

Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade

**Francisco de Oliveira, Maria de Fátima
Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
(coord.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

O SEGUNDO RISO DOS DEUSES NA CANÇÃO SOBRE O AMOR DE
ARES E AFRODITE (*ODISSEIA* 8. 325-345)
(The God's second laugh in the song about the love of Ares and Aphrodite
(*Odyssey* 8. 325-345))

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO¹

RESUMO: Este ensaio tem como objeto maior a estória, cantada por Demódoco (*Odisseia* VIII, 266-366), do amor adúltero dos deuses Ares e Afrodite, não só por seu caráter amoral e transgressivo (segundo uma crítica moral presente já na Antiguidade), como também por ela conter – sobretudo no segundo riso dos deuses – uma posição que desconsidera abertamente o modelo do casamento monogâmico e da fidelidade conjugal que é o da própria estória principal do poema. O ensaio é breve e quer discutir apenas dois pontos precisos: o modo de participação dos deuses na cena narrada, e o cômico deste segundo riso em sua relação com a moral sexual da *Odisseia*.

PALAVRAS-CHAVE: segundo riso; deuses; canção; amor de Ares e Afrodite; *Odisseia* 8. 325-345.

ABSTRACT: The subject-matter of this essay is the story, sung by Demodocus (*Odyssey* VIII, 266-366), of the gods Ares' and Aphrodite's adulterous love, not only by its amoral and transgressive character (according to a moral criticism already present in the Antiquity), but also by the fact that it contains – especially in the gods' second laugh – a position which openly does not take into account the model of monogamic marriage and of conjugal fidelity which is that of the poem's own chief story. The essay is brief and purports to discuss only two precise points: the manner of the gods' participation in the narrated scene, and the comedy of this second laugh in its relationship with the sexual morality of the *Odyssey*.

KEY-WORDS: second laugh; gods; song; love of Ares and Aphrodite; *Odyssey* 8. 325-345.

Este artigo tem como objeto maior uma estória algo escandalosa, a do caso de amor adúltero dos deuses Ares e Afrodite, cantada por Demódoco (*Odisseia* 8. 266-366), não só por ela ter sido criticada já na Antiguidade² por seu

¹ Teodoro Rennó Assunção, doutor e pós-doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, França), é Professor Associado de Língua e Literatura Grega Antiga na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brasil) e co-editor da revista *Nuntius Antiquus* (do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE-UFMG). Autor de vários artigos acadêmicos, co-organizou o livro *Ensaio de retórica antiga* (2010) e publicou os livros de ensaios/memórias/contos *Ensaio de escola* (2003), *Autociografias* (2006) e *Extra-vacâncias* (2008).

² Poderiam ser citados Xenófanes (21B11, 3 = 12, 2 D-K), Platão (*Rep.* 390b-c), Ateneu (3.122c), além das excisões pelo escólio de Aristófanes (*Pax* 778) ou precisamente da parte mais ofensiva da estória (o segundo riso dos deuses) pelo escólio da *Odisseia* VIII, 333 [cf. nota 16 do artigo “Das Lied von Ares und Aphrodite” de Walter Burkert (1960: 137)]. Entre os modernos, ela foi considerada uma interpolação por F. Blass (1904), G. Finsler (1918), Wilamowitz-Moellendorf (1927) e G. M. Bolling (1925) [cf. nota 3 do artigo já citado de Walter Burkert (1960: 132) e nota 1 do artigo “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite” de M. J. Alden (1997: 513)].

caráter amoral e transgressivo (e, no limite, ilícito, ainda que em plano divino), como também por ela conter – sobretudo no segundo riso dos deuses – uma posição que desconsidera aberta e contundentemente o modelo do casamento monogâmico e da fidelidade conjugal que é o da própria estória principal do poema (modelo suposto também em narrativas secundárias do poema, como a de Agamêmnon e Clitemnestra ou a de Menelau e Helena, que funcionam como exemplos que o negam).

Como o artigo é breve e quer discutir dois pontos precisos: o modo de participação dos deuses na cena narrada, e o cômico deste segundo riso em sua relação com a moral sexual da *Odisseia*, não farei uma contextualização mais precisa desta (certamente conhecida pelo leitor) canção sobre o amor de Ares e Afrodite, ou seja: a segunda canção de Demódoco, cantada para acompanhar (tomando o seu ritmo a partir dela) uma disputa de dança de jovens dançarinos feácios, após os jogos atléticos, na praça pública (ἀγορήν) da cidade dos Feácios.³ Lembraria apenas que a narrativa, assim como as das duas outras canções de Demódoco, não é apresentada como fala direta do aedo, mas reportada indiretamente pelo narrador principal, o que deixa supor que ela possa estar sendo sintetizada ou restringida à sua parte decisiva: “Então este começou, tangendo a lira, a cantar belamente/ sobre o amor de Ares e da bem-coroadada Afrodite,/ como primeiro se misturaram no palácio de Hefesto/ às escondidas (...).” *Od.* 8. 266–269).⁴ E que aqui, diferentemente do que ocorre tanto no

³ Consideramos, portanto, que a dança dos jovens feácios (que não teria terminado, quando Demódoco é dito ter começado a cantar, pois o aoristo πέπληγον, *Od.* 8. 264, não marcaria necessariamente uma ação terminada) e o canto de Demódoco são, de algum modo, simultâneos, pois seria estranha a ordem urgente de Alcínoo para um arauto ir buscar a lira do aedo, e estranha a posição do aedo no centro de uma roda de dança, se não fosse para o aedo acompanhar com seu canto esta dança. Isto é suposto também por Paul Friedländer (1934: 209, 212), mas não por J. B. Hainsworth, que a pensa como estando no intervalo entre as duas danças dos jovens feácios e lembra: “Focke, *Odyssee*, 146 ff., rightly noted that Odysseus admires and compliments the dancers after their performance, and the singer after his, without the mention of any other party.” (Hainsworth 1988: 362). Stephen Halliwell apenas indica as duas posições, mas não toma partido: “This depends on whether we think the circular dance at 8.262–4 accompanies the song which starts at 266: assumed by e.g. Friedländer (1969) 3, 5, denied by Hainsworth in Heubeck et al. (1988–92) i 362.” (Halliwell 2008: 78). Mas, entre comentadores antigos, a primeira posição é mais comum: o escoliasta T a *Od.* 8. 263 diz que “era uma dança de ritmo harmonioso *sob (ou durante) a recitação* (ὕπὸ τῆς λέξεως)”, enquanto Eustácio de Tessalônica – admitindo que “os jovens aí parecem dançar para o canto de Demódoco” – diz que “uma tal dança é uma *representação das coisas expostas pela recitação* (μίμησις τῶν ὑπὸ λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων).” (Eustácio 1596, 19 e ss.; *apud* Jolivet 2005: 11. Ver os comentadores gregos antigos desta cena reunidos por Jean-Christophe Jolivet no artigo “Les Amours d’Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l’*Ars amatoria*”).

⁴ Mas, ainda que referida em discurso indireto (mesmo que no verso seguinte o discurso direto volte), esta narrativa é bem mais detalhada do que as das primeira e terceira canções de Demódoco, e o uso do indicativo poderia confundir um pouco a distinção entre as palavras de Homero e as de Demódoco. Ver A. F. Garvie: “H. gives us, as in the first and third songs, what

início da primeira (*Od.* 8. 73) quanto no da terceira canção de Demódoco (*Od.* 8. 499), não há nenhuma indicação da Musa ou de um deus a impelir o canto do aedo, sendo utilizado praticamente o mesmo verso (“Então *este* começou, *tangendo a lira, a cantar belamente*”, *Od.* 8. 266) utilizado para descrever o início da primeira canção de Fêmio (cf. *Od.* 1. 155), que, cantando para os pretendentes, jamais é dito ser assistido pela Musa ou por um deus.⁵

Passo agora diretamente a um primeiro exercício de leitura e interpretação, ou seja: a uma tradução provisória minha (que não visa a nenhuma restituição rítmica do hexâmetro dactílico, mas apenas a alguma precisão semântica, mostrando o meu entendimento do texto grego) do núcleo do episódio que comentarei brevemente na sequência. O discurso de Hefesto (marido de Afrodite nesta versão homérica), pelo qual começa este recorte, ocorre após ele – já informado deste adultério e fingindo ir para Lemnos – ter preso os dois amantes (Ares e Afrodite) no seu próprio leito com uma armadilha de correntes finas e invisíveis (forjada precisamente para isso):

ἔσθη δ' ἐν προθύροισι, χόλος δέ μιν ἄγριος ἦρει.
σμερδαλέον δ' ἐβόησε, γέγωνέ τε πᾶσι θεοῖσιν:
‘Ζεῦ πάτερ ἦδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες,
δεῦθ', ἴνα ἔργα γελασὰ καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ ἴδησθε,
ὡς ἐμὲ χωλὸν ἔόντα Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
αἰὲν ἀτιμάζει, φιλέει δ' αἰδέηλον Ἴαρη,
οὐνεχ' ὁ μὲν καλὸς τε καὶ ἀρτίπος, αὐτὰρ ἐγὼ γε
ἠπεδανὸς γενόμην. ἀτὰρ οὐ τί μοι αἴτιος ἄλλος,
ἀλλὰ τοκῆε δύω, τῷ μὴ γείνασθαι ὄφελλον.
ἀλλ' ὄψεσθ', ἴνα τῷ γε καθεύδεται ἐν φιλότῃ
εἰς ἐμὰ δέμνια βάντες, ἐγὼ δ' ὀρώων ἀκάχημαι.
οὐ μὲν σφεας ἔτ' ἔολπα μίνυνθά γε κειέμεν οὔτω.
καὶ μάλα περ φιλέοντε: τάχ' οὐκ ἐθελήσετον ἄμφω
εὐδαιν: ἀλλὰ σφωε δόλος καὶ δεσμὸς ἐρύξει,
εἰς ὃ κέ μοι μάλα πάντα πατήρ ἀποδοῶσιν ἔεδνα,
ὄσσα οἱ ἐγγυάλιξα κυνώπιδος εἵνεκα κούρης,
οὔνεκά οἱ καλὴ θυγάτηρ, ἀτὰρ οὐκ ἐχέθυμος.’
ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἀγέροντο θεοὶ ποτὶ χαλκοβατὲς δῶ:

purports to be a summary of Demodocus' story. But far more than in the first song, which is short, and the third (see 514-20n.), the use of the indicative mood for the narrative serves to blur the distinction between H.'s words and those of Demodocus.” (Garvie 1994: 295).

⁵ A impressão de veracidade (ou assistência de um deus) para o conjunto das três canções de Demódoco viria antes dos elogios genéricos feitos por Alcínoo e por Odisseu (e pela descrição da reação positiva da audiência), parecendo, em princípio, pouco plausível que Demódoco não fosse também assistido por um deus (ou verídico) quando da segunda canção. Mas é apenas no caso da primeira e da terceira canção que a sua veracidade (e a sua boa ordenação) podem ser verificadas por alguém (Odisseu) que presenciou o que está sendo narrado.

ἦλθε Ποσειδάων γαιήοχος, ἦλθ' ἐριούνης
Ἑρμείας, ἦλθεν δὲ ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων.
θηλύτεραι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῖ οἴκοι ἐκάστη.
ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεοί, δωτῆρες ἑάων:
ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνώρτο γέλωσ μακάρεσσι θεοῖσι
τέχνας εἰσορώσι πολύφρονος Ἥφαιστοιο.
ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον:
'οὐκ ἀρετᾶ κακὰ ἔργα: κιχάνει τοι βραδὺς ὠκύν,
ὡς καὶ νῦν Ἥφαιστος ἐὼν βραδὺς εἶλεν Ἴηρα
ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
χωλὸς ἐὼν τέχνησι: τὸ καὶ μοιχαγρί' ὀφέλλει.
ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον:
Ἑρμῆν δὲ προσέειπεν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων:
Ἑρμεία, Διὸς υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων,
ἦ ῥά κεν ἐν δεσμοῖς ἐθέλοις κρατεροῖσι πιεσθεῖς
εὐδειν ἐν λέκτροισι παρὰ χρυσῆν Ἀφροδίτη;
τόν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα διάκτορος ἀργεῖφόντης:
'αἶ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἐκατηβόλ' Ἀπολλων.
δεσμοὶ μὲν τρεῖς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχουσιν,
ὕμεις δ' εἰσορώτε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι,
αὐτὰρ ἐγὼν εὐδοίμι παρὰ χρυσῆν Ἀφροδίτη.
ὡς ἔφατ', ἐν δὲ γέλωσ ὦρ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν.
οὐδὲ Ποσειδάωνα γέλωσ ἔχε, λίσσετο δ' αἰεὶ
Ἥφαιστον κλυτοεργὸν ὅπως λύσειεν Ἴηρα.⁶
(*Od.* 8. 304-345; em itálico meu *Od.* 8. 325-345; em itálico e sublinhado meu *Od.* 8. 334-345)

“E parou na entrada, e uma cólera selvagem o tomava;
e espantosamente gritou, e se fez ouvir por todos os deuses:
‘Zeus pai e outros bem-aventurados deuses que são sempre,
vinde aqui para verdes atos ridículos⁷ e não toleráveis,
como a mim, que sou manco, a filha de Zeus Afrodite
sempre despreza, mas ama Ares, o-que-faz-desaparecer,

⁶ O texto grego colhido no site *Perseus Library* é o de: Homer, *The Odyssey with an English Translation* by A. T. Murray. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1919. Foram consultadas também (para cotejamento e pequenos ajustes) as edições de Thomas W. Allen (1908) e de Helmut Van Thiel (1991).

⁷ Preferimos, portanto, aqui, como as edições de Thomas W. Allen e de Helmut Van Thiel, a lição dos manuscritos: γελαστά (“ridículos”) e não a dos escólios, adotada pela edição de Peter von der Mühl (1962): ἀγέλαστα (“não-risíveis”), mas é possível e plausível pensar, com Irene de Jong, que o texto pudesse estar jogando simultaneamente com os dois sentidos: “In antiquity there were already two variants, γελαστά (the MSS.) and ἀγέλαστα (scholia, lexica) in 307. In an oral performance the difference between the two variants (ἔργ' ἀγέλαστα versus ἔργα γελαστά) would be barely discernible and it is not inconceivable that the ambivalence was intentional.” (De Jong 2001: 208).

porque ele é belo e de-pés-ajustados, enquanto eu nasci sem-pés-firmes; mas disse pra mim não outro culpado senão os meus dois pais, que não deviam ter me gerado. Vede onde estes dois se deitam em ato de amor, tendo ido pra minhas correntes; mas eu, vendo, me aflijo. Penso que eles não mais repousem assim nem pouco tempo, mesmo amando-se muito; logo ambos não desejarão estar deitados; mas o dolo e a corrente reterão os dois, até que o pai me devolva todos os presentes de núpcia que eu lhe dei em penhor pela jovem de-cara-de-cadela, porque sua filha é bela, mas não sabe conter o desejo.’ Assim disse, e se reuniram os deuses na casa de-chão-de-bronze; Mas femininas as deusas permaneciam, cada uma, por pudor em casa.

E pararam na entrada os deuses doadores de bens; e inapagável elevou-se o riso dos bem-aventurados deuses que observavam os artificios do multi-inteligente Hefesto. E assim um deles, tendo-os visto, dizia a um outro próximo: ‘As obras más não prevalecem; o lento alcança o rápido, como também agora Hefesto, que é lento, pegou Ares, mesmo sendo ele o mais rápido dos deuses que habitam o Olimpo, o que é lento (o pegou) com artificios; aquele deve (pagar) o adultério.’ Assim estes diziam em alto som tais coisas uns para os outros; mas a Hermes dirigiu a palavra o soberano Apolo, filho de Zeus: ‘Hermes, filho de Zeus, mensageiro, doador de bens, desejarias, por correntes poderosas amarrado, dormir no leito junto da dourada Afrodite?’ E a este retrucou em seguida o mensageiro Argifonte: ‘Que isso venha a ser, soberano Apolo que atira de longe. Que correntes três vezes mais inextricáveis me contenham, e que vós, deuses e todas as deusas, me observeis, mas que eu durma junto da dourada Afrodite.’ Assim disse, e o riso elevou-se entre os deuses imortais. Mas o riso não possuía Poseidon, e este suplicava sempre a Hefesto, famoso artífice, para que soltasse Ares.” (Od. 8. 304-345; em itálico meu Od. 8. 325-345; em itálico e sublinhado meu Od. 8. 334-345)

SOBRE OS DEUSES QUE PARTICIPAM DA CENA E O MODO COMO O FAZEM

Se Hefesto ‘grita espantosamente e se faz ouvir por todos os deuses’ olímpios (Od. 8. 305), a quem ele se dirige, nomeando primeiro e em separado a Zeus (cf. Od. 8. 306), e se, ao terminar sua fala, o narrador (reportando Demódoco) observa primeiro e genericamente (no plural e sem nomear): “Assim disse, e se reuniram os deuses na casa de-chão-de-bronze” (Od. 8. 321), logo

que o narrador os nomeia e especifica (“Veio Poseidon que-sustém-a-terra, veio o auxiliador/ Hermes, e veio o soberano Apolo que-atira-de-longe.” *Od.* 8. 322-323), excluindo as deusas devido ao pudor feminino (cf. *Od.* 8. 324) e delimitando, assim, um espaço masculino de prazer escópico (que tem o corpo – presumivelmente nu – da deusa como objeto primeiro), ele não nomeia Zeus (estando os outros deuses olímpicos presentes: Hefesto, Ares, Poseidon, Hermes e Apolo, e mais uma única deusa sem vergonha: Afrodite), excluindo-o, portanto, do primeiro e “inapagável riso” (ἄσβεστος γέλως) que se levantou entre eles (“os deuses doadores de bens”) ao verem os amantes pegos em flagrante na cama pelos artificios de Hefesto (cf. *Od.* 8. 326-327).

Esta é certamente uma estória burlesca sobre os deuses, contada/cantada pelo aedo Demódoco para os Feácios (ainda que em discurso indireto), e não pelo narrador da *Odisseia* diretamente para seus ouvintes, o que pode justificar a retomada de um modelo iliádico dos deuses ridentes e despreocupados (em oposição necessária e complementar ao trágico e sério de uma vida mortal na guerra), como bem o demonstrou Walter Burkert em “Das Lied von Ares und Aphrodite” (Burkert, 1960) ao retomar as relações textuais e narrativas entre esta estória da segunda canção de Demódoco e – na *Iliada* – a cena cômica do banquete dos deuses no fim do canto I (onde o “riso inapagável” irrompe justamente por causa de Hefesto, o escanção manco), a cena erótica do “engano de Zeus” por Hera no canto XIV e a batalha farsesca entre os deuses no canto XX, e isso justamente para os Feácios que não conhecem a guerra e, segundo Alcínoo, gostam de banquetes, canto e dança (além da troca de roupas, dos banhos quentes e das camas, cf. *Od.* 8. 248-249). Mas ainda aí poderíamos pensar, como de algum modo sugere W. Burkert, na pressão da narrativa principal da *Odisseia* sobre a conformação desta estória cômica dos deuses cantada por Demódoco (onde Zeus está ausente), pois no conjunto desta narrativa Zeus muito seriamente (junto com Atena e, discretamente, com Apolo) aparece como uma última instância de poder moralizante que orienta a punição de adúlteros como os pretendentes e Egisto, e (sem Atena ou Apolo) a de ímpios como os companheiros de Odisseu que sacrificaram as vacas do Sol.

Assim, sem um Zeus ou uma Atena (ou até mesmo um Apolo) moralizantes e punidores da ofensa e transgressão que o adultério representa para os mortais na narrativa principal da *Odisseia*, estes deuses ridentes e amorais nesta estória de adultério lembram os da *Iliada*, assim como as estórias da primeira e da terceira canções de Demódoco são também sobre a guerra de Troia, ainda que a primeira se situe provavelmente antes do presente narrativo da *Iliada*, e a segunda certamente um pouco depois. Este tríptico troiano e quase iliádico – onde, segundo S. Halliwell, no subcapítulo “Sex and hilarity on Olympus” de *Greek Laughter* (Halliwell 2008: 77-86), operam as seguintes oposições em ordem sucessiva: “humanos/ deuses/ humanos”, “guerra/ sexo/ guerra”, “lágrimas/

risos/ lágrimas (talvez até mesmo tragédia/ comédia/ tragédia)” (cf. Halliwell 2008: 78) – distingue-se, portanto, por uma espécie de ligeiro anacronismo ou defasagem moral em relação à estória do ainda inacabado retorno de Odisseu (a ser completado com a punição dos pretendentes adúlteros) que ainda está sendo contada pela própria *Odisseia*.

No caso do segundo riso dos deuses (que não é dito “inapagável”), o narrador Demódoco conta (segundo o resumo feito pelo narrador principal) que apenas entre Hermes e Apolo ele se levantou, já que (além de Zeus, já excluído) Poseidon explicitamente não participa dele (cf. *Od.* 8. 344-345) e nem – pode-se supor – Hefesto, indiretamente (como corno) o objeto deste riso amor. Mas, ainda que em segundo plano e aparentemente inativos (pois presos por correntes finíssimas e invisíveis), não poderíamos supor que Ares e Afrodite também (junto com Hermes e Apolo) rissem da desgraça de Hefesto e afirmassem assim sua boa fortuna e seu prazer (mesmo com todas suas consequências negativas)? O riso possível de Ares e Afrodite é, no entanto, sutilmente apagado tanto pelo efeito textual de sua não menção explícita, quanto pela suposição do vexame anterior dos dois, quando presos em flagrante por Hefesto e observados (e escarnecidos) pelos deuses.

Mas ele (o riso de Ares e Afrodite) se torna uma hipótese sedutora e menos improvável, se lembrarmos que, após Hefesto (atendendo ao pedido de Poseidon, suportado pela garantia de que pagaria àquele pelo adultério, caso Ares fugisse) liberar das correntes imobilizadoras o casal de deuses amantes (cf. *Od.* 8. 355-358), estes dois parecem agir imediata e despreocupadamente como se nada devessem a Hefesto (ou a uma idéia qualquer de respeito ao casamento): Ares, lançando-se rápido, vai para a Trácia; enquanto Afrodite, “que-gosta-de-sorrir” (φιλομμειδής), vai para Pafos (em Chipre), onde está um templo seu, e pelas Graças é banhada, ungida com óleo divino e vestida com vestes “deliciosas” (ἐπήρατα), “uma maravilha pra se ver” (θαῦμα ἰδέσθαι) [cf. o conjunto da cena final em *Od.* 8. 359-366], em uma conclusão que reverbera o gosto dos Feácios pelas “roupas trocadas” (εἴματα τ’ ἔξημοιβά) e pelos “banhos quentes” (λοετρά τε θερμά) [*Od.* 8. 259], mas onde parece ausente qualquer traço de responsabilidade moral corrompendo o prazer anterior dos dois na cama. Lembremos, enfim, que os Feácios também têm um gosto especial por “camas” (εὐναί), metonímia do sexo e/ou do sono, mas não exatamente por adultérios, não sendo de se supor algo desta ordem na relação de Alcínoo com Arete, nem na de Nausícaa com seu futuro marido.⁸

⁸ Podemos pensar, portanto, que a nova descrição dos hedonistas Feácios por Alcínoo (*Odisseia* 8. 248-249), após a vitória de Odisseu no arremesso do disco e o seu desafio aos jovens feácios em outras modalidades atléticas, prenuncia (ou sugere) alguns dos temas que aparecem na segunda canção de Demódoco, como as “camas”, os “banhos” e a troca de “roupas” (na atuação de Afrodite), no que será uma hábil consonância de Démodoco (ao escolher o seu tema) com

Seria ocasião de dizer (em um rápido parêntese) que o prazer dos Feácios pelo canto e pela dança (assim como pelo ambiente preferencial onde eles têm lugar, o banquete, aqui ligeiramente deslocado para uma espécie de prova e demonstração coreográfica em praça pública) é reafirmado tanto pelo meio (de transmissão) em que esta estória é narrada, ou seja: em uma canção de Demódoco, quanto pela finalidade desta última, que é a de acompanhar ritmicamente a dança de jovens Feácios, colocando indiretamente em conjunção o riso e o cômico dos deuses presentes no conteúdo desta canção com o prazer vital e estilizado da dança, em uma associação tradicional, na cultura grega antiga, entre o riso brincalhão e a dança, segundo uma sugestão de Stephen Halliwell em “The uses of laughter in Greek culture” (1991: 283). Talvez pudesse ser também lembrado aqui que esta mesma estória pôde também (mais tardiamente) ser objeto de uma representação coreográfica, tal como o atesta Luciano em *De saltatione* 63, e que em Ovídio (*Ars amatoria* 2. 567-571) é Vênus quem imita coreograficamente Mercúrio para o prazer ridente de Marte, e que, enfim, o próprio Hefesto exercendo comicamente o papel de escanção no banquete dos deuses no fim do canto I da *Ilíada* (597-600) pode ser pensado como o fazendo deliberadamente de modo teatral (exagerando sua dificuldade, cf. ποιπνύοντα) para levantar o “riso inapagável” dos deuses (cf. o artigo já citado de Jolivet 2005: 8-12)

Mas voltemos ao tema deste primeiro comentário. Já no primeiro (e “inapagável”) riso dos deuses, com a exceção de Zeus (e de Ares e Afrodite), todos os deuses envolvidos parecem tomar parte. Como sugere a fala de um dos deuses que observam (ou seja: de Poseidon, Hermes ou Apolo) para um outro, a vitória é de Hefesto sobre Ares, a do lento sobre o rápido, e este deve pagar pelo adultério (μοιχάγρια) àquele. Se o riso é às expensas de Ares e Afrodite, é muito improvável que dele estes tomem parte, enquanto é certo que

estes seus auditores. Ver Corinne Ondine Paché (em “Odysseus and the Phaeacians”): “We know that the Phaeacians find εἴματα, λοετρά, εὐναί particularly delightful. (...) And in the *Odyssey*, the Phaeacians delight in the love stories told not only by their guest Odysseus but also by their own singer, Demodokos. Shortly after Alkinoos’ speech about the Phaeacians’ tastes, Demodokos sings his second song, about the illicit love of Aphrodite and Ares (*Od.* 8. 266-366).” (Paché 1999: 31). Esta conexão entre esta estória cantada por Demódoco e a sua audiência feácia já havia sido bem percebida pelos escoliastas: “O compositor molda tais coisas por serem os Feácios, que amam tanto o prazer, os que estão a escutar (ταῦτα πλάττει ὁ ποιητής διὰ τοὺς φιληδούοντας ἀκούειν Φαίαικας).” (*schol.* B *Od.* 8. 272; Dindorf 1885: 380). “Não é estranho que o citado cante tais coisas junto aos que vivem no prazer, ensinando-lhes a moderação por meio das coisas que lhes dão prazer (οὐκ ἀτόπως ἐπὶ ἡδοναθῶν ἄδει ταῦτα ὁ κίθαρωδός, δι’ ὃν ἡδοναί σωφρονίζων αὐτούς).” (*schol.* HQT *Od.* 8. 267; Dindorf 1885: 378). E também por Ateneu (14c): “Sabendo que eles [i. e. os Feácios] foram criados em uma vida sensual (εἰδὼς ἐν τρυφερῷ τινὶ βίῳ τετραμμένους) e a partir daí enunciando as coisas mais semelhantes aos modos deles para seu relaxamento (κάντεῦθεν ὁμοίωτα τοῖς τρόποις αὐτῶν πρὸς ἀνάπαυσιν προφέρων).” (*Apud* Hainsworth 1988: 363).

Posseidon e Hefesto achariam uma maldosa graça no casal incauto de amantes imobilizados (supostamente) nus e desprevenidos e objeto da contemplação alheia. Mas é certo, após sabermos o que diz maliciosamente (em relação a Hefesto) um para o outro no diálogo que desperta o segundo riso, que Hermes e Apolo estivessem rindo, na primeira vez, pelas mesmas razões que Posseidon e Hefesto?

Suponho que seus motivos pudessem ser outros (como retrospectivamente o segundo riso sugere, mas aqui permanecendo implícitos), ou seja: um riso de prazer cruel (*Schadenfreude*) pela infelicidade patética de Hefesto⁹ (e não pela do casal pego em flagrante ilícito), um deus que se descreve como manco¹⁰ e desprezado e traído pela esposa, o que faz desse primeiro riso algo ambíguo e mal determinado (como se dividido em duas partes distintas como o próprio discurso de cólera de Hefesto, que em parte o causa), ainda que seja difícil e pouco plausível supor que dele participassem também Ares e Afrodite, já que imobilizados, provavelmente nus e agora de todo despertos (depois do grito terrível de Hefesto), e expostos a uma vergonha semi-pública, pois os deuses os estariam vendo a partir da entrada da casa (supondo-se, então, um pouco estranhamente, que eles estariam deitados juntos não em um aposento retirado, mas no próprio salão, o *mégaron*, do palácio).¹¹

⁹ Uma tal característica é assumida por J. B. Hainsworth, mas ao comentar o segundo riso dos deuses: “343. Uproarious laughter (γέλως) in Homer regularly contains an element of derision or ‘Schadenfreude’, cf. 326, xviii 100, 350, and *Il.* I, 599.” (Hainsworth 1988: 370). Já Daniel B. Levine, ao querer mostrar a razão pela qual os pretendentes jamais sorriem (no artigo “Homeric Laughter and the Unsmiling Suitors”), parte da seguinte caracterização do riso: “Laughter generally implies a real or imagined physical or moral superiority over another person.” (Levine 1982: 97). S. Douglas Olson faz um resumo ultra-rápido dos artigos de D. B. Levine e, logo depois, um comentário inteligente: “As Levine has shown, Homeric Laughter regularly has an aggressive, often sexual character. Cross-culturally, in fact, the device of ‘humor’ works to allow the veiled consideration of issues otherwise forbidden, or too disturbing to be confronted.” (Olson 1989: 142).

¹⁰ Esta característica negativa parece, em princípio, se coadunar bem com o tipo de trabalho dos ferreiros (com as mãos e habitualmente debaixo de um teto, em oposição à atividade física a céu aberto dos guerreiros, que supõe bons pés e boas pernas), mas, no limite, ela poderia também ser interpretada *cum grano salis* como um deslocamento ou transformação da deficiência física e inferioridade em uma outra parte do corpo (em direta conexão com o sexo), tal como picanamente o sugere em uma nota S. Douglas Olson: “A systematic Freudian critic might suggest that the anxieties that Hephaestus expresses about his feet in comparison to Ares’, are actually displaced feelings of inadequacy about a different part of the anatomy.” (Olson 1989: 141 v. 25).

¹¹ Isso se não pensarmos, como A. F. Garvie, os πρόθυρα (que traduzi por “entrada”) como sendo um vestíbulo que leva ao quarto de dormir, e sim, como J. B. Hainsworth, como levando diretamente ao *mégaron*: “Since Hephaestus here, and the gods at 325, can evidently see the adulterous couple in bed, the πρόθυρον this time appears to be a vestibule leading to the bedroom of 277. Hainsworth, however, thinks that H. now visualizes a house in which the sleeping accommodation is at the rear of the megaron (see 7-346-7n), so that the πρόθυρον is that of the megaron.” (Garvie 1994: 301).

SOBRE O SEGUNDO RISO DOS DEUSES E A MORAL SEXUAL DA *ODISSEIA*

Se, ao menos em parte, isso é: Hefesto e Poseidon, os deuses riam da primeira vez dos dois amantes imobilizados em flagrante e expostos (nus) a uma espécie de vexame público, poderíamos pensar aí em uma forma branda de punição do adultério, que confirmaria – na narrativa principal da *Odisseia* – tanto o exemplo, referido mais de uma vez, da punição do adultério de Egisto por Orestes, quanto o da punição do duplo adultério dos pretendentes por Odisseu (segundo ele próprio, por quererem a mão de sua mulher, estando ele ainda vivo, e por se deitarem, forçando-as, com algumas de suas servas, cf. *Od.* 22. 35-41), mas, nestes últimos dois casos, pela morte dos adúlteros (tanto os homens quanto as mulheres) e não apenas por sua exposição e sujeição ao riso e (no caso de Ares) pelo pagamento de uma multa compensatória (μοιχάγρια), já que, sendo deuses, eles não poderiam ser mortos.

Este riso confirmaria ainda o modelo da vitória da astúcia e do artifício (tanto de Hefesto quanto de Odisseu, que planejam cuidadosamente a vingança) contra a violência dos adúlteros (tanto Ares quanto os pretendentes, que, porém, nunca dormiram com Penélope), celebrando, portanto, qualidades (ou recursos) que são tipicamente odisseicos (ver o artigo de Ruck Newton “Odysseus and Hephaestus in the *Odyssey*”; Newton 1987). Seria até mesmo possível, como o fez Bruce K. Braswell em “The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to *Odyssey* 8” (Braswell 1982), conectando a estória dos deuses na segunda canção de Demódoco ao contexto precedente entre os Feácios, comparar Hefesto com Odisseu (pela astúcia e pela dificuldade quanto aos pés, já que a única prova atlética que Odisseu não quer disputar é a corrida) e Ares com Euríalo (pela violência e pela beleza), mesmo que Odisseu não seja um manco (e nem um ferreiro) e Euríalo não seja, pelo que é narrado, um adúltero.

Mas se estas reverberações (antes do que correspondências) de algum modo são possíveis, mesmo que as diferenças sejam bem visíveis, em uma duplicação de modelos ou esquemas de histórias (ou situações) que é também tipicamente odisseica (e da tradição oral de composição formular)¹², o segundo riso dos deuses parece colocar frontalmente em questão a moral sexual do casamento na narrativa principal do poema, e, assim também, a validade última destas aproximações. E, mesmo se assumíssemos, como M. J. Alden em “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite” (Alden 1997; precedido por Ateneu, *Deipnosophistae* 5, 192 d/e¹³), uma oposição (neste eixo temático importante no conjunto do poema)

¹² Ver a discussão de alguns exemplos desta duplicação no subcapítulo “Scenes with repeated Elements” de *Studies in the Odyssey* de Bernard Fenik (1974: 143-152).

¹³ “Após a disputa atlética, o aedo canta sobre o amor de Ares uma estória misturada de derrisão, ainda que conselhos sejam sugeridos a Odisseu para a matança dos pretendentes (καίτοι εἰς

entre esta estória de deuses adúlteros e a dos pretendentes, Penélope e Odisseu (na narrativa principal), mas tendo, então, a função de advertir negativamente Odisseu (que, porém, como os Feácios, se deleitou, ouvindo esta canção de Demódoco, cf. *Od.* 8. 367-369), nem por isso a contundência do questionamento da moral dominante do casamento monogâmico seria menor.

Tentemos, portanto, explicitá-la, sob o risco de destruir a graça evidente da piada, que Christopher Brown, em “Ares, Aphrodite, and the Laughter of the Gods”, qualificou de “obscena” (“dirty joke”; Brown 1989: 291).¹⁴ O primeiro detalhe que chama a atenção é que, à pergunta maliciosa de Apolo formulada como uma possibilidade (optativo de ἐθέλοις com a partícula κεν: “desejarias, por correntes poderosas amarrado,/ dormir no leito junto da dourada Afrodite?” *Od.* 8. 336-337), Hermes responde com quatro verbos no optativo sem a partícula κεν, que denotam não apenas algo possível, mas antes um desejo e um voto presentes e imediatos: “Que isso venha a ser (...)/ Que correntes três vezes mais inextricáveis me contenham,/ e que vós, deuses e todas as deusas, me observeis,/ mas que eu durma junto da dourada Afrodite.” (*Od.* 8. 339-342).

É esta sem-cerimônia está presente também na não apenas aceitação, mas potenciação (“correntes três vezes mais inextricáveis” e “todas as deusas” observando) de condições em princípio muito desagradáveis e penosas física e moralmente (imobilização cerrada e exposição até mesmo às pudicas deusas), em um aparentemente paradoxal e autoflagelante masoquismo, caso elas tornem possível a realização do desejo e o prazer de um amor carnal, não submetido a qualquer codificação matrimonial, com aquela deusa que justamente o representa ou cuja energia o constitui. Uma tal afirmação aberta, alegre e hiperbólica do prazer sexual (o mais das vezes inconfessável, sob a pressão coercitiva do código civilizatório) pressupõe uma desconsideração frontal e despreocupada não só do marido traído como também do casamento como instituição, liberando, através do riso e com um senso de realidade elementar e desconcertante, a tensão que atravessa este tipo de conflito até mesmo no plano divino, a qual, porém, no plano humano, só encontra solução (segundo a narrativa principal da *Odisseia*) com a morte dos adúlteros.

É razoável pensar como astuta estratégia narrativa da *Odisseia* o deslocamento deste contundente questionamento da moral sexual monogâmica da

τὴν μνηστροφοφονίαν ὑποθηκῶν ὑποτιθεμένων τῷ Ὀδυσσεῖ), (...).” (Ateneu, *Deip.* 5. 192 d/e; Athenaeus 2006: 432).

¹⁴ Seria preciso dizer que, apesar do seu conteúdo transgressivo, os termos mesmos em que a resposta de Hermes é formulada não são propriamente obscenos. Este conteúdo, porém, é amoral (em sua afirmação incondicional do valor do prazer sexual) e implica em uma cruel ridicularização de Hefesto, o marido traído. Poderíamos, portanto, designá-lo por um adjetivo português, muito usado no Brasil, que tem este duplo sentido (sexo aberto e crueldade): “sacana”.

sua própria narrativa principal para o plano dos deuses, e não em sua narrativa direta, mas em uma estória cantada pelo aedo dos Feácios para acompanhar a dança de alguns de seus jovens (ou seja: em um contexto que não é exatamente humano). Como demonstrou W. Burkert (1960), ela opera na construção desta cena por meio da condensação de elementos presentes na caracterização dos deuses como ridentes e despreocupados, em oposição ao trágico da vida mortal (sobretudo na guerra), nos cantos I, XIV e XX da *Iliada*, trazendo (não tão paradoxalmente assim, se pensamos na polaridade trágico/cômico já presente na *Iliada*) o riso e o cômico que criticam a moral sexual monogâmica (e por ela seriam considerados baixos e imorais) justamente para o domínio inumano daqueles que são considerados superiores (os deuses), caracterizados vitalmente (Ares e Afrodite) como dando vazão ao desejo sexual e também (Apolo e Hermes) como exercendo o alegre prazer, mais civilizado e teatral, do riso. Não é de estranhar que sejam justamente dois deuses brincalhões – e não os míseros mortais – que tenham a ousadia de afirmar incondicionalmente o valor do prazer sexual, o que nenhum epicurista sério corroboraria, e (o que é mais curioso) na forma proposicional (obscena e baixa) de uma piada, cujo efeito é apenas o riso.

E, longe de considerar “absurda”, como o faz Christopher Brown (1989: 291), esta perspectiva divina, poderíamos, a princípio, até mesmo pensar, com S. Douglas Olson em “*Odyssey* 8: Guile, Force and the subversive Poetics of Desire” (1989: 139-143), que é justamente ela que (embora diretamente inconfessável) estaria mais próxima da vida real dos ouvintes do poema, enquanto a da própria narrativa principal do poema seria uma idealização (e negação do desejo sexual) dificilmente crível: uma mulher casta que espera o marido por vinte anos, assediada por uma centena de jovens pretendentes que nunca se deitaram com ela (e que são mais verossímeis apenas quando se deitam com algumas das servas) e que, por estes adultérios, são todos punidos com a morte pelo marido e por seus castos ajudantes (Telêmaco, Eumeu e Filício). Ou seja, e em uma inversão ousada (que lembraria Xenófanes), estes deuses da estória cantada por Demódoco seriam mais humanos do que os próprios humanos moralmente super-idealizados da narrativa principal.

Se, no entanto, os ouvintes no interior da própria narrativa (o humano Odisseu e os mais do que humanos Feácios) têm também prazer em ouvir esta estória cantada (τέρπειτ' ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων, *Od.* 8. 368), eles não gargalham propriamente como os deuses que são suas personagens, criando, assim, alguma indeterminação (ou ambiguidade) no modo de recepção desta estória cômica pela audiência interna do poema (prazer de que tipo? ou por quais razões? se não é uma gargalhada), o que, porém, não suprime a certeza textual de que não houve riso aberto, tornando implausível a sugestão de que Homero pudesse estar sugerindo o riso (e não o sorriso) como modelo de reação para

a sua própria audiência.¹⁵ Este prazer (e não o riso), parece, porém, ser um relaxamento para a audiência de Demódoco, se pensamos na reação de choro de Odisseu à primeira e à terceira canções de Demódoco e também na situação anterior de tensão entre Euríalo e Odisseu, quando dos jogos atléticos.¹⁶

Mas permanece irrespondível a questão de se teríamos nesta descrição da reação da audiência interna (tanto a dos deuses quanto a dos Feácios) uma sugestão (por parte do poeta) do que deveria ser também a reação de uma audiência externa. De qualquer modo, cremos ser muito pouco plausível que – como o quer S. Douglas Olson (que não define bem historicamente quem seria a audiência externa do poema) – os ouvintes do poema na Grécia arcaica ou clássica pudessem se liberar de todo da necessidade de alguma idealização moral (que restrinja ou canalize a energia sexual) e, se identificando fácil e imediatamente com estes deuses, gargalhassem com eles (questionando frontalmente a moral sexual monogâmica do poema), como se também para os ouvintes gregos (do período arcaico ou clássico) do poema o adultério pudesse não ser alguma coisa séria.¹⁷

Mesmo em uma moral basicamente aristocrático-guerreira como a homérica, em que o poder dos machos e uma certa submissão da mulher estão pressu-

¹⁵ “Furthermore, we should observe that while the song is enjoyed by the audience, including Odysseus, we are not told that they laugh at it (8.367-9). Laughter is at work *within* the song, though juxtaposed with other, very different elements. Whether or how far it is the right response to the song – that is something the Homeric narrator nor the song itself directly discloses.” (Halliwell 2008: 78). Já S. Douglas Olson parece querer equivocadamente assimilar a reação de Odisseu e dos Feácios à dos deuses que riem: “The laughter of the gods at the dilemma of Ares and Aphrodite, and at Hermes’ remarks, *reinforced by the reaction of Odysseus and the Phaeacian audience*, thus seems designed to free us to recognize the unbelievability of a comfortably pious analysis of the action and implications of the love-song, and so of the *Odyssey* as a whole.” (Olson 1989: 142-143, *italicos meus*).

¹⁶ Ver o comentário mais genérico de Irene de Jong: “The ‘Ares-Aphrodite’ story has different meanings for the characters in the story and the narratees. Demodocus’ second performance is intended by Alcinous to release the tension which had developed between the stranger and the Phaeacian youths. Thus the singer chooses a humorous story, in which there is a great deal of laughter.” (De Jong 2001: 206).

¹⁷ M. J. Alden, em “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite”, tenta uma definição mais genérica de μοιχεία no contexto grego antigo (trazendo em uma nota alguns exemplos de Demóstenes e Aristófanes): “μοιχεία, usually translated ‘adultery’, is a term applied to illicit sexual intercourse, in secret, on an uncertain period of time. (...) A man who caught another man committing μοιχεία with a woman under his control/protection might kill him, or subject him to physical abuse, or hold him prisoner until he could provide sureties for payment of an agreed sum.” (Alden 1997: 525). Na nota 38, que especifica o sentido de “a woman under his control/protection”, M. J. Alden nos informa: “In this category Dem. XXIII 53 lists wife, mother, sister, daughter, or concubine kept for bearing legitimate children. There is evidence to suggest that a kyrios had the Tötungsrecht in cases of μοιχεία by members of his household (Arist. *Fr.* 611: Hippomenes killed his daughter and her lover; *Fr.* 593: a king of Tenedos enforced the death penalty even against his son).” (Alden 1997: 525).

postos (mas não a liberdade aberta e instituída da poligamia para os homens¹⁸), a proposição do casamento monogâmico como modelo implica em uma acentuada valoração negativa e censura do adultério, sobretudo para a mulher, como o provam na *Odisseia* os exemplos negativos de Clitemnestra, Helena (com algo de ambíguo) e as servas infieis de Odisseu, e os positivos de Nausícaa, Arete e Penélope. Se o cômico obsceno do segundo riso dos deuses na segunda canção de Demódoco parece provir da descarga de energia contida na tensão resultante do sofrimento do marido traído e também da constrição civilizatória da moral monogâmica, abrindo espaço para uma afirmação alegre e amoral do prazer e da pulsão sexual (por isso mesmo transferida para uma estória sobre os deuses)¹⁹, seria, no entanto, preciso qualificar este cômico obsceno, como o faz a narrativa da *Odisseia*, como possível e destinado exclusivamente para uma audiência masculina²⁰, tanto a interna à estória mesma (com a exceção de Afrodite, que é, no entanto, um mero objeto de desejo sexual de quatro machos), quanto a externa (ou seja: a da estória maior da *Odisseia*), já que da dança dos jovens Feácios e dos seus espectadores (e ouvintes da segunda canção de Demódoco) não faz parte nenhuma mulher.

Diferentemente desta situação apenas de auditores masculinos, outras narrativas internas da *Odisseia*, como as sobre a guerra de Troia cantadas por Demódoco (canto VIII) e a do retorno de Odisseu contada por ele mesmo aos Feácios (cantos IX-XII), incluem, entre seus auditores, uma mulher como a rainha Arete, assim como a sobre a guerra de Troia ou a do retorno de Menelau contadas por ele mesmo (no canto IV) incluem uma mulher como a rainha Helena, e as dos retornos dos Aqueus por Fêmio no canto I e a do retorno de

¹⁸ No artigo “Le mariage” Jean-Pierre Vernant observa, no entanto, que, assim como nos discursos de oradores áticos ocorre a categoria flutuante da “concubina” (παλλακίη), na *Odisseia* ocorre também algumas vezes o que poderíamos chamar de categoria da “concubina” (ainda que nem sempre nomeada assim): seria o caso possível da escrava com quem Menelau tem o filho *Megapenthés* (cf. *Od.* 4. 3-15); o caso da mãe do falso cretense cuja história Odisseu conta para Eumeu e que é chamada de παλλακίς ὠνητή (“concubina comprada”), o que não impede que o filho seja tratado em vida como “legítimo” e tenha uma parte menor da herança paterna (cf. *Od.* 14. 199 e ss.); e o caso ainda de Euricleia, comprada por vinte bois por Laertes e com quem ele não se deita apenas por respeito à sua esposa (cf. *Od.* 1. 429 e ss.) (cf. Vernant 1974: 66-67). Para uma discussão de casos de “bigamia” (ou “poligamia”) em casamentos de tiranos, ver o artigo “Mariages de tyrans” de Louis Gernet (1982).

¹⁹ Ver a formulação de Stephen Halliwell: “If Ares’ and Aphrodite’s adultery can be heard on one level as a tale of the amoral workings of ‘divine’ forces of sexual allure and physical prowess, the hilarity of their fellow deities, particularly as encapsulated in Hermes’ lustful admission (induced by Apollo’s salaciously leading question), leaves a sense of laughter itself as a sign of instinctive complicity in the excitement of such forces.” (Halliwell 2008: 82-83).

²⁰ Este tipo de narrativa, cômica apenas para uma audiência masculina, seria inteiramente pensável em um contexto masculino (sem mulheres das famílias) como o do banquete clássico, mas não exatamente em um contexto, como o do banquete homérico, em que uma mulher como a rainha Arete (ou Helena ou Penélope) poderia também estar presente.

Odisseu por ele mesmo no canto XXIII incluem (ou, no último caso, tem como única ouvinte) uma mulher como Penélope, o que, como bem viu Lillian E. Doherty em “Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*” (2009: 261-264), poderia ser uma sinalização de que o poema como um conjunto – com sua moral monogâmica e proposição básica de fidelidade conjugal – admitiria também a inclusão em sua audiência externa de mulheres (que, no entanto, deveriam se identificar com o modelo de máxima castidade quanto a relações extraconjugais que é o de Penélope), o que está textualmente excluído – limitando o âmbito desta estória – da audiência (tanto interna quanto externa na narrativa maior da *Odisseia*) da segunda canção de Demódoco.²¹

Mas, ainda assim, poderia parecer que há algo na narrativa principal do poema que não é tão esquematicamente oposto em sua moral sexual à crítica ao casamento monogâmico implícita no segundo riso dos deuses, tal como pode parecer a princípio se levamos em conta apenas a estória da punição dos pretendentes por Odisseu ou a da de Egisto por Orestes. É certo, por exemplo, que na terceira canção de Demódoco a *Odisseia* indiretamente apresenta o fim da guerra (ou o saque) de Troia não só como resultado de um estratagema (o cavalo de madeira) conduzido por seu protagonista, mas também como a vitória final de Odisseu sobre o segundo (e também adúltero) marido troiano de Helena, Deífobo (cf. *Od.* 8. 517-520), provavelmente com a morte deste último, como se realizando cabalmente o desejo de vingança do marido traído, Menelau, desejo que é a causa primeira de toda esta guerra.

No entanto, apesar da tensão entre Menelau e Helena na *Odisseia* (revelada, sobretudo, pelas duas versões opostas da participação de Helena nesta guerra: a sua mesma, em que ela aparece, já arrependida, como auxiliar de Odisseu e favorável aos Aqueus, e a de Menelau, em que ela rodeia o cavalo de madeira imitando as vozes de mulheres de grandes guerreiros aqueus), nada sabemos pela *Odisseia* de uma retaliação ou punição qualquer de Helena, que aparece, já no palácio de Menelau em Esparta, como uma soberana digna que recuperou o seu lugar de rainha e que participa de forma ativa e inteligente do banquete de recepção aos visitantes Telêmaco e Pisístrato (que é, porém, uma extensão da festa de casamento de Μεγαπένθης, “Grande-dor”, filho bastardo de Menelau com uma escrava)²². Ainda que grave e trágica (como toda a *Iliada*

²¹ Assim como S. Douglas Olson, Stephen Halliwell, ao não definir bem o gênero nem o momento histórico das audiências supostas desta estória, permanece em uma generalidade que retira toda acuidade crítica à pretensa ousadia de sua formulação: “Yet Demodocus’ song, with its contrast between Hephaestus’ outrage and the mirth of the other gods, seems to offer its audiences, both inside and outside the poem, a choice between judging adultery with real censure or occupying the vantage point of a Hermes and relishing the sexual content of the story without inhibition.” (Halliwell 2008 : 84).

²² Para uma demonstração eficaz dos signos textuais da tensão entre Menelau e Helena no canto IV da *Odisseia* o artigo decisivo ainda é “Telemachus in Sparta” de Robert Schmiel (1972).

o demonstra bem), a dupla infidelidade de Helena com os Troianos (primeiro, Páris, e depois, Deífobo) parece, de algum modo, ser absorvida e aclimatada por uma problematização moral mais branda e sutil na *Odisseia*. Seria isso (como a imortalização de Menelau nos bem-aventurados Campos Elíseos) devido apenas ao fato de que ela é filha de Zeus?

Já na estória do retorno de Odisseu, encontramos na narrativa principal uma contenção de sua parte em relação ao interesse por ele manifestado por Nausícaa, a jovem princesa feácia em idade de se casar, que o encontrará no lavadouro longe da cidade (aonde fora, instigada por Atena e pensando no casamento, lavar roupas), assim como ao manifestado por Alcínoo de tê-lo como genro (ver os cantos VI e VII da *Odisseia*), mas na descrição dos últimos dias de sua estadia com Calipso, em que ele aparece primeiro na praia, longe da ninfa, chorando e fitando o mar a partir do lugar habitual (*Od.* 5.81-84), quando Calipso, após ouvir a mensagem por Hermes da ordem de Zeus para liberar Odisseu, se dirige para junto deste último, ela o encontra sentado na praia (segundo os termos do narrador principal) “chorando pelo retorno, *já que a ninfa não lhe agradava mais*” (νόστου ὀδυρομένω, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη, *Od.* 5. 153), o que, como bem percebeu Édouard Delebecque (em *Construction de l’Odyssee*), significa discreta mas inequivocamente que “se ela parou de lhe agradar, é porque ele antes a considerava bem a seu gosto” (Delebecque 1980: 105)²³, assim como Odisseu, quando já seguro de sua partida, parece voltar uma última vez a partilhar do prazer sexual com a ninfa, tal como o indica (também inequivocamente) o modo como é narrada a noite que inicia a despedida entre os dois (como se, assim, pudesse ter sido reaquecido o seu amor pela ninfa): “Foram ambos para o recesso interior da gruta, / onde gozaram com o amor, ficando junto um do outro.” (*Od.* 5. 226-227, em itálico meu: *τερπέσθην θιλότητι, παρ’ ἀλλήλοισι μένοντες*).

Já no episódio de Circe, narrado com alguma discrição (dada, por exemplo, a presença da rainha dos Feácios entre os ouvintes) pelo próprio Odisseu, a consumação do ato sexual com a ninfa (como se determinado por uma ordem inescapável do deus Hermes) só será narrada uma única vez e economicamente (sem alusão ao prazer ou ao amor): “E depois que ela jurou e pôs termo ao juramento, / foi então que *subi para a cama lindíssima de Circe*.” (*Od.* 10. 346-347, itálico: *Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς*). Mas, ainda que a breve e formular

Para a discussão de outros discretos signos possíveis desta tensão (como o uso do *phármakon* por Helena) ver o meu artigo “Luto e banquete no canto IV da *Odisseia*” (Assunção 2010).

²³ “Mais Homère ne cache pas la réalité en ajoutant cette précision pleine de sens : Ulysse pleure sur son retour parce que la nymphe ne lui plaît plus. Si elle a cessé de lui plaire, c’est qu’auparavant il la trouvait à son goût.” (Delebecque 1980: 105). Para uma discussão mais detalhada das relações de Odisseu com Calipso e Circe, ver o meu artigo “Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*” (Assunção 2011).

descrição do ano passado com Circe esteja discretamente focada apenas nos prazeres do banquete (*Od.* 10. 467-468), podemos supor, uma vez que Odisseu necessita aí de que os companheiros o lembrem do retorno (*Od.* 10. 472-474), que ele tivesse sido distraído deste (retorno) não só pelos prazeres da bebida e da comida, mas também (e durante todo este ano) pelo prazer do amor com a ninfa, sem que haja de sua parte qualquer autocensura moral em relação a isso.

Deste modo, nos casos de Odisseu com as duas ninfas, apesar de elas não serem propriamente humanas e suas relações com elas serem apresentadas como se determinadas por sua dependência e fragilidade em um mundo não-humano, parece – segundo uma narração que é ou do próprio narrador principal do poema ou jamais desmentida por ele – que há de fato alguma infidelidade de Odisseu e também algum risco aí do esquecimento por ele do seu amor por Penélope, e não uma mensagem sexual implícita, como o quer S. D. Olson, de que as relações extra-conjugais de um homem, não sendo “reais” (já que acontecendo apenas em um mundo fantástico), “não colocam nenhuma ameaça genuína à sua mulher ou à sua relação com ela.” (Olson 1989: 140).²⁴ Assim como no caso das infidelidades de Helena, as de Odisseu também abririam, na narrativa direta do poema ou na sua própria, algum espaço para a ambiguidade que não contradiz de todo a afirmação aberta e amoral do prazer possível do amor adúltero (mas só que entre os deuses) na segunda canção de Demódoco.

No entanto, estas brechas discretas em relação à moral monogâmica (maximamente explicitadas na estória do adultério de Ares e Afrodite e do segundo riso de Apolo e Hermes) não constituem e nem conseguem quebrar de todo a tônica da narrativa principal, onde o duplo adultério dos pretendentes, por cortejarem a mulher de um homem ainda vivo e se deitarem (fora do quadro do casamento) com algumas escravas infiéis de um outro senhor, é – como o das escravas infiéis – punido, sem exceção, com a morte por este marido e senhor (com seus três auxiliares) que pode, enfim, reassumir o seu lugar e se reencontrar em amor com a mulher longamente fiel. E, como já indicado, a própria narrativa principal é enfatizada como modelo positivo de casamento monogâmico pelo contraponto mais forte com a estória trágica do adultério de Clitemnestra com Egisto e o assassinato de Agamêmnon, e por um outro mais brando (já no contexto da *Odisseia*) com a estória troiana do adultério de Helena com Páris e Deífobo (que são punidos com a morte, enquanto Menelau permanece vivo) e a resultante e atual tensão conjugal dela com Menelau.

²⁴ “Both Calypso and Circe, of course, inhabit the fantastic fairyland of the Wanderings. If there is a coded social-sexual message implicit in these incidents, surely it is at least in part that a man’s extra-marital liaisons are in some sense ‘not real’, and thus pose no genuine threat to his wife or to his relationship with her.” (Olson 1989: 140, nota 20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos gregos antigos:

- Athenaeus, *The Learned Banqueters – Books III. 106c-V* (2006), edited and translated by S. Douglas Olson. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Homer, *The Odyssey* (1919), with an English Translation by A. T. Murray. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Homeri *Odyssea* (1962), recognovit Peter von der Mühl. Basel, Helbing & Lichtenhahn (3ª edição).
- Homeri *Odyssea* (1991), recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim, Olms.
- Homeri *Opera: Odyssea tomus III* (1908), edidit Thomas W. Allen. Oxford, Oxford University Press.
- Scholia Graeca in Homeri Odysseam tomus I* (1855), edidit Wilhelm Dindorf. Oxonii, E Typographeo Academico.

Comentários e estudos:

- M. J. Alden (1997), “The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite”, *Mnemosyne* 50. 5: 513-519.
- T. R. Assunção (2010), “Luto e banquete no canto IV da *Odisseia* (97-226)”, *Letras Clássicas* 14: 34-50 [http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/1586].
- (2011), “Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*”, *Nuntius Antiquus* 7. 2: 153-176.
- B. K. Braswell (1982), “The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to *Odyssey* 8”, *Hermes* 110: 129-137.
- C. Brown (1989), “Ares, Aphrodite, and the Laughter of the Gods”, *Phoenix* 43: 283-293.
- W. Burkert (1960), “Das Lied von Ares und Aphrodite”, *Rheinisches Museum für Philologie*, n. F., 103: 130-144.
- (2009), “The Song of Ares and Aphrodite”, translated by G. M. Wright and P. V. Jones. In: L. Doherty (org.), *Homer’s Odyssey* (Oxford Readings in Classical Literature). Oxford, Oxford University Press: 29-43.
- I. de Jong (2001), *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge, Cambridge University Press.
- E. Delebecque (1980), *Construction de l’Odysée*. Paris, Les Belles Lettres.

- L. Doherty (2009), "Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*". In: L. Doherty (org.), *Homer's Odyssey* (Oxford Readings in Classical Literature). Oxford, Oxford University Press: 247-264.
- B. Fenik (1974), *Studies in the Odyssey* (*Hermes Einzelschriften* – Heft 30). Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- A. F. Garvie (1994), *Odyssey Books VI-VIII*. Cambridge, Cambridge University Press.
- L. Gernet (1982), "Mariages de tyrans" in *Droit et institutions en Grèce antique*. Paris, Flammarion: 229-249.
- S. Halliwell (1991), "The uses of laughter in Greek culture", *Classical Quarterly* 41: 279-296.
- (2008), *Greek Laughter – A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- J. B. Hainsworth (1988), "Books V-VIII". In: A. Heubeck, S. West, and J. B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey vol. I, Books I-VIII*. Oxford, Oxford University Press : 247-385.
- J.-C. Jolivet (2005), "Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria*", *Dictynna* 2 [en ligne]: <http://dictynna.revues.org/131>: 2-15.
- D. B. Levine (1982), "Homeric Laughter and the Unsmiling Suitors", *Classical Journal* 78: 97-104.
- R. Newton (1987), "Odysseus and Hephaestus in the *Odyssey*", *Classical Journal* 83: 12-20.
- S. D. Olson (1989), "*Odyssey* 8: Guile, Force and the subversive Poetics of Desire", *Arethusa* 22: 135-145.
- C. O. Paché (1999), "Odysseus and the Phaeacians". In: M. Carlisle and O. Levaniouk, (orgs.), *Nine Essays on Homer*. Lanham, Rowman & Littlefield: 19-33.
- R. Schmiel (1972), "Telemachus in Sparta", *Transactions of the American Philological Association* 103: 463-472.
- J.-P. Vernant (1974), "Le mariage" in *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris, François Maspero: 57-81.