemas homéricos. *Revista Synthesis*, La Plata, v. 9, p. 109-28, 2002. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.295/pr.295.pdf

**DE NOVO ‘A GUERRA DE TROIA’... AGORA EM LISBOA
MÁRIO DE CARVALHO, A INAUDITA GUERRA
DA AVENIDA GAGO COUTINHO**

Maria de Fátima Silva*

* Professora
Catedrática,
Instituto de Estudos
Clássicos, Centro de
Estudos Clássicos
e Humanísticos,
Universidade de
Coimbra.

Recebido em: 15/04/2019

Aprovado em: 06/05/2019

fanp13@gmail.com



RESUMO: O conto que o escritor português Mário de Carvalho intitulou *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, que centra uma coletânea de contos a que dá título, transfere para a realidade da ‘guerra diária’ do trânsito lisboeta um recontro que tem por motivo inspirador a épica homérica. Trata-se, portanto, da transposição para uma situação contemporânea, de ‘conflituosidade prolongada’, de figuras, situações e linguagem marcadas pela convenção homérica. O evidente desfasamento entre a contemporaneidade da situação e a tonalidade estética que lhe dá forma contribui para criar um tom satírico muito próprio deste autor, um bem sucedido ‘cronista’ da realidade portuguesa de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa; conto; épica; tradição clássica.

‘THE WAR OF TROY’ AGAIN... NOW IN LISBON
MÁRIO DE CARVALHO, A INAUDITA GUERRA
DA AVENIDA GAGO COUTINHO

ABSTRACT: The short story *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* (*The never heard war of Gago Coutinho Avenue*), by Mário de Carvalho, gives the title to a collection of short narratives by this Portuguese author. As a subject, it transfers to the ‘everyday war’ of Lisbon traffic a conflict inspired by Homer’s epic. This means, then, the transference to a contemporaneous situation of figures, context, and language marked by the Homeric convention. The clear disconnexion between the contemporaneous situation and the style of the text contributes to create a satirical tonality, which identifies this very well known narrator of Portuguese actuality.

KEYWORDS: Portuguese literature; short narrative; epics; classical tradition.



No conto que centra e dá título à coletânea *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*,¹ Mário de Carvalho² aposta, como eixo central, no anacronismo histórico manipulado em contexto de guerra. Está em causa um reconto paradigmático entre duas hostes, em plena Lisboa, num inusitado conflito em que história e ficção se confundem: de um lado o invasor árabe que, na primeira metade do séc. XII, de facto anexou ao seu poder o sul da Ibéria e, com ele, a capital portuguesa,³ do outro, os cidadãos e a autoridade urbana de uma Lisboa do séc. XX, surpreendidos por tão estranho e incompreensível recuo no tempo. De facto, ao que se narra não falta um fundo histórico, apesar do anacronismo: a realidade medieval e contemporânea portuguesas colocadas lado a lado.⁴

¹ 2006 (9. ed.). Lisboa: Caminho. Como é prática conhecida de Mário de Carvalho, o título combina real e ficção. “Inaudita” é a palavra que, confrontada com um conhecido topónimo lisboeta – “Avenida Gago Coutinho” –, antecipa infiltrações de fantasia num contexto que pretende ser objetivo. Comenta a propósito Silvestre (1998, p. 213-14) que é sobretudo na narrativa curta que o fantástico e o absurdo encontram a sua forma de expressão em Mário de Carvalho.

² Nascido em Lisboa em 1944, Mário de Carvalho é um apreciado autor da Literatura Portuguesa contemporânea, com uma vasta obra publicada e premiada. São diversificados os géneros que cultiva: romance, conto, ensaio, literatura dramática. Licenciado em Direito, abandonou a atividade da advocacia para se dedicar por inteiro à produção literária. Do ponto de vista que em particular neste momento nos interessa – o da receção clássica –, Mário de Carvalho tem regressado aos clássicos greco-latinos, antes de mais sob forma de ‘romances históricos’ (*Um deus passeando pela brisa da tarde, 400 mil sestércios*), marcados pela presença romana na cultura portuguesa. Mas particularmente sugestiva é a inserção que faz de temas e motivos clássicos numa narrativa focada no contemporâneo português, valorizando o ‘anacronismo’ como uma poderosa fonte de insólito e de ironia.

³ Os séc. VIII-XIII são na Península Ibérica tempos de conflito e confronto entre os diversos reinos cristãos e as incursões de muçulmanos, que se manteriam na região até ao séc. XV. Este inimigo oriental de há séculos (desde o séc. VII) que se movia a partir da Arábia, sob a insígnia de uma guerra santa, mas com certeza também com um projeto de amplo alargamento do seu território e influência. Depois que Portugal foi reconhecido como reino autónomo em 1143, além de definirem fronteiras em relação a Leão e Castela, os primeiros monarcas preocuparam-se igualmente com o chamado movimento de ‘reconquista’, voltado contra os muçulmanos do sul, ao mesmo tempo que promoviam o alargamento do território. Depois da tomada de Santarém, D. Afonso Henriques conquistou Lisboa (1147) e, de seguida, estendeu o seu domínio a Sintra, Almada e Palmela, de modo a poder assegurar a sua autoridade sobre a região. Lisboa era então uma das cidades poderosas do império árabe na Península Ibérica. Além de a sua posição geográfica fazer dela um entreposto comercial importante e um ponto de contacto entre a Europa e a África privilegiado, tinha também um enorme potencial agrícola. Em 1148, data da invasão berbere imaginada por Mário de Carvalho, estaria em causa o recrudescer do conflito histórico vivido no ano anterior (cf. *A inaudita guerra*, p. 28: “É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil, vinha sorradeira pelo valado, quase à beira do esteiro de rio que ali então desembocava, com o propósito de pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos”).

⁴ O próprio Mário de Carvalho, em depoimento feito a alunos de uma escola secundária de Gaia (cf. Pereira; Flores, 1999, p. 93), comentava a propósito desta fusão de momentos distantes da história

E assim o cenário é o de um engarrafamento de trânsito muito caracterizador da realidade imediata, inusitadamente atropelado pela marcha guerreira do invasor berbere.

Porque se trata de um conflito ‘armado’ – guerreiros árabes de um lado, Polícia de Segurança Pública do outro –, a tradição épica da descrição da guerra parece apropriada como modelo narrativo. Homero, na qualidade de autor da *Ilíada* e narrador da célebre guerra às portas de Troia, é então eleito como modelo natural, consignados, no velho poema que fundamenta a literatura europeia e a do ocidente, elementos que passaram a fazer parte de uma forte convenção no que toca à narrativa do combate.

Mas se a estrutura, os intervenientes, os recursos literários, são claramente inspirados em Homero, o tom irónico que se sobrepõe ao conjunto convida o autor a subverter, com habilidade, recursos e efeitos.⁵ Numa palavra, sem abdicar dos processos épicos, Mário de Carvalho propõe-nos uma anti-epopeia, valendo-se sobretudo de uma chave decisiva para obter este resultado: o anacronismo.⁶

A ESTRUTURA ÉPICA SUBJACENTE À AÇÃO

Se familiarizados com a estrutura que a épica estabeleceu e transmitiu como sua, ao longo dos séculos, não deixaremos de reconhecer no conto de Mário de Carvalho, apesar da brevidade – uma das divergências imediatas que se patenteia no texto português em relação à extensão tradicional da epopeia –, o regresso às suas componentes habituais.

portuguesa: “O que me levou a escrever a *Inaudita* ... e por que razão misturei épocas distintas: foi a consciência de que Portugal é um país muito antigo, muito miscigenado, percorrido por muitas culturas e civilizações, de modo que cada um de nós é mais do que ele próprio, porque tem atrás de si uma grande espessura de História”.

⁵ Vieira (2009, p. 6), ao definir a perspetiva do seu estudo dedicado a esta coletânea de Mário de Carvalho, comenta: “Veremos que a peculiaridade da literatura pós-moderna se pauta pelo afastamento das concepções românticas de História, uma vez que já não interessa utilizar os grandes nomes ou os grandes acontecimentos dos tempos idos com intenções moralizantes, didáticas e pedagógicas, mas sim, para os parodiar, com o intuito de desmitificar a importância conferida a certos nomes e episódios”.

⁶ Reis e Lopes (2007, p. 130) assinalam o início *in medias res* e a analepse como estratégias comuns na epopeia para fraturar o curso linear da história narrada. Ou seja, ao usar o anacronismo, ainda que de uma forma talvez mais gritante face à divergência temporal dos próprios contendores que põe em confronto, mesmo assim Mário de Carvalho não deixa de estar em sintonia com uma tradição épica. Outros critérios literários presidem também à conceção deste conto, desde logo a antinomia verosímil / inverosímil. E se, como afirma Aguiar e Silva (1982, p. 483), “O princípio da verosimilhança exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estritamente local ou capricho da imaginação”, a combinação deste princípio com o seu contrário – o insólito, o anormal, o fantástico –, só pode produzir um efeito profundamente irónico e risível no seu resultado. Mário de Carvalho parte do inverosímil – a troca de datas e a confluência de situações anacrónicas – e procura dar-lhe um tom de verosimilhança, com o recurso a espaços, personagens e gestos que soam ao leitor contemporâneo como conformes à sua realidade empírica.

Para começar, algo semelhante a uma invocação à musa e a uma proposição, a anteceder a narração propriamente dita, não faltam em *A inaudita guerra*. E para que, ao leitor, a fonte clássica apareça como uma evidência, as primeiras palavras são a menção do velho poeta do passado (p. 27): “O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio”.⁷ O estudioso não deixa de vislumbrar, sob esta referência ao sono de Homero, uma vaga alusão a tudo aquilo que, na *Iliada* e na *Odisseia*, são quebras ou inconformidades arqueológicas, linguísticas, narrativas, constituindo matéria para a famigerada ‘questão homérica’. Dormir, quando se trata de um poeta – explica o narrador –, acontece “com prejuízo da toada e da eloquência do discurso”; e assim resume as múltiplas questões identificadas no texto homérico, de grande fôlego para a avaliação do poema, a quebras de ritmo e de estilo.⁸

Às desatenções dos poetas, sucedem-se as dos deuses – “... não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses também”, p. 27 –, de modo a que a intervenção divina, soberana no traçado dos acontecimentos épicos, não perca o seu lugar de relevo. Por enquanto, é Clio, “a musa da História”, aquela que está na mente do autor invocar;⁹ não, como exemplificam a *Iliada* (1. 1; 1. 484-492) e a *Odisseia* (1. 1-2), para contribuir com a sua capacidade de memória e de clarividência auxiliando o cantor na ultrapassagem dos seus limites humanos. Bem pelo contrário: a musa continua inspiradora, é certo, mas é pela distração e pelo sono que dá a Mário de Carvalho motivo para a sua narrativa. Porque foi

⁷ *Arte Poética* 359: *quandoque bonus dormitat Homerus*.

⁸ De toda a forma, a eficácia na utilização de convenções, neste caso a épica homérica, e o seu efeito parodístico dependem, naturalmente, da capacidade do leitor de reconhecer o ponto de partida, para poder extrair da deformação literária todo o seu potencial. Acentua Vieira (2009, p. 15): “todos os procedimentos de construção textual e técnicas que os autores tendem a esconder no texto, nas obras metafictícias são postas em evidência, revelando como o texto é um artefacto construído mediante uma série de convenções compartilhadas pelos seus leitores/intérpretes”.

⁹ Como sempre, trata-se, em Mário de Carvalho, de solicitar de uma entidade sobrehumana apoio para uma empresa transcendente que ultrapassa a capacidade humana do poeta ou narrador. A invocação à musa, uma componente externa da estrutura épica, é feita com frequência por Mário de Carvalho, introduzindo em contexto de narrativa – conto ou romance – um recurso sobretudo conhecido como próprio do poema épico; cf., e. g., 2004 (3. ed.), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa, Caminho, p. 17: “Parte, pois, vai pensamento sobre asas douradas, foge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas ...”. Com uma figura poética que traz de imediato ‘as palavras aladas’ de Homero à lembrança do leitor, promove-se, neste caso, o apelo a Polímnia, a Musa “de muitos hinos”, patrocinadora de muitas tonalidades ou géneros, conciliadora entre a velha épica e o romance contemporâneo, em total indiferença pelo lapso temporal e pela discrepância poética. Desta vez, o patrocínio que se espera da musa é sobretudo estético: ‘pensamento’ e ‘musa’ fundem-se, sem esquecer a cooperação da mesma deusa como memória, funcionando como arquivo de informação para dados tão vulgares como o lugar geográfico onde se situa o episódio; cf. ainda *Fantasia*, p. 20; p. 227, onde novas invocações à musa assinalam passos decisivos na narrativa.

ela que, ao confeccionar o tecido da História,¹⁰ confundiu os fios, e com uma simples troca de data – 1148 por 1984 – esteve na origem do anacronismo central na narrativa.

Ao conto não falta também a proposição, ou seja, a síntese dos dados essenciais ao desencadear da narrativa (p. 27-28). Os tópicos são os tradicionais: a menção e caracterização genérica dos beligerantes, o local da ação e os ruídos da guerra – um elemento forte na convenção do combate. Tal como no paradigma ‘guerra de Troia’ – uma campanha entre Troianos e Aqueus –, os dois campos em confronto, em plena Lisboa, primam pelo contraste civilizacional: são eles, de um lado, os automobilistas engarrafados que enfrentam, do outro lado, a invasão bárbara dos árabes. O local do recontro é a Avenida Gago Coutinho, uma bem conhecida artéria da capital portuguesa,¹¹ que já se enche do alarido da batalha.¹² Mas se o traçado do combate é o tradicional, o anacronismo que lhe está associado é uma marca que vai constituir a espinha dorsal da narrativa. De um lado avultam (p. 27-28) “um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecidora”; do outro o “retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta grita”. Nas diferentes tonalidades, os ruídos são a identificação preambular de duas épocas e de duas civilizações: aqueles com que a tecnologia do séc. XX nos familiarizou, os do tráfego das grandes cidades, e os provocados por vozes humanas e animais, referentes a um mundo medieval ainda liberto da máquina. A disposição deste proémio aparece, no

¹⁰ É interessante transcrever a descrição da «imensa tapeçaria milenária» com que Clio tece a História (*A inaudita guerra*, p. 27): “... repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos”. Em poucas palavras sintetizam-se as obscuridades que o tempo lança sobre os acontecimentos, bem como as curvas repetitivas do fluxo histórico, tal como já os antigos, desde logo Heródoto, o pai da História, o concebiam. Esta ideia da tradução de episódios da História ou do mito nas linhas de um bordado é com certeza inspirada na Helena homérica (*Iliada* 3. 125-128) que, nos seus aposentos, bordava em precioso tecido de púrpura o confronto entre Aqueus e Troianos de que ela mesma fora a causadora.

¹¹ Ainda que se refira a uma avenida concreta no plano urbanístico de Lisboa, a opção pela Gago Coutinho não deixa de ter o seu significado no contexto. O conhecido aviador (séc. XIX/XX) – o primeiro a fazer, em 1922, a travessia do Atlântico Sul juntamente com Sacadura Cabral –, que colocou Portugal na rota de um progresso pioneiro, será sempre paradigma da capacidade do país de se abrir ao mundo e de se afirmar pela sua história. Sugere assim um Portugal feito ‘potência’, apetecível a um invasor, do mesmo modo que Troia, ao tempo da épica a grande cidade do oriente. A mesma estratégia é adotada por Mário de Carvalho na menção do nome de outras artérias, como a Alameda D. Afonso Henriques (31). Também neste caso, além da designação corresponder a ruas e avenidas existentes em boa parte das cidades do país, ela é evocativa do primeiro rei português (1109-1185) e, por isso, da fundação da própria nacionalidade de Portugal (1143). O apelido de “Conquistador” que lhe foi atribuído pela História, que envolve de resto lutas contra os muçulmanos ocupantes do sul peninsular, serve bem ao contexto.

¹² Textos como a *Iliada* ou, na mesma tradição, a tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, são sem dúvida modelos paradigmáticos da descrição do combate, apelativa aos ruídos e brilhos que se cruzam no campo de batalha.

conjunto, como um habilidoso quiasmo: dos lisboetas e dos ruídos técnicos que provocam, passamos ao alarido e vozes que advêm dos árabes.

ELEMENTOS NARRATIVOS DA CONVENÇÃO ÉPICA

A narrativa que se segue – centrada na guerra – vai pôr em movimento a ação já referida e os seus agentes. Em primeiro lugar, um vislumbre de ‘catálogo’, o célebre motivo épico da listagem dos combatentes e meios bélicos de cada uma das partes que antecede a descrição das hostilidades,¹³ não deixa de estar sugerido no aprofundamento do retrato de cada uma das hostes confrontadas em Lisboa. Mas digamos que o efeito, na *Iliada* 2. 493-877, por exemplo, expresso no célebre e encorpado ‘catálogo das naus’, se reduz no conto a uma breve amostragem, em que as grandes alusões à massa dos combatentes se entremeiam com a identificação pontual dos seus chefes.

A insistência nos ruídos e nos brilhos que cruzam um campo de batalha retoma o processo já antes ensaiado na proposição (p. 28): “Viu-se de repente o exército envolvido por milhares de carros de metal, de cores faiscantes, no meio de um fragor estrondoso...”.¹⁴ Os habituais batalhões, de infantes, arqueiros, cavaleiros, com as suas armas emblemáticas, são, neste caso, substituídos, de um lado, por uma referência lacónica ao ‘batalhão dos automobilistas’, não menos sugestivos na descrição do espetáculo visual que proporcionam; e do outro, pela menção “aos cavalos”, que aparecem como emblemáticos das forças de elite árabes.¹⁵

Do coletivo das forças, o foco estreita-se, como é de regra no catálogo, para a figura do chefe, identificado pelo nome e título, mas também por atributos como a família, a pátria, algum feito ou virtude que o valorize, as armas ou insígnias que enverga, compatíveis com os batalhões sob seu comando. Particularmente importante, na tática narrativa da descrição de povos e de guerreiros, é, como é bem sabido, o epíteto, o qualificativo impressionista e

¹³ Sobre a tradição épica do catálogo e exemplos conservados na literatura grega antiga, cf. Hall (1996, p. 108-109).

¹⁴ Cf., ex., uma descrição paradigmática do combate em *Iliada* 4. 446-449 de que Mário de Carvalho retoma o tom geral: “Quando chegaram ao mesmo sítio para se enfrentarem uns com os outros, brandiram todos juntos os escudos, as lanças e a fúria de homens de brônzeas couraças; e os escudos cravados de adornos embateram uns contra os outros e surgiu um estrépito tremendo” (tradução de Lourenço, 2005).

¹⁵ Como emblema do coletivo, Muftar, o chefe do batalhão de cavalaria árabe, impunha uma imagem poderosa “do alto do seu puro-sangue” (p. 29). A associação dos grandes chefes homéricos com as suas montadas faz parte do retrato de Aquiles e de Heitor, os dois guerreiros de referência na *Iliada*, para Gregos o primeiro e Troianos o segundo. De acordo com a tradição, Aquiles conduzia uma invejável parrelha de cavalos, oferta a seu pai do próprio deus Posídon (*Iliada* 16. 149-151). Conformes à imagem da planície troiana e dos cavalos que apascenta são os epítetos que valorizam a perícia equestre das tropas comandadas por Heitor, “domadoras de cavalos” (ex., *Iliada* 3. 127, 3. 131, 4. 333, 4. 352, 4. 355, 4. 509, 7. 38, 7. 361, 8. 516, 8. 525, 16. 717, 17. 230, 17. 418), ou “chicoteadoras de cavalos” (5. 102). O próprio Heitor se evidencia como auriga exímio (8. 88-90).

identificador em que os poemas homéricos abundam. Usados em profusão, esses epítetos, além do seu efeito caracterizador, tornam o discurso florido e rebuscado. Todo este património literário é também perceptível no texto português. “Ali-ben-Yussuf, lugar-tenente de Muftar, homem piedoso e temente a Deus” (p. 28) é o primeiro chefe a merecer atenção: desenham o seu retrato o nome, o posto que ocupa, e uma primeira qualidade (*areté*) de enorme relevo entre os valores ancestrais, a piedade (*eusebeia*). Diante do perigo, mais do que confiar nas próprias forças ou nas dos seus homens, Ali-ben-Yussuf dirige uma prece ao seu deus, um Alá protetor e grande.¹⁶ Após esta primeira suspensão, a urgência impõe aos chefes ação. Nesta perspetiva a hierarquia, que desta vez ordena as intervenções humanas na aventura militar, traz a primeiro plano o próprio Muftar, seu superior hierárquico e uma segunda figura no catálogo em formação; em vez da piedade, outras são as virtudes, desta vez militares, que lhe assistem; os seus gestos são de comando – “levantou bem alto o pendão verde e bradou uma ordem que foi repetida”, p. 28 –, e a imagem constrói-se-lhe de outras marcas, a barbicha afilada e o turbante, que aludem à pátria árabe como sua origem.

Expostos os traços e os méritos, seria legítimo esperar o desencadear vigoroso do combate. Mas não, o retrato do ‘herói’ que vai sendo construído conduz não ao movimento, mas a uma imobilidade inesperada, como se o quadro literário que se esboça não passasse de uma imagem estática, talvez porque a História que lhe dá suporte esteja confundida por um embaraço anacrónico. “Que ninguém se mexesse!” (p. 28), foi a ordem perentória transmitida por Muftar à cavalaria árabe, como também, por Mário de Carvalho, às personagens do conto. Frustrada a prece pela urgência da situação, frustrado foi também o ataque pela determinação do chefe.

Abriu-se assim caminho à caracterização da outra parte, por processo equivalente. E aí um primeiro ‘herói’ se antecipa, (p. 29) “o agente de segunda classe da PSP Manuel Reis Tobias”. Trata-se agora de identificar um primeiro interveniente das forças portuguesas, representado por um nome de ressonância vulgar, acompanhado pela respetiva patente (de resto, modesta)¹⁷ e pela sigla da corporação a que pertence, a Polícia de Segurança Pública.¹⁸

¹⁶ A mesma noção homérica de que os deuses penetram o campo de batalha e condicionam ações e resultados humanos é partilhada por Muftar que, perante a estranheza da situação, se interroga sobre a verdadeira razão do paradoxo (p. 29): “Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe de feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de *jims* encabriolados?”. O uso da prece a anteceder os grandes confrontos abunda, de resto, na *Iliada*; cf., ex., 3. 276-279, 3. 365.

¹⁷ Cf. estratégia semelhante na identificação do “comissário Nunes” (p. 31) e do “capitão Aurélio Soares” (p. 33). Esta identificação dos ‘heróis’ lisboetas pela patente ganha em ironia se confrontada com os títulos habitualmente atribuídos pela épica às suas personagens, a quem assiste a nobreza de sangue e o estatuto de soberanos.

¹⁸ A referência à corporação substitui, também com ironia, a menção tradicional ao reino de que os combatentes são oriundos, em geral coincidente com as grandes sedes civilizacionais do mundo antigo. Apenas um exemplo pode marcar o tom homérico e denunciar a ‘demolição’ paródica do texto português (*Iliada* 2. 559-568): “Os que eram senhores de Argos e de Tirinto amuralhada, de

A piedade e determinação na ordem que marcava o lado invasor – o bárbaro – parece, à primeira vista, ceder lugar, quando se trata da defesa, a uma cobardia bem sublinhada no resistente urbano e civilizado¹⁹ (p. 29): “meio escondido por trás das colunas de um prédio”. No entanto, o observador avisado perceberá que não se trata afinal de cobardia, mas de uma estratégia de investida sobre o cidadão – a conhecida ‘caça à multa’ –, que identifica a personagem com um traço profissional bem nítido (p. 29): “... no propósito sábio e louvável de surpreender contraventores aos semáforos”. É esta a *arete* do agente da autoridade nos nossos dias.

O recurso às hierarquias de comando, para ouvir argumentos que norteiem futuras decisões, está consignado na épica por múltiplas ‘assembleias’ de chefes, quer do lado grego, quer do troiano,²⁰ que marcam pausas entre fases decisivas na estratégia de guerra e definem as atitudes a tomar pelos respetivos subordinados. A mesma estratégia, traduzida para uma lógica contemporânea, executa-se com recurso a uma transmissão à distância, por um intercomunicador com a central, de onde um superior hierárquico irá ditar a reação a assumir. A partir desta primeira consulta, outras vozes irão intervir no debate, por uma cadeia de telefonemas “para o governador civil e deste para o ministro” (p. 29). O resultado, em paralelo com o definido pelo adversário, aponta para o mesmo imobilismo, aconselha suspensão (p. 29): “De lá lhe disseram que iriam providenciar e que se limitasse a presenciar as ocorrências, mas sem intervir por enquanto”. Reforça-se, com esta determinação da chefia adversária, a fixidez a completar o quadro do anacronismo histórico.

O COMBATE

Foi só então, depois de estabelecido o rosto da chefia e de consultadas, à distância de acordo com os meios contemporâneos, as hierarquias, que o coletivo local se fez presente, com os seus batalhões (p. 30): “Soaram as sirenes no quartel de Belém e poucos minutos depois, alguns pelotões da Polícia de Intervenção vinham a caminho, com grande alarde de sereias e pisca-piscas multicores”. Por sua vez o inimigo respondeu com a colocação das tropas no terreno. Mas o desencadear das hostilidades ocorreu, como na *Iliada* 4. 85 sqq., pela intervenção de um agente estranho às vozes de comando, Manuel da Silva Lopes, o condutor de um camião carregado de grades de cerveja, no papel do Pândaro épico. A alusão é agora clara ao passo homérico em que, depois que o duelo entre Menelau e Páris pela posse de Helena terminou inconcluso e as tropas dos dois lados se quedaram em suspenso, a deusa

Hermíone e de Ásina recortadas pela baía funda; Trezena e Eionas e Epidauro cheio de vinhas, senhores de Egina e de Mases, mancebos dos Aqueus; deles era comandante Diomedes, excelente em auxílio, e Estênelo, filho amado do glorioso Capaneu. Com eles vinha um terceiro, Eurialo, homem divino! filho do soberano Mecisteu, filho de Talau. Mas a todos eles comandava Diomedes, excelente em auxílio, e com eles seguiam escuras naus em número de oitenta”. Tradução de Lourenço, 2005.

¹⁹ Esta é, naturalmente, a subversão das habituais características de grego e bárbaro na tradição grega antiga, valente e civilizado o primeiro, selvagem e cobarde o segundo.

²⁰ Ex., *Iliada* 1. 57-305, 2. 53-149, 211-393, 3. 146-160.

Atena incentivou o troiano Pândaro a disparar uma seta contra Menelau, que se torna no rastilho para a generalização do combate. O *bathos* no protagonista do episódio não pode ser mais flagrante. Manuel da Silva Lopes, um simples cidadão desconhecido e modesto, motivado pelo impasse que o engarrafamento de trânsito impôs a todos – automobilistas e beligerantes –, também ele vítima de uma má inspiração provinda do ‘destino’ – “resolveu em má hora”, p. 31 –, serviu-se de um “calhau miúdo” (em vez do arco e flecha do Troiano, *Ilíada* 4. 112), com que alvejou um adversário, o beduíno Mamud Beshewer. Ao contrário de Menelau, ainda ansioso após um duelo violento (*Ilíada* 4. 115), o visado é também agora um simples infeliz que se encontra, por azar, na trajetória da pedra, ele que, “por ainda não ter acordado de tudo isto, era um dos mais quietos da tropa” (p. 31).

Estavam criadas condições, tal como no poema homérico, para uma primeira arremetida violenta, que, na *Ilíada*, haveria de conduzir ao combate encarniçado que separava ainda os beligerantes do desfecho da guerra. Em *A inaudita guerra*, “vinte arceiros enristaram os arcos, apontaram aos céus, e expediram, com zunido tenso, uma saraivada de setas” (p. 31); enquanto, do lado oposto, “o comissário Nunes, à frente dos seus pelotões de choque”, por interpretar mal o sucedido, imaginou os manifestantes num confronto direto com a polícia.²¹ Por isso desencadeou um avanço à sua medida (p. 31): “Toca a varrer isto tudo até ao Areeiro – disse. E, puxando do apito, pôs a equipa em acção, à bastonada, a eito, por aqui e por além” (p. 31).²²

Estavam criadas as condições para desencadear a tensão do combate, uma réplica anacrónica dos muitos episódios da *Ilíada* em que o fragor e o movimento da guerra envolvem os heróis. O avanço da Polícia de Intervenção não se mostrou fácil, perante o acumular de populares e de combatentes. As primeiras ‘baixas’ não se fizeram também esperar (p. 31),²³ “conseguiram chegar ao Areeiro algum tempo depois, após muita cabeça partida e duas baixas nas suas hostes, de agentes que tinham sido sabiamente atraídos a vãos de escadas por populares mais expeditos”. Ferimentos ligeiros, infligidos à traição em lugares esconsos, por adversários oportunistas, mas desproporcionados na valentia, eis o que caracterizou esta primeira arremetida decisiva. Houve que corrigir a estratégia, com uma reorganização de efetivos, reconduzidos pelo áristo do momento, o comissário Nunes, para “a placa relvada” da Praça do Areeiro. Do lado contrário, o inimigo sofria também os seus reveses: primeiro uma baldada de água, “que alguém havia deixado cair de uma das janelas e que lhe impregnara o manto e a cota de malha” (p. 32), deixou irritado o comandante Ibn-el-Muftar, que avançou com determinação sobre o adversário, para o que ameaçava ser um

²¹ Por trás da confusão, o comissário Nunes reage sob o efeito da turbulência nacional ainda sensível dez anos passados sobre a revolução de 25 de Abril de 1974 (sendo que a ocorrência narrada no conto (p. 27) é datada de “29 de Setembro de 1984”). Por isso interpreta a arruaça como mais uma manifestação de cidadãos contra a polícia, numa subversão do que era, antes da revolução, a repressão policial sobre o povo.

²² Cf., ex., *Ilíada* 4. 422-431, 509-510, 5. 48 sqq., para uma descrição sobre um movimento de avanço de tropas.

²³ Cf., ex., *Ilíada* 4. 457-544, sobre a descrição dos ferimentos resultantes de um recontro vigoroso.

recontro violento (p. 32): “Num ápice, rompeu uma carga de cavaleiros berberes, aos gritos de guerra, de alfange em riste, ladeando automóveis, amolgando *capots*, e aproximando-se inexoravelmente dos rapazes do comissário Nunes”. O recuo dos defensores da cidade, que não aguentaram a carga dos berberes, foi inevitável. Correram, não a refugiar-se nas muralhas de Troia ou no acampamento aqueu como os seus antepassados épicos,²⁴ mas a procurar proteção no interior das paredes que os cercavam, no caso as da “Cervejaria Munique, onde se refugiavam atrás do balcão” (p. 32).

Nem mesmo faltou, na batalha lisboeta, a vinda de reforços, apesar de retardados pela barreira do trânsito. Ainda assim, “a tropa do Ralis e a da Escola Prática de Administração Militar” não deixaram de se fazer presentes, quando os homens do comissário Nunes se mostravam já incapazes de fazer frente à cavalaria árabe. Dificuldade que obrigou mesmo à metamorfose ‘dos batalhões’: de tropas motorizadas que eram, os subordinados do capitão Aurélio Soares converteram-se, em face das circunstâncias, em forças de infantaria, de modo a vencerem, em corrida, o obstáculo do engarrafamento.

Estava, no entanto, tão feroz combate fadado para terminar numa trégua sensatamente negociada. A isso aconselhava a desproporção das forças.²⁵ Prudentes foram, portanto, as instruções dadas ao capitão Aurélio – “proceder a um reconhecimento, avaliar a situação e agir em conformidade, mas sempre com moderação” (p. 33) –, apontando todas no mesmo sentido de um apelo à imobilidade. Diante do inimigo, o capitão Aurélio Soares ergueu, à cautela, “um trapo branco”, generosamente cedido por um dos moradores locais. Ainda que confrontado com um sinal cujo conteúdo lhe não era familiar, mesmo assim o árabe captou no ar o sentido pacificador do gesto e dispôs-se a negociar. Surpreendeu-se, naturalmente, quando à sua saudação em língua árabe, correspondeu um cumprimento na mesma língua (p. 34), porque, por feliz coincidência, “o capitão Soares, que tinha feito uma comissão na Guiné, em contacto com gente muçulmana”, não era ignorante do estranho idioma.

Foi assim que os homens puderam apaziguar conflitos, ainda antes de a musa Clio, a mesma que causara o embaraço, ter despertado para a necessidade de desensarilhar os fios da História, fazendo que tudo regressasse à normalidade.

²⁴ Cf., ex., *Iliada* 6. 73-74; do mesmo modo recuam os Aqueus, 8. 78-79, 157-159, 343-345.

²⁵ A proporção do número de forças – atacantes e defensores de Troia – é um dado também importante na *Iliada*. Os símiles que, no Canto II, retratam os movimentos do acampamento aqueu não deixam dúvidas sobre o número impressionante dos seus efetivos: 2. 87-93, comparados a um enxame de abelhas, ou, 2. 469-471, de moscas; 2. 207-210, semelhantes, no fragor que produzem, às ondas de um mar enfurecido; 2. 459-463, idênticos a bandos de aves, ou, 2. 467-468, à floração primaveril que inunda os campos. Do lado oposto, através dos contingentes presentes em Troia, a multiplicidade de cidades aliadas ganha dimensão. Íris, a mensageira dos deuses, deixa, em termos gerais, uma referência ao número e à diversidade de populações que constituem o enorme xadrez asiático (2. 803-804). Os sucessivos catálogos das forças troianas e aliadas produzem então o desdobramento deste amontoado anónimo e a identificação progressiva das diferentes células.

A ARTE DO ANACRONISMO

Disseminados pela narrativa, muitos são os processos formais e estéticos que reconhecemos como parte do contexto épico da Antiguidade. Ora como elementos de conteúdo, ora como padrões literários, o seu contributo para a vitalidade do conto é inegável, pelo choque claro que estabelecem com uma narrativa distante no género, e mais distante ainda no tempo. Não deixemos de observar, no entanto, que em *A inaudita guerra*, há de facto três tempos: o da Antiguidade épica, que conforma o modelo geral da leitura dos acontecimentos e da sua narração; o da contemporaneidade, a Lisboa do séc. XX em que a ação decorre; e ainda, infiltrada pela invasão árabe, uma medievalidade de que a capital portuguesa é também cenário. O resultado final advém da manipulação hábil que Mário de Carvalho faz destes três planos para os que são elementos essenciais na narrativa. Não deixaremos de articular, com os planos anacrónicos em que a ação decorre, o fator 'linguagem', que parece acompanhar a mesma discronia. É sabido que, por tradição, a épica homérica prima pelo tom solene e requintado do estilo, colorido esse a que Mário de Carvalho não deixa de recorrer como uma marca indissociável do seu modelo. Mas, ao mesmo tempo, uma certa elaboração das palavras, usada para assinalar as narrativas de catálogo ou de combate, bem como sobretudo associada com o invasor berbere, pelo ascendente que lhe cabe face ao tempo que o integrou já na História, choca com algum plebeísmo próprio do nosso quotidiano, rebaixado à condição de um modesto e vulgar patamar de experiências bem familiares ao leitor.

Começamos pelo estabelecimento de um cenário, o local onde os acontecimentos decorrem. Se o modelo longínquo para os feitos a narrar é Troia, o quadro esperado é aquele que opõe aos invasores a resistência das muralhas da cidade de Príamo, enormes paredes cortadas por portas também defensivas,²⁶ que marcam as vias de acesso ao movimento e ao

²⁶ Em poucas palavras, West (2011, p. 38) sintetiza um retrato da Troia homérica: "As escavações, há mais de um século, estabeleceram que, no local onde os Gregos situavam Troia, havia, na Idade do Bronze tardia, uma cidade próspera, fortemente muralhada. Era a cidade mais importante de todo o noroeste da Ásia Menor, e uma das que tinham relações privilegiadas com o mundo micénico". De acordo com a *Iliada*, é sobretudo a robustez e magnificência da sua construção o que impressionava. "Imponente" é a descrição apropriada à cidadela de Troia (2. 332, 2. 803, 6. 392, 9. 136, 9. 278), que se orgulha de ser "bem construída" (4. 33, 21. 433). Troia tem, portanto, por seu logótipo essencial, as muralhas e as torres, que lhe transmitem uma imagem de poder e segurança, imagem tanto mais desafiadora quanto posta à prova na crise que a avassala. "De belas muralhas", "de altas muralhas" e "de belas torres" são, assim, dos seus epítetos mais insistentemente repetidos (1. 129, 2. 113, 2. 288, 5. 716; 7. 71, 16. 700-702, 21. 516). De igual robustez partilham os seus portões, também eles "bem construídos" e "altos" (5. 466, 21. 544). Essas portas foram cenário de alguns dos momentos cruciais na queda iminente da cidade: a despedida de Heitor e Andrómaca e o recontro final entre o seu defensor e Aquiles (6. 392-393, 22. 6, 22. 360). Mas nem só a visão exterior da cidadela é impressionante, como é também majestoso o seu traçado urbanístico. "Ampla" (13. 433, 24. 256, 24. 494, 24. 774) é um qualificativo que engloba, genericamente, a vastidão e funcionalidade do traçado das suas ruas e uma urbanização cuidada de cidade grande, expressa no epíteto "de ruas bem construídas" (6. 391).

contacto entre os dois campos de batalha. Em *A inaudita guerra*, um invasor que já não é o exército aqueu mas sim uma hoste árabe medieval, não pode deixar de assustar-se diante das (p. 28) “paredes descomunais que por toda a parte se erguiam, cobertas de janelas brilhantes”, numa configuração modernizada das ‘muralhas’ das metrópoles nossas contemporâneas. ‘O susto’ é a tradução emotiva dos agentes de uma narrativa que os desnorteia por efeito de um anacronismo inusitado.

A uma primeira imagem global do espaço sucedem-se referências mais precisas ao seu desenho urbanístico, num golpear permanente da lógica temporal. Assim, por exemplo, o limite da ordem transmitida pelo comandante berbere às suas tropas da retaguarda situa-se próximo “da Rotunda da Encarnação” (p. 28); ou a disposição das tropas no terreno de batalha dispersa-se entre “o parque de estacionamento do Areeiro”, “o terreiro da estação de serviço do lado contrário” e a “placa central relvada” (p. 30). Por outro lado, depois que o avanço entre os dois campos se consuma, a invasão e movimento de todos os envolvidos amplia-se pelos espaços em volta, o Bairro dos Actores (p. 31), o Bairro da Encarnação (p. 32), a Avenida dos Estados Unidos (p. 33).

Uma palavra é devida também ao fator ‘tempo’, porque se o espaço temporal que afasta os dois contendores no episódio é de séculos, o tempo narrativo, num enorme exercício de contenção, circunscreve-se ao fugaz adormecimento da musa Clio; como bem observa Couto (2003, p. 321), esse adormecimento, “metaforicamente, é traduzido pelo nó que logo se formou quando Clio adormeceu, destoando da lisura do tecido da tapeçaria milenária urdida pela musa da História”.

O choque registado no cenário é comum com aquele que opõe as figuras que nele se movem. São, antes de mais, os nomes o que assinala o fosso temporal – além de cultural – a separá-los. Nomes árabes – Ali-ben-Yussuf, Ibn-el-Muftar, Mamud Beshewer –, em todo o seu exotismo, friccionam com os mais portugueses nomes pessoais (Manuel Reis Tobias, Manuel da Silva Lopes, Aurélio Soares). Mas a atuação é também fraturante. Para estabelecer cadeias de comando, o árabe usa a voz e faz correr a ordem de batalhão em batalhão, por simples transmissão direta. A polícia portuguesa, por seu lado, em pleno séc. XX, recorre ao “intercomunicador da mota” (p. 29), que faz chegar ao comando “números e cifras”, à primeira vista indecifráveis, mas que afinal se podem traduzir numa mensagem extensa. E porque o anacronismo torna difícil a descodificação de imagens, palavras e mensagens, a tradução do que a evidência patenteia sofre o desvio da incompreensão, que o tempo e a diferença cultural justificam (p. 29):

Uma multidão indeterminada de indivíduos do sexo masculino, a maior parte dos quais portadores de armas brancas e outros objectos contundentes, cortantes e perfurantes, com bandeiras e trajos de carnaval, montados em solípedes, tinham invadido a Avenida Gago Coutinho e parte do Areeiro em manifestação não autorizada. Dado

que se lhe afigurava existir insegurança para a circulação de pessoas e bens na via pública, aguardava ordens e passava à escuta.²⁷

Esta é a forma por que, também do lado do invadido, se instala a imobilidade. A incompreensão trava a energia e exige uma primeira pausa de decisão e recurso às hierarquias. O tom é o de um formalismo profissionalizante, aquele que caracteriza as mensagens policiais perante a ilegitimidade de uma manifestação de rua não autorizada, paradoxal no seu aparato, entre o violento e o festivo.

Por seu lado, o chefe árabe não foi mais bem sucedido na sua interpretação do que o rodeava (p. 30):

Decidiu não se deixar impressionar com os trejeitos pouco amistosos que lhe vinham de dentro dos objectos metálicos com rodas que havia por toda a parte, nem com as caras que o fitavam por detrás de um estranho material transparente. Se era uma encantação, melhor era deixar que passasse – segredou para ben-Yussuf que lhe respondeu, desconfiado e muito pálido: – inch Allah!”.

Também neste caso a consulta das hierarquias levou a uma interpretação, baseada em outros critérios, transcendentais e atribuídos à insuperável vontade dos deuses.

Incompreensão é, portanto, o resultado final destas manobras dilatatórias, em que a apresentação das tropas e uma primeira localização no terreno prepara o romper efetivo das hostilidades.

Hostilidades que não estavam, no entanto, destinadas a acontecer. Porque da mesma forma que, com uma leve passagem pelo sono, Clio causou o conflito, foi também rápida a solução que encontrou para ele, simplesmente desfazendo o nó entretanto tecido. Apesar de tudo, consequências restaram para os diversos intervenientes no episódio. Os árabes desistiram da reconquista, fazendo a história ficcionada regressar à História verdadeira. Por sua parte, as forças de segurança portuguesas viram-se a braços com um processo, que as responsabilizava pela confusão de trânsito armada em hora de ponta em lugar de congestionamento habitual. Talvez apenas um episódio de rotina no quotidiano dos reguladores do tráfego numa grande cidade. Por fim à Musa responsável por todo este caos cronológico coube a pena pesada de quatrocentos anos privada de ambrosia, acompanhada de um comentário a considerar (p. 35): “o que, convenhamos, não é seguramente castigo dissuasor de novas distrações”. Com esta observação final, Mário de Carvalho promete reincidir numa estratégia literária que se lhe tem mostrado profícua.

²⁷ O mesmo anacronismo da imagem foi de resto responsável por incompreensão equivalente da parte de um outro interveniente nos acontecimentos, a multidão neutra dos automobilistas. Confrontados eles também com a estranha presença do invasor, arriscaram diferentes interpretações (p. 30): “Que devia ser algum reclame, diziam uns; que era mas era para um filme, diziam outros”. Outras confusões devidas ao mesmo motivo se irão acumulando, quando o combate já vai aceso; “interpretou mal” (p. 31), “pensou que era” (p. 32), são expressões multiplicadoras da incompatibilidade cronológica geral.

CONCLUSÃO

Como em muitos dos seus textos, Mário de Carvalho recorre, em *A inaudita guerra*, a um bem sucedido processo de intertextualidade. E fá-lo, como é sua tendência, a partir de uma sugestão clara, assinalada com o nome de Homero, a que irá seguir-se um desafio ao leitor atento e informado. Porque, sob uma superfície de fantástico e anacrónico nos acontecimentos que sustentam a narrativa, está igualmente presente uma estranha confluência de géneros – o épico e o do conto breve –, cada um deles com os seus traços bem marcados. Fica sujeita à perspicácia do leitor a capacidade de encontrar, sob a ironia patente, as marcas do velho Homero, naquele que constitui o timbre central dos textos que lhe são atribuídos, sobretudo a *Iliada*. Acontecimentos, figuras, estratégia descritiva são aproximáveis, de modo a que Lisboa se configure como uma nova Troia do séc. XX. Com mestria, Mário de Carvalho explora o que Aguiar e Silva (1982, p. 593) estabelece como a natureza elementar de qualquer texto literário: “um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.
- COUTO, Rosa Maria. Subsídios para uma leitura orientada do conto *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* de Mário de Carvalho. *Máthesis*, v. 12, p. 313-25, 2003.
- HALL, Edith. *Aeschylus. Persians*. Warminster: Aris and Philips, 1996.
- LOURENÇO, Frederico. *Homero. Iliada*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- PEREIRA, Anabela Soares; FLORES, Maria José. À descoberta da Língua Portuguesa 8º ano. Porto: Edições Asa, 1999.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.
- SILVA, Maria de Fátima; BARBOSA, Tereza Virgínia. *Ensaios sobre Mário de Carvalho*. Coimbra: IUC, 2012.
- SILVESTRE, Osvaldo. Revolução e Contra-Revolução ou um passo atrás e dois à frente. *Colóquio/Letras*, v. 147/148, p. 209-29, 1998.
- VIEIRA, Maria Cecília. *A História n.º “A inaudita guerra” de Mário de Carvalho*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009.
- WEST, Martin. *The making of the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

ILIADEIA: UM PÉRIPLO DA *ILÍADA* TRADUZIDA NO BRASIL (ENSAIO FICCIONAL)

Marcelo Tápia*

Recebido em: 15/04/2019
Aprovado em: 06/05/2019

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Diretor da Rede de Museus-Casas Literárias de São Paulo.
marcelotapia954@gmail.com



RESUMO: O tema deste texto, “recriações da *Iliada* como vias para o tradutor”, é abordado mediante um ensaio ficcional, exercício criativo em que os personagens são tradutores brasileiros da epopeia homérica.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; *Iliada*; tradução poética; recriação.

*ILIADEIA: A PERIPLUS OF TRANSLATED
ILIAD IN BRAZIL (FICTIONAL ESSAY)*

ABSTRACT: The subject of this paper (“re-creations of the *Iliad* as paths for the translator”) is addressed through a fictional essay, a creative exercise in which the characters are Brazilian translators of the Homeric epic.

KEYWORDS: Homer; *Iliad*; poetic translation; re-creation.

INTRODUÇÃO

A história das traduções da épica homérica no Brasil pode ser vista como um périplo: essa é a premissa deste trabalho, que se pretende uma experiência poético-paródica, com certo viés didático; quase um caderno de anotações de quem – *hybris* de aprendiz – ousa contar certos feitos de um modo um pouco seu. Para tanto, recorre reverentemente, à semelhança de Dante, a uma entrada no Inferno, acompanhado por um mestre; neste caso, o mundo adentrado será naturalmente, à maneira de Odisseu, o Hades, no qual estariam almas de tradutores nossos da *Iliada* com que dialogamos, eu e aquele que me acompanha, Jaa Torrano; outros adquirem voz por meio de recursos da narrativa.

São postos em verso ditos fictícios das personagens, assim como falas que citam literalmente escritos seus ou são adaptações desses escritos que visam à sua conversão em medidas de verso.



Estas se moldam, prioritariamente, a um padrão versificatório adotado pelos tradutores-personagens, que também citam versos por eles traduzidos; a fala do narrador, minha, e do meu companheiro de viagem seguem, igualmente, padrões relacionados a modos nossos de composição. (Talvez se possa entrever, no exercício de versificação de citações, humilde memória do tempo em que se empregava o verso como veículo comum de transmissão de um pensamento¹).

Assim, Manuel Odorico Mendes (1799-1864) diz em versos decassílabos, Carlos Alberto Nunes (1897-1990), em hexâmetros dactílicos (conforme o seu modo de adaptação silábico-acental do hexâmetro grego: versos com cinco unidades ternárias e uma binária descendente) e Haroldo de Campos (1929-2003), em dodecassílabos (vali-me neste caso, por vezes, do hemistíquio hexassilábico; em outros, de diversa subdivisão da medida do verso). Vario o metro da voz do narrador, ora adotando o hexâmetro (nunesiano), ora as demais medidas, ora o esquema que cheguei a propor de transposição do verso homérico ao português: cinco a seis unidades acentuais por verso, com as tônicas em posições variadas, mas mantendo-se invariavelmente a “cláusula hexamétrica” (uma unidade ternária seguida de uma binária, ao final do verso).² Jáa Torrano fala em versos livres.

As citações são referidas em notas, que informam acerca dos textos-fonte modificados nos versos e incluem referências e comentários adicionais que considere pertinentes.

*Se, por vingança, as Musas quiserem dizer-me
o que fazer com os feitos albeios e vários,
nelas terei de confiar sem confiar, na incerteza de ouvi-las,
e dar à luz este turvo exercício de jala espectral.*

ILIADEIA

Musa, reconta-me os feitos dos bravos autores que deram voz brasileira a Homero; sussurra-me, agora, de *Ilíada* e os tradutores daqui, pois a eles será dada a cena. O que disserem será, na verdade, o que captam ouvidos de pouco alcance, restrita acuidade, sujeitos à falta de entendimento, à mercê dos limites de psicografia falha. Errarei pelos mares undosos de praias alheias, para chegar a um lugar em que falem os vivos e os mortos, onde convivam os tempos e espaços diversos da escrita épica. Um solo profundo acharei neste plano distante, numa quebrada de mundos, numa encruzilhada de ditos – lêmures, corpos e escritas serão imbricados no averno terreno.

¹ Como breve referência ao assunto, pode-se ver, por exemplo, Lopes (2003, p. 6).

² Veja-se o capítulo quarto da minha tese de doutorado, *Proposição de referência rítmico-métrica associada a método tradutório* (Tápia, 2012, p. 240-70).

Evocarei Odorico, e Carlos Alberto, e Haroldo de Campos e
 mais os que derem o ar de sua graça na saga, conforme
 certa visão de contrários na ideia e iguais na tarefa,
 ou de coral de iguais em ideia e contrários em jeito
 de ser e ter a dizer em medidas distintas de versos
 sob um oceano ruidoso que leva à guerra de Ílion
 sacra, de Heitor e de Aquiles, heleno, e Agamêmnon e Príamo.

Ao chegar às portas do Hades, em companhia do mestre
 Jaa Torrano, que gentil atendeu ao pedido
 de guiar-me na viagem, evoco os espectros que, embora
 do Eliseu sendo dignos, possam nos dar entrevista
 especial à entrada do estranho Érebo, obscura,
 que por graça de Zeus Eleutério alcançamos
 (depois de ousar *traspasar il segno* – ir além dos limites).³

Quis ofertar meu sangue a fim de que as almas ganhassem
 sua força de vivos e cantassem em suas próprias palavras;
 mas o que há é um Hades reflexo, avesso, em que a seiva
 que me impulsiona é a delas; nutre-se o verso
 dos ditos prescritos a meus vigilantes sentidos:
 tais almas mantêm, por divina dádiva, a vida em seu verbo
 e em seu gesto, fazendo-se sombras de ativa presença.

A bem da noção de princípio-poder e princípio-começo,
arkebé, manifesta-se todo o Jaa em força e sentido:
 “Pel as musas heliconíades comecemos a cantar!”⁴
 A que, com certo ar de trânsito em transe, replico:
 “Por elas nos demos a cantar, por elas nos demos...”

³ Referência aos versos de Bocaccio, relativos a Ulisses (Odisseu), em *Amorosa visione* – “per voler veder trapassò il segno / dal qual nessun poté mai in qua reddire” – (que ecoam Dante), o primeiro dos quais foi adotado por Haroldo de Campos como epígrafe de seu poema *Finismundo. A última viagem* (cujo tema é a morte de Odisseu tal como apresentada no *Inferno* dantesco – XXVI, 83-142). Ver Campos (1999, p. 55-9 e 352-53).

⁴ Versos da *Teogonia* (Hesíodo, trad. de Jaa Torrano, 2003, p. 105). Sobre o início da *Teogonia*, diz o tradutor: “A primeira palavra que se pronuncia neste canto sobre o nascimento dos Deuses e do mundo é *Musas*, no genitivo plural. Por que esta palavra e não outra? Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são. É preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto” (*ibid.*, p. 21).

Odorico, o versi-heroico e conciso poeta,
 surge sintético, com ar lacônico, usando
 barrocas pérolas, de torcida forma, brilhantes,
 de águas fundas, colhidas no subsolo lodoso;
 indagado das contas de tom cerúleo, expele
 duros versos guardados de cor, escolhidos a dedo:
 “Não me apareças mais, quer ouses, velho,
 deter-te ou retornar; nem áureo cetro,
 nem ífula do deus quiçá te valha.
 Sai, não me irrites, se te queres salvo.”⁵
 Assim exordiou. Obediente e taciturno,
 tentei afastar-me do bardo agastado; o meu guia,
 porém, a meu favor interveio, suasivo:
 “Oh, Manuel, não recuses, assim,
 a atender a meu diletante amigo;
 concede-lhe, mestre, uma fala branda.”

Diz Odorico em resposta, com ar abrandado:
 “Dada a alta prosopopeia do
 astucioso tradutor que me fala,
 cederei ao incômodo chamado.
 Pérolas cerúleas tenho colhido
 a fim de nutrir-me do que careço:
 a divinal beleza das palavras.
 Da alma a poesia me fugiu celeste,
 nem na cítara mais dedilhar soube,
 desde que aqui mergulhei em ausência
 após julgar despiciendo meus dons.”⁶

Em vez de indagar do porquê de tão severo juízo,
 fiz libação de silêncio o mais respeitoso,
 como alimento ao espírito depreciativo,
 mais eficaz que o mais convincente elogio.
 Reanimou-se o aedo, evocando a lira de Aquiles:
 “Já no arraial dos Mirmidões o encontram
 a recrear-se na artefacta lira.
 Que travessa une argêntea, insigne presa
 dos raros muros d’Etion: façanhas
 de valentes cantava, e só Pátroclo
 tácito à espera está que finde o canto.”⁷

⁵ *Iliada* (HOMERO, trad. Odorico Mendes, 2008, p.45-6).

⁶ O último verso alude à opção tradutória de Odorico para verso do Canto IX da *Iliada*: “Dons não despiciendo lhe destinas” (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 325).

⁷ *Iliada*, IX, 149-154 (ibid.). A numeração dos versos da tradução de Odorico Mendes não corresponde à numeração dos versos do original grego.

De novo me pus em mudez, desta vez elogiosa;
 farto de libações, ia o bardo saindo,
 quando retrocedeu e disse inquieto, bem seco:
 “Que urge? A que vindes? Bem que irado, amigos,
 exulto ao ver quaisquer humanos, vinde
 a que vierdes. Passo-vos a fala.”⁸

Eu, temeroso, lanço ao vento as palavras aladas:
 “Concede dizer-me, pois, das fórmulas tuas,
 e, também, da síntese tão buscada, sem trégua.”
 Respondeu-me o escritor, em seguida, polipansábio:⁹
 “Trato de verter epítetos com
 exatidão e nos lugares mais
 apropriados; isso feito, omito
 repetições: seriam enfadonhas.
 Se vertêssemos servilmente as re-
 petições de Homero, deixava a obra
 de ser aprazível como é a dele;
 das infidelidades, a pior...”¹⁰
 Sobre compósitos solicitei-o, prudente.
 Isto logo me disse, de funda memória:
 “Cumpre lutar com o original,
 temperando a iguaria co’os adubos
 que nos ministra cada língua, ou
 pedindo-as às entranhas, se preciso:
 o mais não é traduzir; é emendar
 ou corrigir o que não há mister
 emenda nem correção; é tirar
 aos leitores o [uma pausa segue-se]
 gosto de penetrar na Antiguidade.”¹¹

⁸ Os versos adaptam os seguintes versos do Canto IX da *Iliada*, na tradução de Odorico Mendes: “Que urge? A que vindes? Bem que irado, amigos, / exulto ao ver os Dânaos que mais prezo” (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 325, versos 358-359).

⁹ O termo “polipansábio” foi usado por Haroldo de Campos, relativamente à palavra *πολυπάνσοφος* (*polupánsophos*), em sua tradução do “dito da Pitonisa délfica sobre a questão homérica” (Campos, 2002, p. 5-6).

¹⁰ Os versos anotam trecho de notas de Odorico Mendes ao Canto I da *Iliada* (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 873).

¹¹ Os versos anotam trecho de notas de Odorico Mendes ao Canto II da *Iliada* (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 877).

Ousadamente ingênuo, lanço-lhe as desaladas palavras:
 “Como lê, Odorico, teu próprio verso de Homero?”
 Diz-me o verbissintético autor, em resposta:
 “Só posso anunciar como alguns meus versos
 veem: ‘macarrônico’¹² ou pleno de
 insucessos a uns pareço; ‘pai
 rococó’, a outro vate que me
 nutre, antiteticamente, nas noites
 em que padeço de ouvir, sempre, sempre,
 detrações de meus feitos, louvações
 a meus defeitos, que devo expiar.
 Mesmo de quem mais alento me trouxe
 neste mundo profundo, ouvi ser
 autor de soluções ‘sesquipedais
 e inaceitáveis’.¹³ Hei de conformar-me.”

À evocação de adjetivos ditados por Campos,
 a nós, visitantes do Érebo, resta uma bruma hesitante;
 é quando inicia uma fala ressoante o Torrano:
 “Fatum é nada & nenhum evento necessariamente ser
 o que é, mas necessariamente ser-&-não”,¹⁴
 disse, biambíguo, enquanto se via,
 sob luz súbita, que ele um tirso portava:
 “As Tieteidas
 filhas de Amigo Zeus
 nutrizas de Dioniso
 nos dão a lucidez
 de inebriante raio.”¹⁵

Em risonha aparição, Haroldo irrompe com pena
 de jade na mão, a grafar relembradas sentenças-
 -sulcos em placa de vidro translúcido, acerca
 do altivo e todo-ouvido vate Odorico:
 “Muita tinta tem corrido p’ra depreciar
 o Odorico tradutor, para reprovar-lhe
 o preciosismo rebarbativo ou o mau gosto
 de seus compósitos vocabulares. Mais

¹² Referência ao juízo crítico emitido por Silvio Romero acerca das traduções de Mendes, assim mencionado por Haroldo de Campos: “[...] monstruosidades, escritas em português macarrônico”. Veja-se, acerca dessa citação e da qualificação “pai rococó”, dada a Odorico pelo poeta Sousândrade, bem como sobre a importância da obra do tradutor, Campos (2013).

¹³ Referência a comentário de Haroldo de Campos (2013, p. 10).

¹⁴ Citação de poema de Jaa Torrano (2009, p. 7).

¹⁵ Citação de poema de Jaa Torrano (2017, p. 15).

difícil seria, porém, reconhecer
 que Mendes, admirável humanista, soube
 desenvolver um sistema de tradução
 coerente e consistente, em que seus vícios
 (numerosos sem dúvida) são justamente
 os vícios de suas qualidades, quando não
 de sua época... Procurou reproduzir
 as ‘metáforas fixas’, os característicos
 epítetos homéricos,
 inventando compósitos em português,
 e muitas vezes extremando o paradigma.
 É feliz na transcrição onomatopaica
 do ruído do mar, uma constante incidência
 na epopeia homérica:
 ‘Muge horríssonã vaga e o mar reboã,
 com sopro hórrido e ríspido encapelã
 o clamoroso pélagô [...]’¹⁶

Sabedores do apreço de Campos às obras
 do tradutor, causou-nos pouca surpresa
 o dito; mas o versi-heroico Odorico
 exhibe refeito ânimo, embora tivesse
 o cenho agravado ao ouvir menção a seus vícios;
 instigou-se a ponto de ofertar, generoso,
 uma escrita de trégua, feita de angústia
 antiga, apaziguada, nutrindo-nos de *Iliada* compacta:
 “Por teu bom pai, de um velho te apiades:
 mais infeliz do que ele, estou fazendo
 o que nunca mortal fez sobre a terra:
 Esta mão beijo que matou meus filhos.
 De Peleu mais saudoso, o herói suspira,
 pega-lhe a destra e brando afasta o velho:
 um de joelhos por Heitor pranteia;
 outro chora seu pai, chora a Pátroclo:
 de ambos o soluçar na tenda estruge.”¹⁷

Afasta-se, após, o ereto, velocípede poeta,
 a mostrar a lepidez que preserva apesar dos pesares
 e do tempo corrido dêz que calou a
 voz mortal; pela estância plutônica, então, se esvaece.

¹⁶ A “fala” atribuída a Haroldo compõe-se de excertos de Campos, 2013.

¹⁷ *Iliada*, XXIV, 399-407 (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 857).

Nova evocação da Musa surge, a seguir, na voz de Campos, aguda e melodicossoante:
 “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
 o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
 trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
 de valentes, de heróis, espólio para os cães,
 pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
 desde que por primeiro a discórdia apartou
 o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles.”¹⁸

A discórdia, *ménis*, mostrou-se emergente,
 assim como a erronia, *áte*, a perdição que motiva
 deuses, heróis e aedos. É quando soa, distante,
 de onde não sei, a mélea voz de Silva Alvarenga,
 longe, longe dali, por um túnel ouvida:
 “Longe, longe daqui, vulgo profano,
 Que das musas ignoras os segredos.
 Eu vi sobre rochedos,
 Onde nunca tocou vestígio humano,
 Alta deusa descer com fausto agouro
 Em branca nuvem realçada d’ouro.

Ah! Vem, formosa cândida verdade,
 Nos versos meus a tua luz derrama:
 [...]”¹⁹

Uma luz penetra o espaço, adensando-se;
 e assim surge, em foco, o verso homérico inscrito
 em lousa de vidro, cristal vislumbrado na névoa
 (“escrever no vidro / sentenças de vidro // in / visíveis”²⁰
 – evoco linhas celestes de Haroldo, no turvo ambiente)
 em !bosque de eucaliptus! de vívido aroma:²¹
 δημοβόρος βασιλεύς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις
 [*demobóros basiléus, epei outidanoîsin anásseis*],²²
 desoculta ramagem de signos acordes tilinta.²³
 Acenando com os dedos, que portam a pena virente,
 passa Campos a evocar, de cor, o versiconciso

¹⁸ *Iliada de Homero* (trad. de Haroldo de Campos, 2002, p. 31).

¹⁹ Silva Alvarenga (2005, p. 63).

²⁰ Os versos citados integram a parte 2 da seção “Signantia quasi coelum” (Campos, 1979, p. 36).

²¹ A expressão “!bosque de eucaliptus!” é colhida na parte 2 de “Esboços para uma nékuia” (Campos, 1979, p. 91).

²² *Iliad*, I, 231 (Homer, ed. Thomas W. Allen, 1920).

²³ O verso incorpora citação de verso da parte 1 da seção “Signantia quasi coelum” (“desoculta ramagem de signos/ soa/ o acorde do uni/verso”: Campos, 1979, p. 28).

recriador maranhense: “Odorico traduz:
 ‘Cobardes reges, vorador do povo’,
 recuperando o *demobóros* com a sua
 fórmula paronomástica ‘vorador
 do povo’”;²⁴ diz; e em voz de alto pensar, murmura:
 “Odorico, com efeito, é o patriarca da
 tradução criativa no Brasil, no seu
 intuito helenizante.”²⁵

O verso dele próprio ressoa em nossos ouvidos:
 “Devora-povo! Rei dos Dânaos? Rei de nada.”²⁶
 Dedicado a argumentar pelo labor tradutório, aponta:
 “O trocadilho entre *Danaoi* e *outidanós*
 se expande em paronomásia (dos DÂNAOs/ de
 NADA). Lei da compensação, regra de ouro
 da tradução criativa... Atento aos revérberos
 sou.²⁷ Em ‘Aquiles, dor do povo’, procurei
 explicitar a etimologia do nome
Akhilleús. Pois o nome do herói da *Ilíada*
 procederia – conjetura – de *Akhí-Laous*,
 ‘aquele cujo povo/exército tem dor’...”²⁸

Outros versos dele relembro, tendo-os em cópia:
 “Dá uma pausa à ira, Atreide. Eu próprio – eu –
 sou quem te rogo: tira teu furor de sobre
 Aquiles: [...]”²⁹ À audição dos versos, diz Haroldo:
 “A rima em eco entre ‘ira’ e ‘tira’ visa a
 reproduzir um efeito de orquestração
 interna do original: *paúe teòn MÉNos /*
methÉMEN kbólón. Procuro estar atento à
 microtessitura fônica, em pontos que
 geralmente escapam às demais traduções.”³⁰

²⁴ Veja-se Campos (1994, p. 14-15).

²⁵ Os versos provêm do seguinte fragmento do texto “Para transcriar a *Ilíada*”: “Odorico, com efeito, é o patriarca da tradução criativa no Brasil, no seu intuito pioneiro de conceber um sistema coerente de procedimentos que lhe permitisse helenizar o português, em lugar de neutralizar a diferença do original, rasurando-lhe as arestas sintáticas e lexicais em nossa língua” (Campos, 1994, p. 12).

²⁶ Campos (1994, p. 16).

²⁷ Os versos provêm de: “Atento a todos esses revérberos, procurei reconstituir, sonora e semanticamente, com o máximo de economia, o jogo de palavras que nas traduções consultadas [de Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes] passou em branco” (Campos, 1994, p. 16).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Versos 282 a 284 do Canto I da *Ilíada* na tradução de Haroldo de Campos (Campos, 1994, p. 51).

³⁰ Os versos provêm de nota do tradutor aos versos 282-283 do Canto I da *Ilíada* (Campos, 1994, p. 20).

“... como os fados mandam” / *katà moíran*”,³¹ é o que se ouve na voz de Jaa, ciente de mitos; Haroldo explicita, a seguir, seu procedimento: “Sim; não quis perder o matiz etimológico alusivo ao destino (Moíra) na expressão...”³²

Disponho-me a buscar, na luzente tela que trago como bagagem, arquivos de citações recolhidas; fazem-se imagem, em branco-fluente cristal, enunciados de Trajano Vieira, constante parceiro de Haroldo, os quais proclamo, no ambiente translúcido, em linhas tangíveis: “o apuradíssimo labor verbal de Homero encontra, na tradução de Haroldo de Campos, correspondências surpreendentes que fazem dela um marco não só da literatura de língua portuguesa. Haroldo preferiu manter o mesmo número de versos do grego e preservar a misteriosa sonoridade nominal, fazendo uso, aqui e ali, de epítetos e de expressões que esclarecem o significado dos vocábulos.”³³ Ao evocar Mnemosyne, Haroldo põe-se a dizer os harmônicos versos: “Eram Glúcia azul-mar e Tália florida; a ôndula Címodócea; a insular Neseia; a cavernícola Espeia; Toa, nado-agílima; Hália, cinza-sal, olhos-redondos; Mélima, mel; Iera grácil; Anfítóe circum-nadante e Ágave bem-nada; Címotóe, onda rápida; Acteia e Limnória; Doto e seus dons; Proto, primícias; fértil Férusa; Dexamene, cisterna-amena; Dinamene, dínamo-fluente; a circum-próxima Anfinome; Calianira, encanta-homens; Dóris; Panópeia, pan-vidente; a gloriosa Galateia; Nemertes; Apeude, Iânira, Ianassa, Climene, Caliâ-nassa, Maíra, Oriteia, Amátia – eis as Nereides abissais, todas; [...]”³⁴

³¹ A citação refere-se à nota do tradutor (ibid.).

³² Ibid.

³³ A citação provém de Vieira (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, p. 23-24).

³⁴ Versos 39-49 do Canto XVIII da *Iliada*, conhecidos como o “catálogo das Nereides” (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, v. 2, p. 233).

Segue-se uma pausa, durante a qual o poeta faz reticências no ar, multiecoante. E, dirigindo-se a nós, envia palavras que planam: “espio o expiar; reflito sobre os reflexos, contemplo a vida devotada à poesia, ida, expio o fazer apenas pelo que fiz; não me é dada a fala desmorrída, renascida.³⁵ Redigo o que me foi dado dizer.”

E, da *Iliada* de novo ocupando-se, toma o tema da *ménis*, a ira tenaz, a cólera, o irado desvario, a fúria³⁶ de Aquiles, voz dando à fala de Agamêmnon ao chegarem a sua tenda Odisseu e Ájax, vindos do encontro com o Pelida: “Dize-me Odisseu, multilovado, aquéia glória, ele quer defender as naus do fogo ardente, ou – duro coração – disse não, todo-cólera?” Respondeu-lhe Odisseu, divo multissofrido: ‘Agamêmnon, excelso Atreide, rei-dos-homens, ele, de fato, não quer aplacar a ira. Antes, mais e mais, empina e infla sua cólera. A ti, aos dons desdenha: com os Gregos, cuides tu de salvar os navios e o exército aqueu; ameaçou até mesmo se fazer ao largo com as naus bicurvadas, belos-bancos, tão logo faísque Éos, a Aurora. Pondera e propõe aos outros retornar à pátria: vencer Troia é impossível. Sobre ela Zeus, altissonante, estendeu a mão, dando força a seus guerreiros.’³⁷ Faz-se presente, então, o espectro nevoento, projeção de nossa vontade: a imagem do arguto Odisseu, o multívio herói, o Ninguém engenhoso; meditativo, proclama o Jaa em voz baixa: “Ninguém fica para semente. Ninguém remergulha no mesmo rio. Ninguém rouba a paz ao Ciclope & fura-lhe o único olho.” Quando se associa a *métis*, astúcia, a *mé tis*, ninguém, atinge-se o zênite, penso, proponho,

³⁵ Alusão ao poema *nascemorre*, de Haroldo de Campos (1976).

³⁶ As diversas expressões que traduzem *ménis*, apresentadas em sequência, são adotadas pelos tradutores, na ordem: Odorico Mendes; Carlos Alberto Nunes e Christian Werner; Haroldo de Campos; André Malta.

³⁷ *Iliada*, IX, 677-687 (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, p. 367-69).

da eficiência poético-paronomástica, inconquistável; só dá Ninguém: não tem pra ninguém – esse é o cara, o Ninguém; agudeza, ardil, o truque bem feito. “André Malta que o diga, tendo-o bem dito”,³⁸ comenta Jaa, o mestre de ditos. Ao longe, afeito ao vagar odisseico, Haroldo relembra sua reescritura da morte do herói, contada por Dante, que o vira no Inferno:

[...]
 “Efêmeros sinais do torvelinho
 Acusam-lhe o naufrágio –
 Instam mas declinam
 Soçobrados no instante.
 [...]”³⁹

Mas, atrelado à *Iliada*, revive a cena em que Ájax com o astuto compete, na prova proposta pelo Pelida – à corrida dos jogos em honra de Pátroclo, fúnebre embate, ambos se postam: “A Atena, olhos-azuis, rogava Odisseu no íntimo: ‘Deusa benigna, vem em socorro a meus pés!’ Falou, súplice, e Palas Atena o escutou, fazendo-lhe mais ágeis membros e pés, braços também. E quando estavam por lançar-se ao prêmio, Ájax, à disparada, escorrega (empurrou-o Atena) e cai no esterco acumulado pelos bois altimugidores, abatidos por Aquiles, em honor de Pátroclo; enlameia-lhe Boca e nariz o estrume bovino! Arrebata A cratera Odisseu, o primeiro a chegar. Ájax recebe o touro e aferra-o pelo chifre, Cuspindo esterco. Volta-se então aos Argivos: ‘Ó céus! Deu-me, decerto, a deusa um trança-pé; por Odisseu, há tempo, tem como desvelos de mãe, sustendo-o sempre. [...]”⁴⁰

Ouve-se ao longe, longe, o espectro do mestre Odorico:
 “No extremo quase, em mente o Laercides
 Ora: ‘Auxílio, Minerva olhicerúlea!’
 A deusa o atende; os membros lhe agiliza,
 Pernas e mãos; já já no fim, transvia
 A Ajax, que sobre o esterco das mugentes

³⁸ Alusão ao tema do livro de André Malta (2018).

³⁹ Campos (1999, p. 58).

⁴⁰ *Iliada*, XXIII, 769-784 (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, v. 2, p. 433).

Vítimas imoladas ao Menécio,
 Resvalando, enlameia a boca e as ventas.
 Leva a cratera o paciente Ulisses;
 Ajax do boi silvestre aferra os cornos,
 A bosta escarra: ‘Os pés falsou-me a deusa;
 Ah! de Ulisses mãe terna o assiste sempre.’⁴¹

Isso disse ele. Sob revérbros breves do verso-galope
 πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα páranatá te dókimiá τ' ἦλθον
 [pollà d'ánanta kátanta páranatá te dókimiá t'êlthon],
 dissipa-se a figura de Campos, a transcria-lo:
 “multivão, rampa-acima, abaixo-rampa, aos flancos”...⁴²

“A alma, como um sonho, bate as asas e voa”,⁴³
 digo; entreolhamo-nos, eu e o Torrano, pacientes,
 à espera de nova visão numinosa no Hades;
 surge, logo, o espectro de Nunes, o Carlos Alberto,
 que em hexâmetros deu-nos Virgílio e Homero.
 Inicia sua fala com tréplica aos versos alheios:
 “à de olhos glaucos, Atena, Odisseu do imo eleva uma súplica:
 ‘Ouve-me, deusa, e auxilia-me; aos pés ligeireza me empresta!’
 A fervorosa oração foi ouvida por Palas Atena:
 Leves lhe torna os membros, os braços e as pernas robustas.
 E quando estavam no ponto de o prêmio alcançar cobiçado,
 o ágil Ajaz, a correr, escorrega – o trabalho de Atena –
 no liso chão, onde esterco se via dos bois mugidores
 que o divo Aquiles em honra do amigo dileto imolara:
 ficam de estrume emboldeadros a boca e o nariz do guerreiro.
 Ganha a cratera o divino e sofrido Odisseu, porque tinha
 sido o primeiro a chegar; leva Ajaz o boi forte dos campos.
 Pondo-se junto do boi das campinas, do chifre lhe aferra,
 e a cuspinhar a espurcícia, aos valentes Aqueus se dirige:
 ‘A escorregar obrigou-me, sem dúvida, a mesma deidade
 que, como mãe carinhosa, a Odisseu sempre ampara e auxilia’”.⁴⁴

⁴¹ *Iliada*, XXIII, 641-651 (Homero, trad. de Odorico Mendes, 2008, p. 825).

⁴² *Iliada*, XXIII, 116. A tradução do verso é atribuída a Campos por Trajano Vieira, em sua *Introdução* ao livro *Iliada de Homero* (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, v. 1, p. 25). Outra é, no entanto, a versão publicada do verso; segue-se a sequência dos versos 116-118: “[...] caminham os mulos monteses (116)/ à frente; por veredas, seguiam-nos os homens (117)/ avante, de través, de flanco, a ré; [...]” (Homero, trad. de Haroldo de Campos, 2002, v. 2, p. 395).

⁴³ Referência, em minha tradução, ao verso 223 do Canto XI da *Odisseia*, de Homero.

⁴⁴ *Iliada* de Homero em tradução em versos de Carlos Alberto Nunes (s.d., p. 510-11).

O médico legista examina, com zelo e respeito,
 as três dimensões projetadas de imagem, em mesa ausente,
 do corpo ultrajado mas sempreintacto de Heitor, o troiano;
 – a dissecação não seria um ultraje, por certo, agora –,
 digo em meu íntimo ansioso de que secções não se dessem.
 Passa a dizer o poeta, com alta e pausada emissão, os
 dáctilos feitos ao modo do canto elevado de Homero:
 “Para o cadáver voltando-se, Aquiles divino, então, fala:
 ‘Morre, que me acho disposto a acolher o Destino funesto
 logo que Zeus o quiser e as demais divindades eternas’.
 A hasta de bronze, depois de falar, do cadáver arranca,
 pondo-a de lado, e, também, a armadura sangrenta dos largos
 ombros lhe tira. Acorreram, então, numerosos Aquivos
 para admirar a imponência e a beleza do corpo de Heitor,
 sem que nenhum de ferí-lo deixasse, ao passar pelo corpo.”⁴⁵

E, desejoso de pôr-se a aclarar o teor do trabalho,
 passa a falar-nos o Carlos Alberto, que ouvimos silentes:
 “E assim firmemos, portanto, como é o caráter dos versos
 épicos: são uniformes, há metro uniforme nos versos.
 Interpretando o hexâmetro em termos de metro em língua
 nossa, veremos tratar-se de verso bem longo, somando
 dezesseis sílabas, paroxítono, com os acentos
 postos na sílaba um, e na quatro, e na sét’ma e na déc’ma
 e, em seguida, na déc’ma terceira e na décima sexta:
 Ouve-me, Atena, também, / nobre filha de Zeus poderoso!”⁴⁶
 Fala o poeta, logo, em heroicas sequências
 de decassílabos, como o fizera em *Os brasileiroas*:
 “Quando o poeta desse paradigma
 se afasta, p’ra introduzir duas pausas
 no verso, que o dividem em três partes
 quase iguais, de regra volta no verso
 seguinte a cair no ritmo inicial,
 dominante em todo o recitativo:

Dá que possamos / cobertos de glória / voltar para as naves,
 Pós grande feito acabarmos / que há de lembrar sempre aos Teucros!
 Nas traduções esse esquema não é
 observado com rigor, ocorrendo
 a tendência a variar de ritmo, pelo
 deslocamento das pausas no verso,

⁴⁵ *Odisseia*, XXIII, 364-371 (Homero, trad. de Carlos Alberto Nunes, s.d., p. 481).

⁴⁶ Os versos adaptam trecho do item *O hexâmetro*, do *Ensaio sobre a poesia épica*, de Carlos Alberto Nunes, incluído na edição de seu poema *Os brasileiroas* (Nunes, s.d., p. 38-39).

com o que se evita a monotonia,
de possível desagrado ao ouvido
moderno.”⁴⁷ E segue-se uma longa pausa.

Põe-se a ditar, em seguida, os versos alados da *Iliada*
vindos da boca de Pátroclo, para Heitor, em tom débil:
“Ora outra coisa te quero dizer, guarda-a bem no imo peito:
não tens, também, muito tempo de vida, que já se aproxima
de ti o Fado implacável e a sombra da lívida Morte.
Às mãos de Aquiles terás de morrer, o impecável Eácida’.
Pós ter falado, cobriu-o com o manto de trevas a Morte,
e a alma, dos membros saindo, para o Hades baixou, lastimando
a mocidade e vigor que perdera nessa hora funesta.”⁴⁸

Lança ele, então, com um tom eloquente, de Heitor esta fala,
co’os pés marcando o tal ritmo dactílico caro a si mesmo:

“Pobre de mim! É bem certo que os deuses à morte me votam.

Tive a impressão de que o forte Deífobo estava a meu lado,
mas na cidade se encontra; foi tudo por arte de Atena.

Inevitável, a morte funesta de mim se aproxima.

Há muito tempo, decerto, Zeus grande e seu filho frecheiro
determinaram que as coisas assim se passassem, pois eles,
sempre benévolos, soíam salvar-me; ora o Fado me alcança.

Que, pelo menos, obscuro não venha a morrer, inativo;
hei de fazer algo digno, que chegue ao porvir, exaltado.”⁴⁹

E ressuscita, depois, pelas mãos do legista, o corpo
forte de Heitor; assombrados ficamos, Jaa e o copista,
e decidimos libar a alguns deuses olímpios presentes
em nossas mentes unidas; mas antes, alertas, lembremos
a concepção crítica, vivo argumento de Oliva
Neto, que passo a cindir em dez sílabas postas em linha:

“Tendo-se em vista a importância que têm

metro e ritmo na linguagem poética

e tomando-os como critério para

criticar tradução, é Nunes quem

heleniza, nos termos de Pannwitz,

metricamente o português ao nossa

língua aproximar do hexâmetro grego.

Como compositor, em nossa língua,

de hexâmetros datílicos, o poeta

reavivou tradição recente e pouco

⁴⁷ Nunes (s.d., p. 39).

⁴⁸ *Iliada*, XVI, 850-854 (Homero, trad. de Carlos Alberto Nunes, s.d., p. 374-75).

⁴⁹ *Iliada*, XXII, 297-305 (Homero, trad. de Carlos Alberto Nunes, s.d., p. 479).

frequentada.⁵⁰ E assim findo a leitura.
 Ocorre-me, após, por sopro de íntima fonte,
 perspectiva diversa de vista, alcançada:
 o verso silábico-acentual não é tão estranho
 à tradição vernácula, como bem mostra Eugênio
 da Silva Ramos, o Péricles.⁵¹ Chamo, a seguir, o Alvarenga,
 para evocar uma folga bucólica, em ritmo trocaico:
 “Deste bosque alto e sombrio
 Sobre a margem da floresta,
 Vinha Glaura pela sesta
 Vale e rio enamorar.
 Tua Dríade a chamava,
 Oh mangueira oh dias belos!
 E entre pomos amarelos
 Me esperava a suspirar.”⁵²
 Passo a pensar: o que helenizar se procura
 pode não ser o que um outro vislumbra em sua tarefa...

Nesse momento voltamos a ouvir
 Carlos Alberto Nunes, a queixar-se:
 “Expio, no Hades, as imperfeições
 que tenho, e, tradutor, devo ter tido;
 ouço, sempre e bem demoradamente,
 as acusações de verso alongado,
 nem sempre feliz, parente da prosa
 e monótono, de dezesseis sílabas;
 careço de mais me ter dedicado
 à teoria de minhas traduções:
 fiz muito, e todo esse muito que fiz
 não bastam para o meu justo lugar.”

Segue-se o mais demorado silêncio;
 Diante do hiato, me ponho a dizer:
 “em boca fechada não entra mosquito
 mas quem cala consente.”⁵³
 E Catulo me vem, segundo Oliva:
 “Se na boca fechada tens a língua,
 todos os frutos perderás do amor.
 Vênus se alegre com verbosa fala.

⁵⁰ Os versos correspondem, com alguma adaptação, a excertos do item *Carlos Alberto Nunes, incansável tradutor*, do texto *Breve anatomia de um clássico* (Oliva Neto, 2014, p. 42-43).

⁵¹ Ver o artigo “Os princípios silábico e silábico-acentual”, de Péricles Eugênio da Silva Ramos (Ramos, 1959, p. 23-31).

⁵² Fragmento do poema *A árvore*, de Silva Alvarenga (2005, p. 284).

⁵³ Poema *Mas*, de meu livro *Rótulo*, de 1990 (Tápia, 2017, p. 299).

[...]”⁵⁴

Retorno, atento, à veemente defesa
de Nunes pelo lembrado João Angelo,
acerca da ideia de prosaísmo
e lentidão a seu verso atribuída:
“O verso será de fato prosaico
e monótono se for lido sem
cesura, à martelada.

A cesura no hexâmetro datílico
português divide-o em terços ou
hemistíquios que são,
eles mesmos, metros bem conhecidos
na tradição poética lusófona.”⁵⁵

Eis que retoma sua fala, pulsante, o epopeico poeta:

“Meus longos e perseverantes feitos
hão de ter contribuído para a atual
convergência de uso de metros clássicos
em recriações de poesia antiga.

Mas me animo ao dizer e ouvir, de novo,
versos de meu próprio poema épico,
a epopeia nacional, camoniana
Ilíada de embates tropicais:

‘Levanta-se do oceano a rósea Aurora,
flores rubras nos montes desparzindo.
Suspensa jaz a redondeza. Rola
dos borés a chamada clangorosa
por toda a Guanabara, e a voz netúnia
de encontro aos areais suspira e geme.
Torva, a distância, alastra-se a cuquiada,
concitando guerreiros para a luta.”⁵⁶

É quando, em libação de palavras fluidas, esparge
Jaa estes versos, de seu célebre Hesíodo:

“Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
há cantores e citaristas sobre a terra,
e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz.
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hineia a glória dos antigos

⁵⁴ Versos do poema 55, de Catulo (Oliva Neto, 1996, p. 103).

⁵⁵ Os versos provêm, com alguma adaptação, de excerto de Oliva Neto (2014, p. 198).

⁵⁶ Excerto do Canto IV de *Os brasileiroas* (Nunes, s.d., p. 139).

e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.”⁵⁷

Optamos, então, por deixar o Érebo, mudos,
e caminhar rumo à beira do mundo vivente,
onde intentamos, em rede, uma videoconversa
com valentes autores amigos, distantes em corpo.
Tendo evitado o azeitoso rio Lethe, com plena Memória,⁵⁸
eu e Jaa nos sentimos deveras saudosos,
por nosso apego aos eternos mestres deixados;
as amizades promovem a continuidade entre a terra
e o Hades, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.⁵⁹

Jaa reflete: “penso, em mínima suma,
que se devem assegurar coerência, clareza e acribia
à transposição, para a língua vernácula,
do sistema reiterativo e inter-referente
de imagens e de noções míticas...”⁶⁰

Chegados ao local do limite antes transposto,
sentamo-nos, quietos, diante da tela brancofluente.
Em facetado cristal, com imagens de múltipla origem,
surgem as faces telepresentes de Christian Werner,
André Malta, Leonardo Antunes e Adriane Duarte,
ao vivo e em cores. A fala início, rememorando
em soneto a trégua entre aqueus e troianos obtida
pelo rei Príamo, obra do poeta irlandês Michael Longley,
diante de luta alongada na ilha esmeralda:

CESSAR-FOGO

I

Relembrando o próprio pai, lacrimoso, Aquiles
Tomou a mão do velho rei; com gentileza
Afastou-o, mas Príamo abraçou-lhe os pés:
Choraram, e a tenda inundou-se de tristeza.

⁵⁷ Torrano (2003, p. 111).

⁵⁸ Sobre a mitologia da Memória e do Esquecimento, veja-se breve passagem de Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (1972, p. 109).

⁵⁹ Sobre a afirmação, ver Malta (2006, p. 279).

⁶⁰ Os versos provêm, com alguma adaptação, de excerto do texto *A dialética trágica na Oresteia de Ésquilo*, de Jaa Torrano (2004, p. 14).

II

Tendo nas mãos o corpo lavado de Heitor,
Aquiles, que respeito pelo rei nutria,
Embrulhou-o em túnica, como presente
A ser ofertado a Troia ao raiar do dia.

III

Cearam juntos e, então, admiraram a
Beleza um do outro, como o fariam amantes –
Aquiles qual um deus, Príamo ainda belo
E pleno de prosa, ele que suspirara antes:

IV

“Faço o que devo: posto de joelhos me humilho;
Beijo a mão de Aquiles, que aniquilou meu filho.”⁶¹

Primeiro responde André, que verteu cantos de Homero
em versos compostos de dois redondilhos maiores,
a recitar a palavra de Príamo, que suplicava
por seu guerreiro maior, o ultrajado cadáver:
“O grande Príamo entra sem ser percebido, e para;
com as mãos agarra os joelhos de Aquiles, e as mãos lhe beija,
terríveis, cruentas, que tinham lhe matado muitos filhos.”⁶²
E segue dizendo:

“Heitor! É por causa dele que venho às naus dos acaios,
pra resgatá-lo de ti. Trago um imenso resgate.
Respeita os deuses, Aquiles, e te apieda de mim,
lembrando-te de teu pai. Sou mais digno de piedade:
ousei o que outro mortal sobre a terra nunca ousou
– levar as mãos do varão que matou meu filho à boca.”⁶³

Indagado do labor tradutório, ele nos fala
de oralidade e de sua opção para uso do verso:
“Numa tradução que almeja / ser simples e ser poética
(em que ‘poético’ tem / um sentido mais visual
e conceitual do que / um sentido musical)
a utilização do verso / foi um critério importante;
revela a preocupação / rítmica, embora alusiva.
O metro que propusemos / é mais uma tentativa
de encontrar em nossa língua / um equivalente para
o hexâmetro grego, tão / estranho às nossas medidas.

⁶¹ Tápia, tradução de poemas irlandeses (2006, p. 97).

⁶² *Iliada*, XXIV, 377-379 (Homero, trad. de André Malta, 2006, p. 389).

⁶³ *Iliada*, XXIV, 501-506 (ibid., p. 390).

Trata-se de linha elástica / e maleável, de 14
até 17 sílabas, / em cuja base se encontram
duas redondilhas maiores, / metrificadas, porém,
com mão leve e imprecisa / sem a cesura de praxe.
A validade do emprego / do verso básico de
sete sílabas – o qual / não tem tradição heroica
entre nós – reside no / fato de ser largamente
observado na poesia / popular e oral e assim
se aparentar, de algum modo / à épica grega, além
de servir a meu propósito / de procurar o que é simples.⁶⁴
Assim disse o bi-heptassílabo autor, que em seguida
nos oferece seus versos do nono canto da *Iliada*
– a fala do chefe Agamêmnon sobre a *áte*, a Aquiles:
“Mas vamos, Aquiles, doma / teu grande ânimo. Não debes
ter entranha piedosa: / mesmo os deuses são flexíveis
– e deles são bem maiores / a virtude, a honra e a força.
A eles com os incensos, / com os suaves clamores,
a libação e a gordura, / os homens por aqui aplacam,
suplicantes, quando alguém / cai em transgressão e falta.
Pois as Súplicas são mesmo / filhas do grandioso Zeus,
claudicantes, enrugadas / e estrábicas dos dois olhos,
e que ainda se preocupam / em seguir a Perdição.
Mas a Perdição é ágil, / robusta, e por isso corre
muito mais que todas elas, / e é a primeira em toda a terra
a prejudicar os homens – / que aquelas, vindo atrás, curam.”

Surge, logo, em novo quadro na tela brilhante,
o jovem Leonardo Antunes, que nova proposta
métrica traz para recriação da epopeia;
isto diz ele, a nosso pedido, em linhas cindidas:
“O método escolhido: traduzir
cada hexâmetro dactílico de
Homero por dois versos decassílabos
vernáculos. A solução de Malta
inspirou-me a adotar dois decassílabos.
Há quatro vantagens na solução:
o decassílabo é o metro canônico
da épica em Português; dois decassílabos
oferecem espaço suficiente
para todo o conteúdo semântico,
em um trabalho também preocupado
com a estética, sem precisar
de inversões e outros artifícios que

⁶⁴ Os versos provêm, com alguma adaptação, de Malta (2006, p. 6).

pudessem comprometer a clareza;
 a articulação interna do hexâmetro
 dactílico, que se divide em dois
 hemistíquios, em muitos casos já
 organiza o conteúdo do verso
 em duas partes, que são recriadas
 em Português em dois versos distintos;
 poderia usar quantos decassílabos
 fossem necessários, mas preferi
 a correspondência 2 para 1:
 ‘Ira de Aquiles, filho de Peleu,
 deusa, concede que eu celebre em canto,
 ira fatal que aos acaios impôs
 uma miríade de sofrimentos;
 muitas almas de força e valentia
 fez descender para a casa de Hades;
 almas de heróis cujos corpos sem vida
 relegou como espólio para os cães
 e de banquete às aves de rapina.
 Assim cumpria-se o plano de Zeus
 desde o primeiro momento em que os dois
 por força da discórdia se apartaram,
 o Atrida, soberano de varões,
 e o filho de Peleu, divino Aquiles.’”

Apresento, também, versos da minha
Miriade, um épico composto em
 torno do número 10: serão 100
 histórias, cada uma com 10 estrofes
 de 10 versos de 10 sílabas, num
 total de 10.000 versos. Eis o início
 do poema 002, pastiche da *Ilíada*:

†

Otávio Augusto Motta, 33,
 conhecido por todos no escritório
 como ‘o melhor dentre os publicitários’,
 não lera nunca a ‘Ilíada’ de Homero,
 mas seu coach lhe havia dito a história,
 que conhecera de segunda mão
 por meio de um resumo no best-seller
 ‘Liberte seu guerreiro interior:
 5 macetes do heroísmo grego
 para alcançar melhores resultados’.

II

Por conta disso e por se ter achado
o mais perfeito duplo para Aquiles,
deixou-se finalmente acometer
pela fúria que há tempos refreava
usando psicotrópicos diversos.
Partiu para o trabalho àquele dia
deixando de tomar seu Rivotril,
cansado após três meses de projeto,
durante os quais, segundo contaria,
levou nas costas toda a sua equipe.⁶⁵

Soam risos; diz Jaa, dando graças:
“Musas inspiram cantores
que inspiram os ouvintes
que inspiram outros ainda
e outros e outros e outros
tal qual a pedra magnética
que imanta anéis de ferro
que imantam outros anéis
e outros e outros e outros.”⁶⁶

Digo, em seguida, versos de outro contexto pinçados:
“o nome e a ideia
sobrepõem-se aos
cacos
do tempo
desarruinando o passado”⁶⁷

Chega a vez de ouvirmos os feitos de Christian,
que por anos lançou-se a verter *Odisséia* e *Ilíada*,
baseando-se na natureza oral dos poemas
e no uso de expressões formulares, às quais se refere:
“Busco, na manutenção desse meio expressivo intrínseco
a uma forma tradicional de comunicação,
o meio de trazer o mundo épico aos leitores de hoje,
que poderão experimentar um distanciamento
significativo de seu tempo, lugar e linguagem
cotidiana por meio de uma combinação
particular de familiaridade e estranheza”.⁶⁸

⁶⁵ Os versos provêm, com alguma adaptação, de Antunes (2018).

⁶⁶ Os versos são do poema *Pedra magnética*, da seção *Proêmio: agenda sem data*, de Jaa Torrano (2017, p. 18).

⁶⁷ Os versos integram o poema *Nome*, do livro *Expírais*, de 2017 (Tápia, 2017, p. 95).

⁶⁸ Os versos adaptam (por vezes, parafraseiam) excertos de Werner em *Da tradução* (2018a, p. 46).

Divago pensando que em tal equação talvez se defina
o traço marcante de cada diversa versão tradutória;
e volto ao instante anunciado no quadro luzente:
“a poesia é, ela mesma, a permanência
do mundo dos heróis: congela o momento
da morte de um guerreiro cujo nome,
sem ela, desapareceria. Resta ao guerreiro
participar de um poema no qual a violência
é, de alguma forma, transformada em beleza.”⁶⁹
Ouvimos, depois, esta fala do Atrida a Nestor, na
Iliada, em versos livres por Christian ditados:
“De novo vences os filhos de aqueus no discurso, ancião.
Oxalá, por Zeus pai, Atena e Apolo,
tivesse eu dez conselheiros aqueus desse porte:
então rápido se vergaria a cidade do senhor Príamo,
conquistada e pilhada por nossas mãos.
Dores deu-me, porém, Zeus, o Cronida porta-égide
que me lança em brigas e disputas infrutíferas.
Pois eu e Aquiles, por causa de uma jovem, pelejamos
com palavras confrontantes [...]”⁷⁰
Tem lugar, logo após, evocando a violência feita beleza,
o dito de Aquiles, divino, para Heitor, já caído:
“Morra, meu finamento receberei quando quiser
Zeus completá-lo; ele e os outros deuses imortais.”⁷¹

Sobre o trabalho, esclarece Werner sua busca:
“procuro conferir às traduções
as características principais
de clareza, fluência e poeticidade.
A estranheza – necessária para que
o leitor sinta que entra num mundo muito
diferente do seu – não deve impedir
que se entre no mundo que é recriado.
A ‘linguagem especial’ se mostra
pelo uso de adjetivos compostos por
justaposição, para reprodução dos epítetos:
‘caro-a-Ares’, ‘alvos-braços’, ‘doma-cavalo’...”⁷²
E Christian prossegue a leitura, a nós, dos versos seguintes,
que congelam cena terrível depois de morte violenta:

⁶⁹ Os versos adaptam (por vezes, parafraseiam) excertos de Werner em *Uma poética da (i)mortalidade na Introdução* de sua tradução à *Iliada* (2018b, p. 25).

⁷⁰ *Iliada*, II, 370-374 (Homero, trad. de Christian Werner, 2018, p. 115).

⁷¹ *Iliada*, XXII, 365-366 (ibid., p. 609).

⁷² Os versos adaptam excertos de Werner (2018a, p. 44, nota 66).

“Falou, puxou a lança brônzea para fora do cadáver, colocou-a ao lado e retirou as armas dos ombros, sangrentas. Outros filhos de aqueus afluíam em volta e contemplavam o porte e a beleza admirável de Heitor: todo que dele se acercava o feria.”⁷³

Finda a fala, chamamos ao centro da tela a vivaz Adriane Duarte, a dar sua voz à poeta inglesa Alice Oswald. “Ela, em sua obra *Memorial. An excavation of the Iliad*”, diz-nos Adriane, “relê a *Iliada* da perspectiva dos guerreiros que morrem no poema homérico, dando destaque às vítimas da guerra. Com isso, celebra sua memória, diluída ao longo da epopeia, em que a ira de Aquiles pontifica. *Memorial* é um poema contínuo sem pontuação, cuja primeira seção consiste em uma litania de nomes de 213 homens (e um cavalo, Pédaso) mortos no decorrer do poema de Homero.”⁷⁴

Segue-se a estrofe inicial de *Memorial*, traduzida:

“O primeiro a morrer foi PROTESILAU
Um homem lúcido que se lançou na escuridão
Com quarenta naus negras deixou para trás sua terra
Homens zarparam com ele daquelas colinas floridas
Onde a relva tudo regenera
Píraso Íton Ptéleo Ántron
Morreu em pleno ar pulando o primeiro para a praia
Deixou a casa meio-erguida
A esposa do lado de fora a arranhar a face
Podarco seu irmão menos dotado
Assumiu o comando mas isso já faz tempo
Jaz agora sob a terra negra há mais de mil anos”⁷⁵

Imersos no mais presente dos tempos, temos notícia, ligados às ondas fluentes do oceano das redes virtuais, de possível contato, voltado ao futuro, com Trajano Vieira, que ora anuncia sua *Iliada*, inédita, a ser publicada no ano corrente; a nosso pedido, o tradutor oferece a atual versão de seus versos para cena de Príamo e Aquiles: “Sê pio, Aquileu, respeita os numes, lembra

⁷³ *Iliada*, XXII, 367-371 (Homero, trad. de Christian Werner, 2018, p. 609).

⁷⁴ Os versos adaptam excertos de Duarte (2018), incluindo-se parte de citação, traduzida, de Carolin Hahnemann.

⁷⁵ *Ibid.*

de teu pai! Sou merecedor de mais piedade,
 pois supor-tei no mundo o que ninguém suporta,
 beijar a mão do matador do próprio filho.
 No herói desperta o anseio de chorar o pai.
 Tomando suas mãos, acomodou o ancião.
 A dupla rememora, um lamenta Heitor
 massacrador, prostrando-se aos pés de Aquiles,
 que ora pranteia o pai, ora pranteia Pátroclo.
 E seus gemidos ecoavam pela casa.
 Prazer do pranto saciado, coração
 e corpo já vazios de qualquer anseio,
 o herói sentou no trono, alçando a mão do velho,
 comiserando a coma branca, a barba branca.
 Enfim lhe dirigiu alígeras palavras:
 ‘Muita tristeza pesa em teu coração.
 Quanta ousadia vir sozinho às naus argivas
 e olhar nos olhos quem matou inumeráveis
 filhos! Um coração de ferro tens em ti.’⁷⁶

E, ao fim da jornada, em momento de volta ao início
 de tudo, evocam-se os versos primeiros da *Ilíada*:

‘A fúria, deusa, canta, do pelida Aquiles,
 fúria funesta responsável por inúmeras
 dores aos dânaos, arrojando magnas ânicas
 de heróis ao Hades, pasto de matilha e aves.
 O plano do Cronida se cumpria, desde
 o momento em que a lide afasta o atrida, líder
 do exército, de Aquiles. Mas que nune impôs
 a desavença aos dois? O filho de Latona
 e Zeus, que extravasando bile contra o rei
 alastra peste amarga no tropel, e a turba
 morre. [...]’⁷⁷

Ao despedirmo-nos, todos, com alma tranquila,
 entrevimos mosaicos de cenas vibrantes: desenhos
 densos da *Ilíada* recriada em quadrinhos velozes
 pela Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
 e por Andreza Caetano e Paulo Corrêa;⁷⁸
 em balões flutuantes, os ditos ecoam – por obra
 de Hermes, Apolo e Memória, que a tudo assistiam –
 em nossas mentes sensíveis, viventes de corpo e de alma.

⁷⁶ *Ilíada*, XXIV, 503-521. Trajano Vieira enviou-me, a meu pedido, excerto dos cantos I e XXIV, em sua tradução inédita, ainda em processo de revisão, a ser publicada durante o ano de 2019.

⁷⁷ *Ilíada*, I, 1-11. Tradução inédita de Trajano Vieira (ver nota 76).

⁷⁸ Referência a Barbosa, Caetano e Bagnariol (2012).

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas*. Introdução, organização e fixação de texto de Fernando Morato. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. Três modos de recepção dos clássicos. *Revista Re-Produção*, n. 5, 2018. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=100>. Acesso em: 31 mar. 2019.
- BARBOSA, Tereza Virgínia R.; CAETANO, Andreza; BAGNARIOL, Piero. *Iliada de Homero. Tradução em quadrinhos*. Belo Horizonte: RHJ, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 1-18.
- CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. São Paulo: Arx, 2002. v. 2.
- CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. São Paulo: Mandarim, 2002. v. 1.
- CAMPOS, Haroldo de. Para transcriber a *Iliada*. In: _____; VIEIRA, Trajano. *A ira de Aquiles*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 11-28.
- CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas. Percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DUARTE, Adriane da Silva. Memorial. A *Iliada* residual de Alice Oswald. *Revista Re-Produção*, n. 5, 2018. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=101>. Acesso em 31 mar. 2019.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- HOMERI Opera. *Ilias*. Thomas W. Allen (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1920. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001>
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2008.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- LOPES, Daniel Rossi Nunes. *Xenófanes de Cólofon. Fragmentos*. São Paulo: Olavobrás, 2003.

- MALTA, André. *A astúcia de Ninguém. Ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- MALTA, André. *A selvagem perdição. Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- NUNES, Carlos Alberto. Ensaio sobre a poesia épica. In: _____. *Os brasileidas*. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 5-59.
- NUNES, Carlos Alberto. *Os brasileidas*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- OLIVA NETO, João Angelo. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 9-34.
- OLIVA NETO, João Angelo. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Revista Letras*, n. 89, p. 187-204, 2014.
- OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas. São Paulo: Edusp, 1996.
- TÁPIA, Marcelo. *Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos de recriação poética*. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-31082012-090500/pt-br.php> Acesso em 31 mar. 2019.
- TÁPIA, Marcelo. Poemas irlandeses. *Cadernos de literatura em tradução*, n. 7, p. 85-107, 2006.
- TÁPIA, Marcelo. *Refusões. Poesia 2017-1982*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TORRANO, Jaa. A dialética trágica na *Oresteia* de Ésquilo. In: ÉSKUÍLO. *Agamémnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- TORRANO, Jaa. *A esfera e os dias*. São Paulo: Annablume, 2009.
- TORRANO, Jaa. *Divino gíbi. Crítica da razão sapiencial*. São Paulo: Annablume, 2017.
- WERNER, Christian. Da tradução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018a, p. 43-66.
- WERNER, Christian. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018b, p. 13-42.

TRADUÇÃO

TRADUÇÃO DA PRIMEIRA SÁTIRA DE JUVENAL EM HEXÂMETROS PORTUGUESES

Érico Nogueira* * Professor de Língua e Literatura Latina, Departamento de Letras, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo.
nogueiraerico@gmail.com

Recebido em: 18/02/2019

Aprovado em: 16/4/2019

INTRODUÇÃO

A primeira sátira de Juvenal, como tantos outros poemas exordiais da literatura latina, é ao mesmo tempo apologia e recusa – isto é, neste caso, apologia da sátira, e recusa de outros gêneros da poesia, em especial a épica. Como o rol de motivos e assuntos de que esse poema trata é deveras extenso (cf. v. 85-86: “tudo o que fazem os homens – promessa, ira, medo, prazer, / contentos, canseiras – é forragem do nosso livrinho”), e o tratamento mesmo é sinuoso, cheio de repetições e vaivéns, segue uma lista completa e detalhada que certamente ajudará o leitor a compreender melhor o que for ler:

1-18. Por que escrever? Recusa de outros gêneros em favor da sátira.

19-21 A sátira.

22-51 Temas ou assuntos passíveis de sátira:

- a) efeminados;
- b) atrizes;
- c) novos-ricos;
- d) delatores;
- e) os que casam por interesse.

52-54 O caráter inofensivo da poesia “mitológica”.

55-78 Outros temas ou assuntos passíveis de sátira:

- f) o cáften;
- g) a nobreza decadente;
- h) o falsário;



- i) a mulher que envenena o marido;
- j) o corruptor de mulheres casadas;
- l) o adolescente adúltero.

79-86 “A indignação faz o verso”.

87-146 Terceiro rol de temas passíveis de sátira:

- m) o jogo;
- n) a relação entre patrão e cliente.

147-161 “Todo vício chegou ao cúmulo”.

162-164 Novamente o caráter inofensivo da poesia “mitológica”.

165-171 Conclusão.

Finalmente, é preciso observar que nossa tradução buscou seguir bem de perto o original latino, e, pois, reelabora ou tenta reelaborar em português a elocução, o léxico, a ordem mesma dos vocábulos na sentença – e, na medida em que o permitam as diferenças fonológicas entre o latim e o português, também o metro do original.¹ Donde a variação rítmica e silábica do nosso verso, que, embora de andamento preponderantemente dactílico, não evita o espondeu – que sugere por ditongos, sinéreses e afins –, e admite anacruse (embora não obrigatória) se o fim do verso anterior for agudo.

Quanto às traduções poéticas da primeira sátira de Juvenal em português, é preciso mencionar as decassilábicas de Francisco Antônio Martins Bastos² e Antônio de Sousa da Silva Costa Lobo,³ ambas do século XIX, e a recentíssima tradução hexamétrica de Rafael Cavalcanti do Carmo⁴ – da qual a exatidão semântica e a qualidade propriamente poética, porém, parecem ter sido prejudicadas pelas injunções do ritmo.

¹ Para a história do hexâmetro em português, cf. Oliva Neto e Nogueira (2013). Sobre os distintos métodos de ler, escandir e reproduzir medidas latinas em português, veja-se Nogueira (2018). Note-se, finalmente, que chamamos ao verso vernáculo usado nesta nossa tradução de Juvenal “hexâmetro português” por mera convenção – isto é, cientes de que, em última instância, uma língua de silabação qualitativa, como o português, não logra reproduzir um verso fundado em silabação quantitativa, como é o hexâmetro latino.

² Cf. *As satyras de Decio Junio Juvenal, príncipe dos poetas satyricos* (trad. Francisco Antonio Martins Bastos, 1839).

³ Cf. *Satiras de Juvenal trasladadas em verso portuguez* (trad. Antonio de S. S. Costa Lobo, 1878-1881).

⁴ Cf. Carmo (2018).

TEXTO E TRADUÇÃO

O texto que traduzimos e estampamos a seguir é o de Susanna Morton Braund (*Juvenal and Persius*. London / Cambridge-MA: Loeb, 2004). As notas que acompanham a tradução foram reduzidas às que julgamos indispensáveis para a compreensão algo mais cômoda e direta do original, sem a pretensão de entrar em questões delicadas de exegese linguística ou literária.

Semper ego auditor tantum? numquamne reponam
 vexatus totiens rauci Theseide Cordi?
 impune ergo mihi recitaverit ille togatas,
 hic elegos? impune diem consumperit ingens
 Telephus aut summi plena iam margine libri
 scriptus et in tergo necdum finitus Orestes?
 nota magis nulli domus est sua quam mihi lucus
 Martis et Aeoliis vicinum rupibus antrum
 Vulcani; quid agant venti, quas torqueat umbras
 Aeacus, unde alius furtivae devehat aurum
 pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos,
 Frontonis platani convolsaque marmora clamant
 semper et adsiduo ruptae lectore columnae.
 expectes eadem a summo minimoque poeta.
 et nos ergo manum ferulae subduximus, et nos
 consilium dedimus Sullae, privatus ut altum
 dormiret. stulta est clementia, cum tot ubique
 vatibus occurras, periturae parcere chartae.
 cur tamen hoc potius libeat decurrere campo,
 per quem magnus equos Aurunca flexit alumnus,
 si vacat ac placidi rationem admittitis, edam.
 Cum tener uxorem ducat spado, Mervia Tuscum
 figat aprum et nuda teneat venabula mamma,
 patricios omnis opibus cum provocet unus
 quo tondente gravis iuveni mihi barba sonabat,
 cum pars Niliacae plebis, cum verna Canopi
 Crispinus Tyrias umero revocante lacernas
 ventilet aestivum digitis sudantibus aurum
 nec sufferre queat maioris pondera gemmae,

Sempre eu só de ouvinte? Jamais irei descontinuar,
 vexado amiúde pela *Teseida* de Cordo⁵ roufenho?
 Ora, impune me vai recitar, – um, tragédias togadas,
 o outro, elegias? Gastar vai impune o meu dia um enorme
 5 *Télepho*⁶ ou, com a margem extrema do livro já cheia,
 um escrito no verso também e ainda não terminado *Orestes*?⁷
 Mais conhecida não é de ninguém sua casa que a mim
 o bosque de Marte e a gruta confirm às escarpas eólias
 de Vulcano: e o que fazem os ventos, que sombras tortura
 10 Éaco, de onde o fulano traz o ouro da surripiada
 pelezinha, quantos ulmeiros Monico arremessa⁸
 – gritam-no os plátanos de Frontão⁹ e os seus mármore moidos
 continuamente e as colunas roídas do instante leitor.
 Esperarás o mesmo do máximo e o mínimo poeta.
 15 Nós também desviamos da férula a mão, nós também
 conselho demos a Sila – ora, que, reformado, pesado
 fosse dormir.¹⁰ É clemência estultíssima, se em toda a parte
 topas com poetas, poupar um papel destinado a morrer.
 Por que, contudo, prefiro correr o mesmíssimo campo
 20 pelo qual o grão filho de Aurunca guiou seus cavalos,¹¹
 se calhar e folgardes de ouvir-me as razões, dir-vos-ei.
 Quando um molíssimo eunuco se casa, Mévia¹² um etrusco
 porco transfixa e segura os venábulo com a teta de fora,
 quando os patricios todos em bens desafia sozinho
 25 quem me afeitava em rapaz a barba que hirsuta estalava,
 quando o restolho da plebe do Nilo – o Crispim de Canopo,
 verna – ao ombro jogando a sua capa purpúrea
 faz ventilar o ouro estivo de anéis em seus dedos suados
 sem poder suportar o peso de gema maior,

⁵ Poeta desconhecido, autor de um poema épico sobre as gestas de Teseu.

⁶ Isto é, uma tragédia.

⁷ Também uma tragédia.

⁸ Todos os episódios referidos nesta sequência se referem à história dos argonautas, tal e como a podemos ler nas *Argonáuticas* de Valério Flaco. Trata-se, pois, de crítica e recusa da épica “mitológica” ou “ficcional”.

⁹ Ricaço em cuja mansão se davam leituras de poesia como a criticada nesta sátira.

¹⁰ Referência à prática da declamação escolar, isto é, aos exercícios de retórica tão comuns na escola romana do período. Lúcio Cornélio Sila (138 – 78 a.C.) foi um general e ditador romano.

¹¹ O grão filho de Aurunca (cidade da Campânia) referido no passo não é outro senão Caio Lucílio, o inventor – ou reinventor – da poesia satírica.

¹² Atriz desconhecida.

<p>difficile est saturam non scribere. nam quis iniquae tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se, causidici nova cum veniat lectica Mathonis plena ipso, post hunc magni delator amici et cito rapturus de nobilitate comesa quod superest, quem Massa timet, quem munere palpat Carus et a trepido Thymele summissa Latino; cum te summoveant qui testamenta merentur noctibus, in caelum quos evehit optima summi nunc via processus, vetulae vesica beatae? unciolam Proculeius habet, sed Gillo deuncem, partes quisque suas ad mensuram inguinis heres. accipiat sane mercedem sanguinis et sic palleat ut nudis pressit qui calibus anguem aut Lugudunensem rhetor dicturus ad aram. quid referam quanta siccum incur ardeat ira, cum populum gregibus comitum premit hic spoliator pupilli prostantis et hic damnatus inani iudicio? quid enim salvus infamia nummis? exul ab octava Marius bibit et fruitur dis iratis, at tu victrix, provincia, ploras. haec ego non credam Venusina digna lucerna? haec ego non agitem? sed quid magis? Heracleas aut Diomedaeas aut mugitum labyrinthi et mare percussum puero fabrumque volantem, cum leno accipiat moechi bona, si capiendi ius nullum uxori, doctus spectare lacunar, doctus et ad calicem vigilantis stertere naso; cum fas esse putet curam sperare cohortis qui bona donavit praesepibus et caret omni maiorum censu, dum pervolat axe citato Flaminium puer Automedon? nam lora tenebat ipse, lacernatae cum se iactaret amicae. nonne libet medio ceras implere capaces quadrivio, cum iam sexta cervice feratur hinc atque inde patens ac nuda paene cathedra et multum referens de Maecenate supino signator falsi, qui se lautum atque beatum exiguas tabulis et gemma fecerit uda? occurrit matrona potens, quae molle Calenum</p>	<p>30 difícil é sátiras <i>não</i> escrever. Ora, quem, ante a iníqua Urbe, é tão paciente, tão férreo, que se contenha quando passa a nova liteira do rábula Matão cheia do próprio, após ele o alcaguete de mui grande amigo, e muito em breve raptor da nobreza dilapidadíssima – do que inda resta –, que até Massa teme, que Caro com dons afaga,¹³ qual Tímele enviada em missão por um trémulo Latino;¹⁴ quando te enxotam os que de testamentos se beneficiam noturnamente, aos quais leva ao céu hoje a via melhor da suma escalada – a boceta de alguma opulenta velhota? 40 Tem Proculeio uma oncinha, Gilão, por seu turno, tem onze, cada herdeiro a fração proporcional à piroca. Ambos, claro, recebam o salário do sangue e assim empalideçam qual quem pisa em serpe com os pés descalçados ou o orador que vai discursar ante o altar de Lião.¹⁵ 45 Por que revelar quanta ira fervilha em meu fígado seco, quando, com a malta de cúmplices, pisa no povo o espoliante do órfão que faz de michê – um condenado por uma sentença sem efeito? Ora, a infâmia o que importa, com as moedas a salvo? Mário¹⁶ exilado a partir das catorze bebe e desfruta 50 a ira dos deuses, mas tu, vencedora província, tu choras. Tais não creerei coisas dignas da horacianíssima¹⁷ lâmpada? Tais não achacarei? Mas o que, se não isso? As hercúleas ou diomédicas ou o mugido no labirinto ou o mar fendido pelo mancebo e o artesão voador,¹⁸ 55 quando um rufião os regalos sequestra do amante à mulher, dos quais a lei mesma a priva – tão douto em olhar para o teto, douto em roncar junto à taça com o vigoil nariz? Quando lícito julga esperar um comando de coorte quem doou os seus bens aos estúbulos falto de todo patrimônio ancestral, ao voar, rodas em disparada, 60 pela Flamínia – novo Automedonte? Ora, as rédeas sustinha ele próprio, ao mostrar-se para a encapotada amiguinha. Aí não é lícito encher anchas tábuas de cera no meio da encruzilhada, quando são seis as cabeças que levam 65 lá e ali, exposto em seminau cadeira e recordando muito o reclinado Mecenas,¹⁹ um falsário que se tornou refinado e opulento com diminutas tabuinhas e mais um sinete molhado? Vem poderosa matrona que, o relaxante caleno²⁰</p>
--	--

¹³ Bébio Massa e Mézio Caro foram dois alcaguetes durante o principado de Domiciano.

¹⁴ Latino e Tímele são atores.

¹⁵ Referência aos castigos infligidos aos perdedores nos torneios de oratória em Lião.

¹⁶ Mário Prisco, exilado por extorsão.

¹⁷ Em latim, literalmente, “Venusina”, isto é, venusina, de Venússia, pátria de Horácio. Daí “horacianíssima” em português, com cujo superlativo pretendemos imitar a elocução enfática e incisiva de Juvenal.

¹⁸ Neste passo se faz referência a assuntos próprios da épica.

¹⁹ Caio Clínio Mecenas (70 – 8 a.C.), célebre patrono das artes durante o principado de Augusto.

²⁰ Vinho de altíssima qualidade proveniente da Campânia.

porrectura viro miscet sitiente rubetam
 instituitque rudes melior Lucusta propinquas
 per famam et populum nigros efferre maritos.
 aude aliquid brevibus Gyaris et carcere dignum,
 si vis esse aliquid. probitas laudatur et alget;
 criminibus debent hortos, praetoria, mensas,
 argentum vetus et stantem extra pocula caprum.
 quem patitur dormire nurus corruptor avarae,
 quem sponsae turpes et praetextatus adulter?
 si natura negat, facit indignatio versum
 qualemcumque potest, quales ego vel Cluvienus.
 ex quo Deucalion nimbis tollentibus aequor
 navigio montem ascendit sortesque poposcit
 paulatimque anima calverunt mollia saxa
 et maribus nudas ostendit Pyrrha puellas,
 quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
 gaudia, discursus, nostri farrago libellist.
 et quando uberior vitiorum copia? quando
 maior avaritiae patuit sinus? alea quando
 hos animos? neque enim loculis comitantibus itur
 ad casum tabulae, posita sed luditur arca.
 proelia quanta illic dispensatore videbis
 armigero! simplexne furor sestertia centum
 perdere et horrenti tunicam non reddere servo?
 quis totidem erexit villas, quis fercula septem
 secreto cenavit avus? nunc sportula primo
 limine parva sedet turbae rapienda togatae.
 ille tamen faciem prius inspicit et trepidat ne
 suppositus venias ac falso nomine poscas:
 agnitus accipies. iubet a praecone vocari
 ipsos Troiugenas, nam vexant limen et ipsi
 nobiscum. “da praetori, da deinde tribuno.”
 sed libertinus prior est. “prior” inquit “ego adsum.
 cur timeam dubitemve locum defendere, quamuis
 natus ad Euphraten, molles quod in aure fenestras
 arguerint, licet ipse negem? sed quinque tabernae
 quadringenta parant. quid confert purpura maior
 optandum, si Laurenti custodit in agro
 conductas Corvinus ovis, ego possideo plus
 Pallante et Licinis?” expectent ergo tribuni,

70 indo ao esposo servir, põe-lhe sumo sedento de sapo
 e ensinou – melhorada Locusta – as rudes vizinhas
 entre o escândalo e a turba a enterrar gangrenados maridos.
 Ousa algo digno da Gíara estreita²¹ e, enfim, da prisão,
 se queres ser algo. A honradez é louvada, mas fica no gelo;
 75 pois aos crime se devem jardins, palácios, banquetes,
 prata antiga e púcaros donde releva um cabrão.
 Quem da cúpida nora o corruptor dormir deixa,
 quem as torpes esposas e o adúltero adolescente?
 Se a natureza falece, a indignação faz o verso
 80 como pode – quais posso eu ou então Cluvieno.²²
 Desde que Deucalião, o mar subindo com as chuvas,
 de navio escalou a montanha e um oráculo pediu
 e aos poucos amoleceram as pedras acesas de vida
 e também aos varões mostrou Pirra as nuas moçoilas,²³
 85 tudo o que fazem os homens – promessa, ira, medo, prazer,
 contentos, canseiras – é forragem do nosso livrinho.
 Ora, quando mais rica cópia de vícios, quando
 mais a ambição escancarou o seio, e o jogo foi quando
 tão animado? Pois não se vai em companhia da bolsa
 90 para o acaso da mesa, mas joga-se uma arca em apostas.
 Quantas batalhas ali não verás diante do armígero
 crupiê! É loucura singela perder cem mil
 sestércios e ao escravo tremente não dar uma túnica?
 Qual avô ergueu tantas vilas, qual sete bandejas
 95 solitariamente jantou? Hoje a minicestinha²⁴
 jaz no primeiro umbral para o rapto da turba togada.
 Ele, no entanto, inspeciona primeiro e receia que acaso
 venhas em pele alheia e sob nome falso demandas:
 reconhecido, recebes. Ordena ao pregoeiro chamar
 100 os próprios troianos,²⁵ que os próprios junto conosco também
 sitiam o umbral. “Dá ao pretor. Em seguida, dá ao tribuno”.
 Mas o liberto é o primeiro. “Primeiro”, diz ele, “eu cheguei.
 Por que hei de temer ou recear defender este posto, apesar
 de nascido no Eufrates – o que os moles furos na orelha
 105 provariam, se eu negasse? Porém, minhas cinco lojinhas
 dão quatrocentos mil: dá a púrpura senatorial
 o que se deseja, uma vez que Corvino²⁶ no campo laurente
 guarda ovelhas de soldada, enquanto eu tenho mais
 do que Palante e os Licínios?”. Esperem, pois, os tribunos,

²¹ Ilha no mar Egeu.

²² Poeta desconhecido, provavelmente um amator.

²³ Resumo da história de Deucalião e Pirra (cf. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 253-416).

²⁴ Na qual os patronos costumavam dar dinheiro aos seus clientes.

²⁵ Isto é, as mais nobres famílias romanas, supostamente descendentes dos troianos, como nos narra a *Eneida* de Virgílio.

²⁶ Um nobre.

vincant divitiae, sacro ne cedat honori
 nuper in hanc urbem pedibus qui venerat albis,
 quandoquidem inter nos sanctissima divitiarum
 maiestas. etsi funesta Pecunia templo
 nondum habitat, nullas nummorum ereximus aras,
 ut colitur Pax atque Fides, Victoria, Virtus
 quaeque salutato crepitat Concordia nido.
 sed cum summus honor finito computet anno,
 sportula quid referat, quantum rationibus addat,
 quid facient comites quibus hinc toga, calceus hinc est
 et panis fumusque domi? densissima centum
 120 quadrantes lectica petit, sequiturque maritum
 languida vel praegnas et circumducitur uxor.
 hic petit absenti nota iam callidus arte
 ostendens vacuum et clausam pro coniuge sellam.
 “Galla mea est” inquit, “citus dimitte. moraris?
 profer, Galla, caput. noli vexare, quiescet.”
 Ipse dies pulchro distinguitur ordine rerum:
 sportula, deinde forum iurisque peritus Apollo
 atque triumphales, inter quas ausus habere
 nescio quis titulos Aegyptius atque Arabarches,
 cuius ad effigiem non tantum meiere fas est.
 vestibulis abeunt veteres lassique clientes
 vota que deponunt, quamquam longissima cenae
 spes homini; caulis miseris atque ignis emendus.
 optima silvarum interea pelagique vorabit
 rex horum vacuisque toris tantum ipse iacebit.
 nam de tot pulchris et latis orbibus et tam
 antiquis una comedunt patrimonium mensa.
 nullus iam parasitus erit. sed quis ferat istas
 luxuriae sordes? quanta est gula quae sibi totos
 ponit apros, animal propter convivium natum!
 poena tamen praesens, cum tu deponis amictus
 turgidus et crudum pavonem in balnea portas.
 hinc subitae mortes atque intestata senectus.
 it nova nec tristes per cunctas fabula cenae;
 ducitur iratis plaudendum funus amicis.
 Nil erit ulterius quod nostris moribus addat
 posteritas, eadem facient cupientque minores,
 omne in praecipiti vitium stetit. utere velis,
 totas pande sinus. dices hic forsitan “unde
 ingenium par materiae? unde illa priorum
 scribendi quodcumque animo flagrante liberet
 simplicitas? “cuius non audeo dicere nomen?
 quid refert dictis ignoscat Mucius an non?”
 pone Tigellinum, taeda lucebis in illa
 qua stantes ardent qui fixo gutture fumant,

110 vençam as riquezas, e o passo não ceda ao cargo sagrado
 quem há pouco chegava a esta urbe com os pés alvacentos,²⁷
 já que entre nós é santa santíssima a majestade
 das riquezas, embora a funesta Pecúnia um templo
 inda não habite, e altares nenhuns erigimos às moedas,
 115 como a Paz se cultua, e a Confiança, a Vitória, a Virtude,
 e a Concórdia que arrulha aquando o seu ninho é saudado.²⁸
 Mas, quando o máximo cargo o balanço faz ao fim do ano
 do que rende a cestinha, de quanto acrescenta ao seu saldo,
 que farão os clientes que dela têm toga e calçado
 120 mais o pão e a lenha da casa? Bastíssimas liteiras
 pedem os cem quadrantes,²⁹ e vai atrás do marido
 lânguida ou grávida esposa que levam ali e acolá.
 Um, habilíssimo na arte manjada, pede a uma ausente,
 apontando, em vez da mulher, selim vácuo e fechado.
 125 “Eis minha Gala”, diz, “anda logo. Por que te demoras?
 Mostra, Gala, o teu rosto”. “Não na incomodes: dormiu”.
 O próprio dia é marcado por linda sequência de eventos:
 cesta, depois o fórum de Apolo jurisperito
 e a estatuária triunfal, no meio da qual ouso pôr
 130 seus títulos um não sei qual egípcio ou alfandegário,
 em cuja efígie não somente mijar lícito é.
 Deixaram os vestibulos os velhos e fatigados clientes
 e depõem os seus votos, conquanto longuíssima no homem
 seja a esperança de ceia: e almeirão compra o pobre, mais fogo.
 135 Entretanto, o melhor das florestas e mar tragará
 o grão-senhor deles, sozinho deitado em leitos vazios.
 Com efeito, entre távulas tão belas e amplas e tão
 antigas, um patrimônio eles comem em mesa de um só.
 Nenhum parasita mais haverá. Mas quem aguenta esta
 140 sordidez luxuosa? Que gula tamanha se serve
 porcos inteiros, um bicho nascido para as festas?
 Todavia, o castigo é instantâneo, pois tiras o manto
 empanzinado, e indigesto pavão levas tu ao banheiro.
 Daí mortes súbitas e uma velhice sem testamento.
 145 Corre a recente e não triste notícia por todos os jantares;
 sai o funeral, que os amigos furiosos terão de aplaudir.
 Nada além disso o futuro terá que acrescenta aos costumes
 nossos, e o mesmo farão, quererão os da nossa prosápia:
 todo vício chegou ao cúmulo. Solta os panos,
 150 todas as velas se enfumem. Dirás, porventura, “Mas onde
 há um engenho à altura do assunto? Onde aquela ancestral
 franqueza de escrever o que quer que ao espírito em brasa
 bem parecesse?”. O nome de quem não ousou dizer?
 Que me importa se Múcio³⁰ perdoa-me a língua ou não?
 155 “Pinta Tigelino,³¹ e há de brilhar na tal tocha
 onde ardem de pé e fumegam os de goela amarrada,

²⁷ Característica física do escravo estrangeiro.

²⁸ Porque as cegonhas faziam ninhos – e, pois, arrulhavam – no templo da Concórdia.

²⁹ Moeda de pouco valor.

³⁰ Públio Múcio Cévola, político eminente atacado por Lucílio.

³¹ Caio Ofônio Tigelino, um protegido de Nero.

et latum media sulcum deducit harena.”
 qui dedit ergo tribus patruis aconita, vehatur
 pensilibus plumis atque illinc despiciat nos?
 “cum veniet contra, digito compesce labellum:
 160 accusator erit qui verbum dixerit ‘hic est.’
 securus licet Aenean Rutulumque ferocem
 committas, nulli gravis est percussus Achilles
 aut multum quaesitus Hylas urnamque secutus:
 165 ense velut stricto quotiens Lucilius ardens
 infremuit, rubet auditor cui frigida mens est
 criminibus, tacita sudant praecordia culpa.
 inde ira et lacrimae. tecum prius ergo voluta
 haec animo ante tubas: galeatum sero duelli
 paenitet.” experiar quid concedatur in illos
 quorum Flaminia tegitur cinis atque Latina.

e a carcaça abre um largo sulco no meio do chão”.
 Logo, o que acônito deu aos três tios, será carregado
 em almofadas de pluma, e de lá vai olhar-nos soberbo?
 160 “Quando cruzar contigo, coloca o dedo na boca:
 delator há de ser quem a frase soltar ‘Sim, é ele!’.
 Sem perigo porás Eneias e o rútilo fero
 em combate, a ninguém agrava um Aquiles furado
 ou Hilas procuradíssimo após ir atrás do seu cântaro:³²
 165 sempre que o ardido Lucílio, porém, qual se a espada empunhara,
 brame, enrubescer o ouvinte que tem a consciência gelada
 dos seus crimes, e suam as entranhas da culpa silente.
 Onde ira e lágrimas. Volve-o contigo primeiro no espírito
 antes de soar a trombeta: o armado da luta arrepende-se
 170 tarde”. Vou ver o que se me concede, pois, contra aqueles
 cujas cinzas espalham-se sob a Flaminia e a Latina.³³

REFERÊNCIAS

- CARMO, Rafael Cavalcante do. *Difficile est Saturam Bene Vertere*: Os Desafios da Tradução Poética e uma Versão Brasileira das *Sátiras* de Juvenal. 290 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018. Disponível em: <http://letras.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGL/detalhes-da-tese?id=12155>
- JUVENAL. *As sátiras de Decio Junio Juvenal, príncipe dos poetas satyricos*. Introdução, tradução e notas por Francisco Antonio Martins Bastos. Lisboa: Imprensa de Candido A. da S. Carvalho, 1839.
- JUVENAL. *Sátiras de Juvenal trasladadas em verso portuguez*. Introdução, tradução e notas por Antonio de S. S. Costa Lobo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878-1881.
- JUVENAL; PERSIUS. *Juvenal and Persius*. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University, 2004.
- NOGUEIRA, Érico. Medidas latinas em verso português. *Cadernos de Tradução*, v. 38, n. 3, p. 142-158, set-dez 2018. doi: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n3p142>
- OLIVA NETO, João Angelo; NOGUEIRA, Érico. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia Translationis*, n. 13, p. 295-311, jul. 2013. doi: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p295>

³² Referência a temas épicos.

³³ Apenas figuras ricas e eminentes eram enterradas nas referidas vias.