

OBRAS DE  
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

# ESTUDOS SOBRE A GRÉCIA ANTIGA

ARTIGOS

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

**CO-EDIÇÃO**

Fundação Calouste Gulbenkian

E-mail: [info@gulbenkian.pt](mailto:info@gulbenkian.pt)

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-mail: [imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA**

António Barros

**INFOGRAFIA DA CAPA**

Carlos Costa

**INFOGRAFIA**

Simões & Linhares

**PRÉ-FORMATAÇÃO**

Catarina Arqueiro

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

NSG, Novas Soluções Gráficas, S.A.

**ISBN**

978-989-26-0828-0

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-0829-7

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0829-7>

**DEPÓSITO LEGAL**

366589/13

OBRAS DE  
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

# ESTUDOS SOBRE A GRÉCIA ANTIGA

ARTIGOS

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

(Página deixada propositadamente em branco)

## SUMÁRIO

1. Enigmas em volta do mito .....	7
2. O mito na Antiguidade Clássica.....	17
3. O jardim das Hespérides .....	25
4. Delos, a mais mítica das ilhas gregas .....	37
5. As Amazonas. Destino de um mito singular.....	43
6. Frühhellenische Vorstellungen von Jenseits.....	55
7. Nos alvares da cultura europeia: os Poemas Homéricos.....	65
8. Oralidade e escrita nos Poemas Homéricos. Estado actual da questão .....	83
9. Fórmulas e epítetos na linguagem homérica .....	93
10. Emulação e inveja nos Poemas Homéricos.....	105
11. Amizade, amor e eros na <i>Ilíada</i> .....	113
12. Os caminhos da persuasão na <i>Ilíada</i> .....	127
13. História, mito e racionalismo na <i>Ilíada</i> .....	143
14. <i>Eros</i> e <i>philia</i> no <i>nostos</i> de Ulisses.....	155
15. A teia de Penélope .....	165
16. Breve ensaio sobre Hesíodo.....	179
17. Acerca do Hades em Hesíodo.....	189
18. Fragilidad y poder del hombre en la poesía griega arcaica.....	195
19. Poesía e poetas na Grécia arcaica .....	211
20. Poesía, persuasão e poder em Sólon.....	217
21. Anakreon .....	231
22. Entre o <i>epos</i> e o <i>logos</i> : Xenófanes de Cólofon.....	243
23. Textkritisches zu Pindar, <i>Ol.</i> 2.76-77.....	255
24. Notas a um passo de Píndaro, <i>Ol.</i> 2.77-78.....	259
25. Pindar's Wertbegriffe.....	265
26. Legado cultural da Grécia arcaica .....	273
27. As origens da tragédia grega.....	279
28. Matéria e forma na tragédia grega.....	285
29. O drama grego: paradigma ou catarse?.....	297
30. O herói épico e o herói trágico.....	311
31. O coro da tragédia grega.....	329
32. Valores éticos na epopeia e na tragédia grega.....	333
33. Ética, mitologia e teatro na Grécia antiga.....	347
34. As combinações com as letras, memória de tudo, trabalho criador das Musas...355	

---

35. A propósito da representação de <i>Antígona</i> .....	363
36. Valores civilizacionais na <i>Medeia</i> de Eurípides .....	367
37. <i>As Troianas</i> – um drama intemporal.....	375
38. Mito, ironia e psicologia no <i>Orestes</i> de Eurípides .....	379
39. <i>Sophia</i> e <i>Mania</i> em <i>As Bacantes</i> de Eurípides .....	397
40. O “Diálogo dos Persas” em Heródoto .....	409
41. O mais antigo texto europeu de teoria política .....	421
42. Sentido de amor à terra pátria entre os Gregos.....	429
43. Demóstenes e a <i>Oração da Coroa</i> .....	439
44. Sobre a <i>Poética</i> de Aristóteles.....	455
45. <i>Lexis</i> e <i>opsis</i> na tragédia grega.....	471
46. Algunas cuestiones insolubles de la <i>Poética</i> de Aristóteles.....	485
47. Sobre a importância das informações de Pausânias para a história da língua grega.....	495
48. La valeur du <i>Vindobonensis Va</i> dans la tradition manuscrite de Pausanias .....	511
49. Pausanias and the Roman conquerors.....	519
50. Introdução geral ao estudo de Plutarco .....	527
51. Os <i>Diálogos Píticos</i> de Plutarco .....	539

## ENIGMAS EM VOLTA DO MITO<sup>1</sup>

Para os Gregos, a palavra μῦθος designava, desde os Poemas Homéricos, uma forma de discurso. Daí passará ao significado de «narrativa», real ou fictícia, e, neste último sentido, começará aos poucos a opor-se a λόγος, que se aplicava à história verídica. Um dos primeiros esboços desta distinção pode ouvir-se na *I.<sup>a</sup> Ode Olímpica* de Píndaro (28-29), quando o poeta, acumulando uma série de *gnomai*, prepara a nova versão que vai apresentar da vida de Pélops:

..... Muitos prodígios há, e muitas vezes  
as histórias dos mortais excedem a realidade (ἄλαθῆι λόγον).  
Desiludem-nos as fábulas (μῦθοι)  
buriladas com mentiras de matriz variegado.

Um século depois, a distinção aparece claramente estabelecida em mais do que um passo de Platão. Escolhamos este exemplo do *Górgias* 523 a:

Escuta então, disse ele, um λόγος muito belo, que terás na conta de μῦθος, segundo julgo, e eu, na de λόγος; pois é como coisa verdadeira que te farei a narrativa que me proponho contar.

A noção de que os mitos eram narrativas que não correspondiam à realidade já fora expressa, aliás, pelos Sofistas que, no entanto, admitiam que neles se pudesse encontrar um nível de significação mais profundo. Esboça-se deste modo uma teoria que ainda hoje mantém vitalidade: a teoria alegorista. Pode mesmo dizer-se que a interpretação alegórica dos mitos é a que prevalece na recepção que vieram a ter na Idade Média, no Renascimento e mesmo até ao séc. XVIII, não obstante ter surgido, desde o séc. III a.C, uma outra linha de interpretação, a evemerista, que

---

<sup>1</sup> Publicado em *Actas do Symposium Classicum I Bracarense*, Braga, 2000, 13-26.

via nestas histórias tradicionais os vestígios de um passado histórico, centrado em figuras reais de outras eras — e que tem, igualmente os seus continuadores.

Precisamente a partir do séc. XVIII surgem novos modos de considerar este fenómeno, entre os quais têm um lugar pioneiro os trabalhos de Christian Gotlob Heyne, que diferencia o mito da poesia, da retórica, da alegoria, como uma manifestação autónoma, correspondente a um estágio inicial do género humano; e os de Herder e do seu círculo do Romantismo alemão, que vêem nele um objecto de investigação científica. A partir da primeira metade do séc. XIX, Carl Otfried Müller publica os seus *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (Göttingen 1825), que abre o caminho à noção, depois propugnada por muitos outros grandes nomes, de que existiria uma ciência da Mitologia. Porém ao historiar a complexa evolução deste género de estudos, aquele que é geralmente considerado o maior especialista da actualidade nessa área, Walter Burkert, declarou já: «Ich glaube nicht, dass wir über diese Wissenschaft verfügen» («Não creio que se disponha dessa ciência»)<sup>2</sup>.

Efectivamente, o estudo dos mitos tem sido reivindicado por distintas áreas do saber, não raro em conflito umas com as outras, e sem que se tenha atingido uma teorização e um método que definam as fronteiras de uma ciência. De entre essas áreas do saber, mencionaremos algumas, como a orientalística e a germanística (em ligação com a história comparada das religiões), a etnologia, a sociologia, a antropologia, a arqueologia, a linguística (em relação com o método estruturalista), a psicologia, a filosofia do conhecimento. Grandes filósofos tentaram elucidar a questão, como Kant e Hegel, Cassirer e Heidegger<sup>3</sup>, e, mais recentemente, Paul Ricoeur.

Quase todas as especialidades mencionadas têm dado o seu contributo e, em muitas, as vantagens que permanecem superam os erros a que induziram. De uma e de outros apontaremos apenas alguns exemplos.

Para isso, voltemos ao séc. XIX, a fim de recordar o impacto produzido pela publicação dos contos recolhidos pelos irmãos Grimm (1812-1815), e mais ainda pela redescoberta da epopeia medieval dos *Nibelungen*, em que viriam a inspirar-se muitos poetas e, sobretudo, a famosa tetralogia operática de Wagner. Outro acontecimento marcante foi a edição, por Max Müller, do poema indiano do *Rig-Veda*. E todos estes factos têm de situar-se na época em que, como todos sabem, Bopp havia encontrado afinidades suficientes entre a quase totalidade das línguas europeias e o sânscrito para se tornar possível postular a existência de um perdido idioma originário, o indo-europeu. Neste contexto, compreende-se que as

<sup>2</sup> «Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne», in: *Entretiens Hardt* 26 (Genève 1979) 159-207 [daqui em diante citado só como «Griechische Mythologie»]. A citação é da p. 159.

<sup>3</sup> Sobre o famoso debate destes dois pensadores em Davos, vide Miguel Baptista Pereira, «O regresso do mito no diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger», *Revista Filosófica de Coimbra* 27 (1995) 3-66.

investigações de Max Müller o levassem a escrever uma *Mitologia Comparada* (1856) e que, de hipótese em hipótese, ele acabasse por criar uma «Mitologia do Sol», origem, por sua vez, de trabalhos de vários seguidores, de tal modo que, como resumiu Burkert, «na segunda metade do séc. XIX, a Mitologia ficou reduzida à Meteorologia»<sup>4</sup> (já se tinha individualizado, por exemplo, uma mitologia da lua), ou, como antes dele ironizara L. R. Farnell, se tornou «uma conversa superiormente figurada sobre o tempo atmosférico»<sup>5</sup>.

Convém lembrar que é também do final do séc. XIX e começos do seguinte a publicação do monumental estudo de J. G. Frazer, *The Golden Bough*, cujo ponto de partida fora uma investigação sobre o célebre ramo de ouro que Eneias tem de colher, no canto VI da *Eneida* (136-148), como condição para poder descer aos infernos, e acabou por se dilatar em doze volumes recheados de informações vindas de todo o lado, incluindo de povos africanos. Esta entrada da antropologia no campo de estudos que nos ocupa está na origem da célebre Escola de Cambridge, com Robertson Smith e Jane Harrison, A. B. Cook, F. M. Cornford, a que depois se juntou o oxoniense Gilbert Murray. Estava constituída a teoria do ritual, que sustentava que os mitos eram narrativas tradicionais ligadas a ritos, correspondendo aqueles à parte falada do ritual, e estes à execução do mito.

Posta nestes termos, pode dizer-se que tal doutrina caducou, nomeadamente, no que diz respeito à «divindade do ano», o ἐνιαυτὸς δαίμων que dava lugar às celebrações. Os especialistas actuais tratam respectivamente esta parte da doutrina por «complexo do Ano Novo» (tal como falam também de um «complexo de iniciação», a que tudo se reduzia)<sup>6</sup>, e apontam exemplos de mitos a que não corresponde nenhum ritual e vice-versa<sup>7</sup>. E, no entanto, algo se pôde aproveitar desta teoria: a presença, em várias tragédias, do sacrifício ritual. O mérito desta revelação vai, mais uma vez, para Walter Burkert, que em dois artigos, um publicado em 1966 e outro em 1985<sup>8</sup>, mostrou os vestígios desse acto nos três grandes dramaturgos gregos, sem deixar de reconhecer o lugar único da tragédia ática como forma de arte, em relação aos seus prováveis começos: «A transformação num alto nível de literatura, a adaptação do mito heróico, permanece, sem dúvida, um feito ímpar (...) E contudo, a essência do sacrifício ainda percorre a tragédia, mesmo na sua maturidade»<sup>9</sup>. Dos vários exemplos escolhidos, como o do sacrifício e morte de Hércules nas *Traquínias*

<sup>4</sup> «Giechische Mythologie», 167.

<sup>5</sup> Citado por Burkert, *ibidem*, 169.

<sup>6</sup> E.g. H. S. Versnel, in: Lowell Edmunds, ed., *Approaches to Greek Myth* (Baltimore 1990) 58.

<sup>7</sup> Veja-se, entre outros, G. S. Kirk, *Myth, Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures* (Cambridge 1970) 8-31 [daqui em diante citado só como *Myth*].

<sup>8</sup> «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek. Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 87-121; e «Opfer-ritual bei Sophokles. Pragmatik - Symbolik - Theater», *Das Altsprachliche Unterrichts* 18, 2 (1983) 5-20.

<sup>9</sup> «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», 115-116.

de Sófocles, o que mais impressiona pela argúcia revelada no estabelecimento desta relação é o do grande monólogo de *Medeia*, quando, no meio das hesitações em que se debate a protagonista antes de matar os filhos, exclama (1053-1055)<sup>10</sup>:

A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo.

Recorde-se que no êxodo da tragédia de Eurípides, *Medeia* anuncia, qual *deus ex machina*, que sepultará os filhos por suas mãos no templo de Hera Acraia, em Corinto, e nessa cidade instituirá uma festa sagrada em honra deles (1378-1383).

Voltemos de novo às diversas orientações que surgiram no decurso do séc. XIX. Uma é a comparação com os mitos de diferentes povos além do grego. Falámos já, a este propósito, dos poemas da Índia antiga. Estava ainda para chegar o conhecimento dos chamados mitos orientais, entendendo por tal designação os da Mesopotâmia e do Egipto, datáveis do terceiro milénio a. C., a que vieram juntar-se os da Síria (Ugarit, hoje Ras-Shamra) e da Anatólia (Hattusa, hoje Boghaz-Köi). Saliente-se, a propósito da primeira destas regiões, a surpresa causada pela publicação de S. H. Hooke, *Myth and Ritual* (livro que, logo no título, evidencia a sua filiação nos princípios da Escola de Cambridge), publicação essa ocorrida em 1933. Tratava-se da epopeia babilónia de *Enuma Elis*, que tinha de ser recitada na festa de Ano Novo, e num lugar fixo. Este poema, que poderá datar-se da primeira metade do séc. XVIII a.C, contém uma teogonia, cujas semelhanças — e também diferenças — em relação à de Hesíodo têm sido objecto de acalorada discussão. Outros textos semelhantes surgiram dos arquivos hititas de Hattusa, o *Poema de Kumarbi* e a *Canção de Ulikummi*, situados pelos orientistas entre 1400 a 1200 a. C., e provavelmente precedidos de versões hurriticas, que ascenderiam a meados do segundo milénio a. C. Mais recentemente, a *História Fenícia* de Sanchuniathon, conhecida através da versão de Fílon, na época romana, viu confirmada a sua antiguidade pelo achado de novos fragmentos na antiga Ugarit. O assunto encontra-se certamente longe de estar esgotado. E até mesmo o recente livro de M. L. West significativamente intitulado *The East Face of Helicon* (Oxford 1997), destinado a convencer o campo oposto pela apresentação dos muitos textos orientais relevantes, tem defrontado o cepticismo dos helenistas<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 117-119.

<sup>11</sup> Veja-se a recensão de Stephen Halliwell, *Greece & Rome* 45, 2 (1998) 235, que termina com mal disfarçada ironia: «After the substance of this book has been sifted, and some of its historical claims tested by specialists, we still need a more explicitly reasoned account of the relationship between the east and west faces of Helicon. After all, even West concedes that the Muses seem to have been a purely Greek creation.»

No prefácio à sua monumental edição comentada da *Teogonia* de Hesíodo (Oxford 1966), West analisara o que àquela data se sabia dos modelos orientais. Da numerosa bibliografia sobre este assunto, veja-se, em especial, H. Erbse, «Orientalisches und Griechisches in Hesiods Theogonie», *Philologus* 108

Observe-se ainda que o poema de Hesíodo não era o único relato da criação do mundo que os Gregos conheciam. Já há muito que se entrevira outro na paródia contida nas *Aves* de Aristófanes (685-703)<sup>12</sup>. Mas o achado do papiro de Derveni, em 1962, veio confirmar a existência de uma teogonia órfica<sup>13</sup>.

Dentro deste âmbito, há um exemplo curioso, tanto mais que se relaciona com Hércules, o mais popular dos heróis gregos. Trata-se de um texto sumério-acádio sobre Ninurta e Akaku, datável dos sécs. XXII-XXI a. C., mas publicado só em 1983. Ninurta é um ser divino, dotado de grande valentia, que vence monstros e executa doze trabalhos com animais temíveis. É seu pai Enlil, senhor das tempestades e deus supremo.

As coincidências, até aqui, são flagrantes, mesmo tendo presente, quanto aos trabalhos de Hércules, que o número de doze teria figurado pela primeira vez num poema do Ciclo Épico, de Pisandro de Rodes, talvez de 600 a.C, mas foi certamente a sua representação no friso interior do Templo de Zeus em Olímpia (456 a. C.) que lhes fixou o número. De facto, ao descrever as célebres métopas, Pausânias começa por dizer: «Estão também em Olímpia os trabalhos de Hércules na sua maior parte» (5.10.9).

Ao referir-se a estes novos textos sumério-acádios, Burkert não deixa de notar que, além das semelhanças acima apontadas, também há muitas diferenças. Num ponto importante se aproximam, porém: ambos são heróis culturais, conquanto a esfera de acção de Ninurta seja ensinar a explorar minérios<sup>14</sup>.

Regressemos mais uma vez ao séc. XIX, pois ainda não estão esgotadas as referências às muitas teorias do mito que os seus últimos anos viram surgir. Efectivamente, mesmo cingindo-nos só às principais, há duas que não podemos omitir — a de Nietzsche e a de Freud. A primeira, proclamando, na sua discutida e discutível *Geburt der Tragödie* (1872), o antagonismo entre espírito apolíneo e espírito dionisiaco, doutrina essa que Wilamowitz logo neutralizou nos domínios da Filologia Clássica<sup>15</sup>, mas que continua a ser frequentemente considerada a última

---

(1964) 2-28; G. S. Kirk, *Myth* 118-131; A. Lesky, *Griechischer Mythos und Vorderer Orient* in: *Gesammelte Schriften* (Bern 1966) 379-400.

<sup>12</sup> O mais recente comentário desta obra, o de Nam Dunbar, ed., *Aristophanes. Birds* (Oxford 1995) 437-438, considera que Hesíodo foi de qualquer modo, o principal modelo do comediógrafo.

<sup>13</sup> Descoberto em 1962 num túmulo em Derveni, e preciosamente guardado no Museu de Tessalónica, foi publicado na *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 47 (1982) 1-12 e discutido, antes e depois disso, por numerosos especialistas, entre os quais Walter Burkert, «Orpheus und die Vorsokratiker», *Antike und Abendland* 14 (1968) 93-114. Veja-se também a curiosa e ousada interpretação de Glenn W. Most, «The fire next time: cosmology, allegories, and salvation in the Derveni Papyrus», *Journal of Hellenic Studies* 17 (1997) 117-133.

<sup>14</sup> «Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels» in: Jan Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology* (London 1987) 10-40.

<sup>15</sup> «Ein geniales Irrtum» (Um erro genial), como se lê no sub-título do livro de M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch* (Regensburg 1966).

palavra da ciência noutras áreas do saber. Atrás desse vieram ainda o mito de Zaratustra, do Super-Homem e do Eterno Retorno.

A Psicanálise de Freud, dada a conhecer em *Die Traumdeutung* (1900) ganhou notoriedade mesmo entre leigos, em parte devido ao exemplo escolhido para documentar o modo como as pulsões refeedas podem exprimir-se através do sonho. Esse exemplo provém dos versos 980-983 do *Rei Édipo* de Sófocles, em que Jocasta tenta dissipar as apreensões do Rei de Tebas quanto ao oráculo que anunciava que ele havia de cometer incesto, dizendo-lhe que muitos homens tinham já imaginado em sonhos a união com suas mães. Refira-se de passagem que, conforme já observaram diversos autores, Édipo, tendo sido criado pela Rainha de Corinto e não tendo conhecido nunca, até à idade adulta, os seus verdadeiros pais, de modo algum poderia ter sofrido do complexo que tomou o seu nome<sup>16</sup>. Tornaremos a este mito. Mas, já que estamos na família dos Labdácidas, observemos que os modernos opositores da psicanálise apontam agora jocosamente ao próprio Freud um novo complexo dessa proveniência, o de Laio, uma vez que ele sempre temera o que veio a suceder, ou seja, que Jung, o mais brilhante dos seus discípulos, destronasse as suas teorias... Com efeito, Jung abjurou do pan-sexualismo das interpretações de Freud e evolucionou no sentido de pressupor um inconsciente colectivo onde se formavam arquétipos, como o do velho sábio, da terra-mãe, da criança divina, do sol, e outros ainda. A verdade porém, como objectou G. S. Kirk, é que, embora se tenha afirmado repetidamente que esses símbolos são frequentes, «jamais se apresentaram provas e estatísticas convincentes ou se tentou sequer fazê-lo»<sup>17</sup>.

Passando adiante nomes importantes, não poderá deixar de referir-se o de contemporâneos, como Mircea Eliade, cujos livros principais têm sido divulgados em muitas línguas. A doutrina de Eliade reconduz tudo ao mito das origens e do eterno retorno, não obstante haver inúmeros mitos irredutíveis a tal simplificação.

Com este autor estamos já na segunda metade do séc. XX, época que, como se sabe, é invadida pelo estruturalismo, vindo das novas orientações do célebre *Cours de Linguistique Générale* de F. de Saussure (1915) e, depois, de Jakobson e outros. É neste modelo linguístico que se baseiam os trabalhos do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Em «The Structural Study of Myth» (1955), três anos depois reimpresso no seu livro *Anthropologie Structurale*, faz a aplicação desse mesmo modelo à mitologia, exemplificando-o com a mais discutida das histórias, a de Édipo, precisamente aquela de que falámos há pouco noutra contexto — embora depois se voltasse de preferência para as de outros povos, nomeadamente, dos índios sul-americanos.

Para esta corrente, o mito é essencialmente um produto da linguagem, logo, um meio de comunicação, que só atinge significado na relação entre si dos diversos

<sup>16</sup> A este propósito, veja-se, entre outros, J.-P. Vernant, «Oedipe sans Complexe» in: *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (Paris 1973) 75-98.

<sup>17</sup> *Myth* 275.

elementos que o compõem — a que chama mitemas — e que, por isso mesmo, não têm sentido independente, quando desligados do sistema. Ou seja, o mito tem de ser considerado em todas as suas versões, e só a perspectiva sincrónica é válida, pelo que deixa de ser relevante a tão procurada distinção entre versão autêntica e versão primitiva. Daqui resulta que passa a haver, utilizando as palavras de Vítor Jabouille, «dois níveis de leitura (...): o nível narrativo manifesto e o nível mais profundo, que só se pode alcançar através da referenciação dos elementos constitutivos da narrativa mítica»<sup>18</sup>.

Como vimos, o primeiro exemplo escolhido pelo antropólogo francês tinha sido o mito de Édipo, cuja apresentação é feita numa grelha disposta para leitura vertical e leitura horizontal. A primeira coluna assim obtida engloba o que o autor chama «relações de parentesco sobre-avaliadas» e agrupa os mitemas «Cadmó procura a sua irmã Europa, raptada por Zeus», «Édipo desposa Jocasta, sua mãe» e «Antígona enterra Polinices, seu irmão». A segunda coluna, esclarece o autor, «traduz a mesma relação, mas afectada por um sinal inverso: relações de parentesco sub-estimadas ou desvalorizadas»<sup>19</sup>: os Espartanos exterminam-se mutuamente; Édipo mata seu pai, Laio; Etéocles mata o seu irmão, Polinices. A terceira agrupa a destruição de monstros: Cadmó mata o dragão; Édipo imola a Esfinge. A quarta diz respeito a três figuras que têm dificuldade em andar direito: Lábdaco (pai de Laio) = coxo; Laio (pai de Édipo) = canhoto; Édipo = pé inchado. Estes três últimos mitemas estão, porém, afectados por um ponto de interrogação. De facto, não só partem da noção, sempre contestável, de que se trataria de nomes falantes, como assentam em etimologias incertas. Bastaria esta circunstância para nos pôr de sobreaviso contra o esquema, a que os seus opositores chamam *bricolage*. Aliás, da fragilidade deste modo de ordenar o famoso mito tinha consciência o próprio Lévi-Strauss, que precedeu a sua apresentação destas cautelosas observações: «Suponhamos arbitrariamente que tal disposição esteja representada no seguinte quadro (entendendo-se, mais uma vez, que não se trata de o impor, nem mesmo de o sugerir, aos especialistas da mitologia clássica, que certamente quereriam modificá-lo, se não mesmo rejeitá-lo)»<sup>20</sup>.

Na verdade, foi isso mesmo que aconteceu, quer por parte de filósofos, como Paul Ricoeur, que atacou a doutrina nos seus fundamentos, acusando-a de ser um sistema fechado sobre si próprio, «sem referência à realidade nem à psicologia e à sociologia dos locutores» e de eliminar «a pretensão de o mito dizer alguma coisa, que, como visão do mundo, pode ser verdadeira ou falsa»<sup>21</sup>, quer por parte

<sup>18</sup> *Iniciação à Ciência dos Mitos*. 2.<sup>a</sup> ed. (Lisboa 1994) 84.

<sup>19</sup> *Anthropologie Structurale* 237. O quadro encontra-se na página anterior a essa.

<sup>20</sup> *Anthropologie Structurale* 236.

<sup>21</sup> «Mito. A Interpretação Filosófica» in: Paul Ricoeur *et alii*, *Grécia e Mito* (trad. port.: Lisboa 1988). As citações são de pp. 12 e 14 dessa versão.

dos classicistas. Efectivamente, dois dos maiores helenistas da actualidade, que se têm ocupado do mito e da religião grega, e que já várias vezes citámos no decurso destas considerações, G. S. Kirk e Walter Burkert, opuseram-se também a esta nova metodologia, o primeiro nas Sather Classical Lectures de 1970, editadas sob o título de *Myth. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*, e o segundo em numerosas obras, especialmente na série de conferências daquela mesma série da Universidade de Berkeley, proferidas sete anos mais tarde com a designação de *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*.

Este último livro demonstra mais uma vez que a dimensão histórica não pode ser excluída da interpretação dos mitos, como pretende o estruturalismo. Escolheremos um exemplo que lá se encontra, relativo a uma das mais famosas aventuras de Ulisses, a do Ciclope Polifemo. Geralmente vista como um conto popular, com numerosíssimas versões em vários povos (em 1904 já Oskar Hackman tinha reunido e publicado cento e vinte e cinco, muitas das quais seguramente independentes da *Odisseia*, e que iam de Espanha até ao Cáucaso), a sua inclusão no νόστος do Rei de Ítaca tem dado lugar a muitas análises que a situam no esquema geral do Regresso do Herói. Um dos estudos mais notáveis sobre o episódio é sem dúvida o de D. L. Page, que forma o primeiro capítulo do seu livro *The Homeric Odyssey*<sup>22</sup>. Aí o conhecido helenista discute, em termos de construção da narrativa, a escolha da arma que Ulisses utiliza para cegar o Ciclope e assim permitir a sua fuga e a dos companheiros sobreviventes no dia seguinte: não um objecto metálico, mas o bastão do próprio Polifemo, aquecido no fogo até ao rubro. Ora, no livro há pouco referido, Burkert encontra para essa substituição uma engenhosa e convincente explicação histórica: a escolha de uma peça de madeira era um substrato do tempo em que os metais não estavam ainda em uso, logo, um indício de uma fase da lenda originada no paleolítico<sup>23</sup>.

Referimo-nos a Lévi-Strauss como uma das mais influentes figuras na aplicação do estruturalismo aos mitos, método que depois ele veio a exemplificar predominantemente nos dos ameríndios, conforme já referimos. Outros, porém se voltaram para os mitos gregos, designadamente J. P. Vernant e M. Détienne, dois dos membros mais destacados da chamada Escola de Paris, que tem conhecido um grande êxito. Precisamente porque são muito divulgadas as suas obras, não vamos demorar-nos na respectiva apreciação. Gostaríamos apenas de apontar um exemplo do primeiro destes autores, publicado a primeira vez em 1960, e que contém uma análise estrutural do mito das Cinco Idades de Hesíodo, *Trabalhos e Dias* 109-201<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Oxford 1955. Muitos outros autores estudaram também esta aventura, entre os quais G. S. Kirk, *Myth* 162-171, que viu nela um exemplo de confrontação entre *natura* e *cultura*.

<sup>23</sup> *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* 33.

<sup>24</sup> «Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale», *Revue de l'Histoire des Religions* (1960) 21-54 = *Mythe et Pensée chez les Grecs* (Paris 1965) 19-47.

Neste mito, conhecido através de numerosas versões, a história da humanidade é vista como um processo de degeneração contínua, em quatro épocas sucessivas, cada uma das quais simbolizada por um metal ou liga metálica de valor decrescente: ouro, prata, bronze, ferro. Não assim em Hesíodo, que entre as duas últimas intercala a idade dos heróis, aumentando assim o número para cinco. Ora, na sua análise, Vernant supõe a existência de ainda mais uma, não obstante o texto grego usar um numeral ordinal cada vez que introduz a descrição das características das «raças dos homens dotados de voz, que os imortais criaram», conforme se lê logo nos primeiros versos. Sem entrar nos pormenores da interpretação do autor francês, diremos apenas que esta modificação arbitrária divide em duas idades a do ferro, a fim de completar três pares de opostos: aqueles que se submetem à justiça (*Dike*) e os que cometem desvarios, devido à sua insolência (*Hybris*). Também não vamos recordar a polémica suscitada por esta distorção do texto para ilustrar uma teoria. Mostraremos apenas como a reintrodução da perspectiva histórica na análise de um mito pode abrir melhores perspectivas na sua interpretação. É o caso do artigo publicado três anos antes por T. G. Rosenmeyer na revista *Hermes*<sup>25</sup>. Sustenta este helenista que o poeta tinha a noção de que antes dele tinham existido homens superiores, os que lutaram em Tebas e Tróia — ou seja, aqueles que hoje situamos na época micénica —, uma «raça divina de heróis, chamados semi-deuses, a geração anterior à nossa na terra sem limites» (159-160). Por isso interrompe a linha de decadência que havia seguido até então e lhes atribui um destino último — habitar as Ilhas dos Bem-Aventurados — que quase os equipara aos homens da Idade do Ouro. Tão-pouco nos esqueçamos de que eles tinham sido precedidos por uma raça que para tudo usava o bronze, «em bronze trabalhavam, pois não havia o negro ferro» (151). Trata-se, como entende esse autor, de reminiscências históricas sem dúvida reveladoras, e que como tal devem ser tomadas. Aliás, já um discípulo de Aristóteles, Dicearco, acreditava na fundamentação histórica deste texto<sup>26</sup>.

Depois desta pequena volta pelas teorias acerca do mito, em que muitas tiveram de ser omitidas, designadamente as de alguns filósofos (como Schelling, com a sua interpretação tautologista) e a do trifuncionalismo de Dumézil, poderá perguntar-se se, com o contributo de tantas ciências, de que falámos no começo, estaremos em condições de definir esta manifestação do espírito humano.

Poder-se-á ter como um dado adquirido a eliminação da ideia de uma mentalidade primitiva, o que, como escreveu Burkert<sup>27</sup>, foi afinal o contributo mais

<sup>25</sup> «Hesiod and Historiography», *Hermes* 85 (1957) 257-285.

<sup>26</sup> Fr. 49 Wehrli. Outros autores procuram discernir aqui a teoria do devir cíclico ou do eterno retorno, que verdadeiramente só viria a ser formulada pelos filósofos estóicos, embora alguns pretendam vê-la já em Heraclito.

<sup>27</sup> «Griechische Mythologie», 184.

válido da psicanálise. Pelo contrário, tem-se verificado que, sob as mais variadas formas, o mito existe em todas as épocas. Não esqueçamos porém que não podem colocar-se no mesmo plano os mitos só conhecidos pela transmissão oral — e que continuam a ser recolhidos na actualidade junto de povos que desconhecem a escrita — e os que chegaram até nós através de uma depurada tradição literária, como é o caso dos de origem grega.

A delimitação do conceito de mito é ainda dificultada pela proximidade de outras narrativas tradicionais afins, como o conto popular, que Kirk procurou distinguir, estabelecendo que este não diz respeito a problemas profundos, vale só pelo seu interesse narrativo e geralmente as suas figuras não têm sequer nomes<sup>28</sup>. Pelo contrário, o mito deve ter um significado especial e intelectual em relação à sociedade e é um fenómeno multidimensional<sup>29</sup>. Dessa mesma característica deriva o facto de tantas doutrinas discordantes terem quase todas deixado algum contributo válido. Dessa variedade de opiniões e da necessidade de as discutir e confrontar dão ideia os numerosos congressos que se têm realizado nos últimos tempos, bem como o hábito de publicar colectâneas de trabalhos em que se abordam os vários aspectos que comporta e se exemplificam as diversas metodologias hoje utilizadas, como a que organizou Jan Bremmer em 1987 ou Lowell Edmunds em 1990<sup>30</sup>. Todos estes factos comprovam o fascínio que este tipo de narrativas continua a exercer sobre os estudiosos. É que, como escreveu Walter Burkert, «um mito é ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo, falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado»<sup>31</sup>. São essas características contraditórias que mantêm o gosto por este produto da mente humana em todas as épocas. Os mitos contêm e verbalizam um sem-número de experiências em situações-limite e tentam, em sucessivas aproximações, explicar o mundo e as relações com ele e dos humanos entre si. E, sobretudo, conservam sempre a atracção do enigma.

<sup>28</sup> *Myth* 31-41.

<sup>29</sup> Cf. W. Burkert, «Oriental and Greek Mythology», cit., 10-11.

<sup>30</sup> Respectivamente, *Interpretations of Greek Mythology* (London 1987) e *Approaches to Greek Myth* (Baltimore 1990).

<sup>31</sup> «Mythos und Mytologie» in: *Propyläen. Geschichte der Literatur* (Berlin 1981) I, 11-35 [a citação é da tradução portuguesa, *Mito e Mitologia* (Lisboa 1991) 15].

## O MITO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA<sup>1\*</sup>

Se tivermos em atenção o motivo da capa desta obra, vemos nele um desenho que de imediato indentificamos como um símbolo: o labirinto. E, de acordo com a nossa formação específica, experimentaremos descodificá-lo cada um à sua maneira. Uma designação de origem minóica, por conter o sufixo *-nth-*, dirá um linguista, discípulo de Kretschmer, embora outros duvidem. De qualquer modo, um nome já decifrado numa tabuínha de Cnossos, em Linear B, a sugerir a existência de uma deusa do Labirinto, ao lado de outro ainda, referente a um Daidaleion, que parece ser um lugar de culto — acrescentará um especialista de Micénico. Ora, um palácio de planta extremamente complexa era mesmo o que Sir Arthur Evans começou a escavar em Cnossos, exactamente há cento e um anos. Outros menores foram depois aparecendo em Creta. E, na década anterior àquela em que estamos, uma expedição arqueológica austríaca teve a surpresa de encontrar no Egipto, na antiga Avaris (hoje, Tell el-Dab'a) frescos que representam, entre outros motivos conhecidos, o Salto do Touro e o Labirinto, claramente executados por artistas minóicos.

Todos estes dados e outros ainda pertencem a uma história muito antiga, em que há episódios de luta pelo domínio dos mares, de paixões ilícitas, de seres teratológicos, de artífices prodigiosos que com o seu engenho superam os obstáculos naturais, mas acabam por ser vítimas da sua ousadia, enfim de toda aquela série de aventuras — tão conhecidas que não vou repeti-las aqui — às quais estão ligados os nomes de Minos, de Pasífae, de Dédalo e Ícaro, de Teseu e Ariadna.

Se a talassocracia de Minos é mencionada ainda pelos grandes historiadores gregos, Heródoto e Tucídides, os outros factos e figuras são sucessivamente relacionados entre si principalmente por poetas e pintores, e mais tarde recolhidos por eruditos autores tardios, como Plutarco, ou pelos mitógrafos.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em José Ribeiro Ferreira, ed., *Labirintos do Mito*, Coimbra (2004) 9-17.

A própria figura de Minos é conhecida dos Poemas Homéricos como a de um legislador que, de nove em nove anos, se encontrava com Zeus, para receber normas sobre as leis a estabelecer (*Odisseia* XIX. 178-179) e que no Hades continuava a exercer as suas funções de juiz (*ibidem*, XI. 568-571)<sup>2</sup>. É sob a invocação daquele privilégio do encontro com Zeus que principia o diálogo em *As Leis* de Platão (624b-625a). Por sua vez, o autor da *Ilíada*, ao descrever o escudo de Aquiles, evoca a figura da filha do soberano cretense e das danças para ela preparadas (XVIII. 590-592)<sup>3</sup>:

Cinzelou ainda uma dança o ínclito Anfigieiu,  
Semelhante à que outrora, na imensa Cnossos,  
Dédalo organizou para Ariadna de belas tranças.

Por sua vez, o abandono a que Teseu votou a princesa que o salvara, depois de a levar de Creta, é contado na *Odisseia* (XI. 321- 325) num passo, aliás, de autenticidade duvidosa.

E aqui entram em cena muitas outras possibilidades de exegese, que se poderiam relacionar, ora com reminiscências históricas (a supremacia cretense dos mares), ora com um primitivo teriomorfismo, ora com danças rituais, como a de Ariadna, em Cnossos, e a de Teseu com os seus companheiros, em Delos.

Se esta última interpretação não anda longe da teoria do ritual, professada pela chamada Escola de Cambridge (de Cornford, Jane Harrison e outros), a primeira já tinha um nome e muitos seguidores na Antiguidade: é o Evemerismo, inaugurado em 300 a. C, que sustentava que por trás destas histórias estavam figuras e acontecimentos reais. Quanto à segunda, a do Zeus teriomorfo, que poderia estar subjacente ao rapto de Europa por Zeus, sob a forma de touro, e de uma união que daria origem a Minos, e a dos amores monstruosos da esposa deste, que estariam na génese do Minotauro, os dois episódios não se conjugam, como observou Walter Burkert, além de que, continua ele, a religião grega só conhece divindades antropomórficas e, mesmo quando “joga” com metamorfoses dos deuses, não há identidade destes com os animais que lhes são sacrificados<sup>4</sup>.

Deixando agora os mitos cretenses, acentuemos que é aquele mesmo famoso especialista que, depois de demonstrar as limitações da psicanálise, do estruturalismo e de outras doutrinas na interpretação do mito, o define como uma narrativa tradicional, que não pertence ao reino do inconsciente, mas ao da linguagem. Os fenómenos de importância colectiva — prossegue — como os da vida social, do

<sup>2</sup> Sobre as dificuldades de interpretação deste passo do poema, veja-se Joseph Russo in *A Commentary on Homer's Odyssey* (Oxford 1992) Vol. III, pp. 85-86.

<sup>3</sup> Sobre esta dança e sobre as tentativas de interpretação dos antropónimos Dédalo e Ariadna como nomes falantes, vide Mark W. Edwards *The Iliad. A Commentary*, Vol. V (Cambridge 1991), p. 219.

<sup>4</sup> *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977), p. 113.

ritual religioso, do medo dos fenómenos da Natureza, da experiência da doença e de outros problemas gerais da sociedade humana, transformam-se assim num fundo de experiência partilhada e verbalizada. Por isso, diz: “Mito significa contar uma história com referência suspensa, estruturada por qualquer modelo de acção basicamente humana”<sup>5</sup>.

A linguagem, a comunicação verbal, tem, por conseguinte, um papel fundamental na formulação e na transmissão dos mitos. E aqui surge uma questão, na esteira de um tema muito debatido, pode dizer-se, em toda a segunda metade do séc. XX: o da relação da oralidade com a escrita. Autores como Luc Brisson, em livro publicado há poucos anos com o significativo título *Introduction à la Philosophie du Mythe. I. Sauver Les Mythes*<sup>6</sup>, sustentam que os mitos continham histórias que iam sendo amoldadas “no essencial, à expectativa do público”, as quais foram submetidas, após o aparecimento da escrita, a uma “crítica radical”, “a dos primeiros historiadores e a dos primeiros filósofos”<sup>7</sup>.

Embora não o exprima muito claramente e coloque já o uso do alfabeto grego nos começos do séc.VIII a. C, Brisson parece supor, a avaliar pela sua adesão à escola de E. A. Havelock, que só bem mais tarde as epopeias de Homero e Hesíodo teriam sido passadas à escrita. Ora não é essa a tendência actual dos melhores especialistas, como Barry Powell<sup>8</sup>.

Precisamente sobre a suposta inalterabilidade dos mitos narrados pelos poetas, uma vez passados à escrita, podemos apontar um exemplo muito significativo, tanto mais que diz respeito, não a um herói menor, mas ao próprio Aquiles.

É sabido que, entre os trinta e cinco epítetos que lhe são atribuídos na *Ilíada*, há quatro que se referem à sua destreza na corrida, e que podem traduzir-se todos por “de pés velozes”: πόδας ὠκύς, ποδώκης, ποδάρκης, πόδας ταχύς. Essa forma de superioridade física não é utilizada, contudo, no poema, para nenhum fim especial. Verifica-se mesmo que, quando ele dá três vezes a volta às muralhas de Tróia, em perseguição de Heitor, precisamente num ponto crucial da narrativa (Canto XXII), nunca consegue alcançá-lo. Este facto foi evidenciado há alguns anos por Jasper Griffin, em artigo que fez época nos estudos homéricos, chamado «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer»<sup>9</sup>, em que o conhecido helenista acumula exemplos, como este, para demonstrar que o autor da *Ilíada*, se bem que conhecesse, muitas vezes, outras versões das histórias que refere, as excluía deliberadamente da sua

<sup>5</sup> *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley 1979), cap. I, passim.

<sup>6</sup> Paris 1996 (precedido da versão alemã, publicada em Darmstadt, no mesmo ano).

<sup>7</sup> As citações são, respectivamente, de pp. 15 e 9.

<sup>8</sup> Veja-se, por exemplo, o cap. desse especialista, “Homer and Writing” in Ian Morris and Barry Powell, eds., *A New Companion to Homer* (Leiden 1997), p. 3-32.

<sup>9</sup> Jasper Griffin, “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”, *Journal of Hellenic Studies* 97 (1977) 39-53.

obra, manifestando assim um pendor racionalizante que o distinguia dos autores do Ciclo Épico. O termo de comparação, neste caso específico, vai buscá-lo a Píndaro, que, num dos muitos epinícios que ilustra com mitos de Aquiles, conta que, muito jovem ainda, já o herói combatia as feras sem cessar, e, devido a tão grande valentia e coragem,

admirava-o Ártemis e a denodada Atena,  
porque, sem auxílio de cães nem redes dolosas,  
derrubava os veados, pois seus pés os ultrapassavam.

Estes versos, que se lêem na *III Ode Nemeia* (50-53), atribuem-lhe, portanto, o miraculoso poder de exceder os veados na corrida<sup>10</sup>. De facto, a *Iliáda* retém apenas o epíteto distintivo “de pés velozes” (que, numa das suas formulações, ποδάρκης, é um exclusivo do herói e, portanto, um verdadeiro epíteto distintivo, e noutras é partilhado ocasionalmente com Íris, a mensageira dos deuses, e com uma ou outra figura<sup>11</sup>. Ora, da *III Nemeia* não se sabe a data exacta, mas Snell-Maehler colocam-na em 475 a. C., ou seja, numa época em que já não pode haver dúvidas quanto à expansão da literacia. No entanto, foi nesta ode que se conservou uma versão primitiva do mito que a *Iliáda* não acatara.

Fosse essa ou não a data em que o epinício foi composto, não devemos esquecer que, se os pré-socráticos como Xenófanes (no conhecido fr. 11 Diels) puseram em causa a ausência de relação entre religião e moral nos deuses de Homero e Hesíodo, e se o historiógrafo Hecateu, seu contemporâneo, afirmava que escrevia de acordo com o que lhe parecia ser a verdade, “pois as histórias dos Gregos são muitas e ridículas” (fr. la Jacoby), o poeta tebano professava, afinal, princípios semelhantes. O exemplo mais célebre deste refazer dos mitos, pondo-os de acordo com uma moral mais elevada, tem a sua mais alta expressão em passo célebre da *I Ode Olímpica* (35-37):

Ao homem fica bem atribuir aos deuses acções belas:  
tanto menor será a culpa. Ó filho de Tântalo,  
falar-te-ei ao invés dos meus antecessores

<sup>10</sup> Na introdução ao Vol. III de G. S. Kirk, ed., *The Iliad. A Commentary* (Cambridge 1993), p. 44, Bryan Hainsworth encontra a razão deste epíteto na descrição da perseguição de Aquiles a Troilo nos Poemas Cíprios. Porém, tal pormenor não está documentado nos resumos de Proclo de que dispomos. Cf. W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias* (Wiesbaden, 1969), pp. 291-293.

<sup>11</sup> Quanto a Íris, é πόδας ὠκέα em II. 790, etc. Uma vez usado em relação a Orsíloco (*Odisseia* XIII.260), já πόδας ταχύς: é aplicado também a Meríones, a Eneias e a Antíloco (exemplos todos da *Iliáda*: respectivamente, XIII.249, XIII.482 e XVIII.2); ao passo que ποδώκης pode usar-se para cavalos (II.764, etc.), embora seja o Eácida o único ser humano a que é atribuído (22 ocorrências).

— quando o poeta se recusa a aceitar a versão tradicional, segundo a qual Pélops fora retalhado e servido em refeição oferecida aos deuses por seu pai, Tântalo. Este é que, explica ele, sendo honrado com o convívio dos deuses, “não foi capaz de dominar a sua ventura excessiva” (55-56) e roubou aos imortais a ambrósia e o néctar<sup>12</sup>. É o esquema que tantas vezes se há-de repetir: o homem excede os limites da sua condição e tenta igualar-se aos deuses, pelo que se torna culpado de insolência (ὕβρις), que a divindade castiga. É a noção de justa medida (μέτρον), a mesma afinal, que, cerca de um século antes, Sólon exprimira através da sentença de Delfos que lhe era atribuída: «nada em excesso» (μηδὲν ἄγαν).

Estes princípios são basicamente os mesmos que vão informar a grande tragédia grega do séc. V a. C., a qual “reinterpretou os mitos em função dos valores da cidade”, para usar uma frase expressiva, embora redutora, do já citado Luc Brisson<sup>13</sup>, formulada na esteira de Wilhelm Nestle.

Que assim era relativamente a Ésquilo, prova-o o longo *agon* de *As Rãs* de Aristófanes. Que o essencial da história em si era já conhecido dos espectadores, demonstra-o, no século seguinte, um fragmento (191 Kock) de outro comediógrafo, Antífanes, ao afirmar:

Sorte tem em tudo a tragédia:  
é um poema em que o argumento  
é conhecido dos espectadores,  
mesmo antes de alguém falar. De modo que  
basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas  
“Édipo”, e já sabem tudo o mais...

E prova-o também a afirmação de Aristóteles de que, embora as peças de teatro encenassem geralmente as histórias tradicionais, casos havia, como o *Anteu* de Ágaton, em que tudo fora inventado “e nem por isso agrada menos” (*Poética* 1451b).

Aliás, o facto de se usarem figuras e acontecimentos de todos conhecidos não cerceava a capacidade inovadora do dramaturgo. O pouco que nos resta do teatro grego permite-nos ver que os autores tinham liberdade para caracterizar as figuras, por mais conhecidas que fossem, de modos diversos e até mesmo opostos. É o que se conclui observando, por exemplo, o tratamento dado a Creonte nos três dramas de Sófocles em que intervém; ou, no mesmo autor, a caracterização de Ulisses, que, no *Ájax*, é defensor dos mais nobres princípios da moral heróica,

<sup>12</sup> Se, a propósito desta atitude, podemos falar, como sustenta Antonietta Costoli, “La critica dei miti tradizionali alla corte di Ierone de Siracusa: Senofane e Pindaro”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62, 2 (1999) 5-24, de um foco de irradiação da crítica do mito, a partir da corte do tirano de Siracusa, não nos parece suficientemente provado.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, p. 19.

e no *Filoctetes* se tornou no “fraudulento Ulisses” que o Ciclo Épico retratara. Neste domínio da inovação, parece ninguém ter ido mais longe do que Eurípides, que ousou pôr Jocasta em cena, a tentar conciliar os filhos em *As Fenícias* (seguindo, aliás, o modelo de Estesícoro, se na verdade é ela a personagem que fala no Papiro de Lille), e que alterou um dado fundamental na história de *Antígona*, apresentando-a como já casada com Hémon.

Esta é, em traços muito gerais, uma das linhas de evolução do mito, que dará os seus frutos nas Literaturas Modernas, até à mais recente actualidade. Não queremos, todavia, concluir este breve esboço sem recordar as palavras magistrais de W. Burkert a este respeito: “É um paradoxo memorável que tenha sido precisamente do pensamento mítico que brotou a mais poderosa forma poética do mito: a tragédia ática. Se já a criação do teatro pelos Gregos representa um contributo único e até certo ponto não geralmente explicável, o facto de, para assunto deste teatro, na medida em que era sério e festivo, ser o mito que servia, quase sem excepções, pode parecer verdadeiramente surpreendente. É certo que as máscaras pertenciam há muito, ao culto do deus Díónisos, a cuja festa se ligaram também as representações de tragédias; porém o facto de nas máscaras não entrarem quaisquer seres grotescos do tempo de excepção que é o carnaval, mas sim figuras conhecidas e identificadas da mitologia familiar, esse foi o passo decisivo”<sup>14</sup>.

Mas é altura de lembrar que, talvez desde o séc. VI a. C, se é exacto o que escreveu Porfírio, já Teágenes de Régio, nove séculos antes dele, aplicara ao texto homérico a interpretação alegórica, quer no plano físico, quer no moral. Que essa interpretação começa a ser praticada pelos Sofistas, designadamente por Pródico, é facto aceite. E que daí passará aos Cínicos, aparecerá ocasionalmente em Aristóteles e será fundamental no Estoicismo e irá até aos Bizantinos, é igualmente reconhecido. É a chamada doutrina alegorista, a tal que, na expressão do já citado Luc Brisson vai “salvar os mitos”. Efectivamente, é também por essa via que, do lado do que fora o antigo Império Romano do Ocidente, o grande repositório dessas histórias, as *Metamorfozes*, atravessa a Idade Média, atingindo mesmo a fase do “Ovídio moralizado”, e entra triunfante no Renascimento.

Em meio destas referências, foi omitida uma figura fundamental, como certamente já notaram todos: nada menos do que a figura de Platão, que em diversos passos da sua obra, mas sobretudo na *República*, faz uma crítica violenta das histórias que geralmente as amas e as mães contavam às crianças. Ora essas histórias, que vão desfilando ao longo dos Livros II e III, são sobretudo as de Homero e de Hesíodo e, ocasionalmente, também de outros poetas. Representam um discurso

<sup>14</sup> “Mythos und Mythologie” in *Propyläengeschichte der Literatur*, I (Berlin 1980), trad. port. Mito e Mitologia (Lisboa 1991), p. 63.

falso, que engana sobre a natureza do divino, e que de modo algum deve ser admitido na cidade ideal que se pretende fundar.

O mais curioso é que Platão foi, ele mesmo, um criador de mitos, modalidade que não costuma faltar nos seus diálogos mais extensos (por vezes, mais do que um). Precisamente no caso da *República* figuram dois, cada qual o mais célebre: a chamada Alegoria da Caverna (VII 514a-517b), destinada, como ele próprio escreveu, a dar a conhecer o comportamento da natureza humana, conforme ela é ou não submetida à educação (VII. 514a); e o mito escatológico de Er-o-Arménio, a terminar o diálogo, que retoma a doutrina da imortalidade da alma, já defendida no *Fédon*, e substitui as grosseiras noções de felicidade no além, concebida como um banquete perpétuo, censuradas anteriormente no Livro II (363c-e), por uma grandiosa descrição da estrutura do Universo, e do lugar onde as almas que vão reincarnar (a doutrina da metempsicose é aqui fundamental) escolherão o seu destino. Como proclamara o hierofante (X.617e): “A responsabilidade é de quem escolhe. O deus não é culpado”. Deste modo se conciliam, portanto, responsabilidade e predeterminação.

Aos mitos criticados, como vimos, nos Livros II e III, vêm, por conseguinte, substituir-se outros, do género dos que deverão servir para educar os habitantes da cidade ideal. São estes mitos construções que vêm aligeirar a demonstração racional, a que a discussão dialéctica se dedicara ao longo da obra.

Os mitos platónicos, que, como já vimos, são numerosos, constituem um caso singular e têm dado matéria para múltiplos estudos. Não é aqui o lugar para seguir essa via. Quisemos apenas lembrar como o maior opositor dessa forma de transmissão do saber e experiência dos povos veio a ser o grande criador de alguns dos mais notáveis.

Voltando, porém, à teoria alegorista, de que estávamos a falar, não podemos deixar de mencionar, ainda que muito brevemente, que ela perdurou, juntamente com a evemerista, até ao séc. XIX, embora já na centúria anterior, por influência de Herder, se tivesse começado a compreender que o mito era um objecto de investigação científica. E nesse estudo se vão empenhar as ciências que sucessivamente se vão constituindo, como a antropologia cultural, a psicologia, a sociologia. Nos finais do séc. XIX, surgem duas teorias que exerceram uma influência considerável: a do antagonismo entre espírito apolíneo e espírito dionisíaco, expresso por Nietzsche em *Die Geburt der Tragödie*, que, não obstante ter constituído, como lhe chamou M. Vogel, “um erro genial” continua, sobretudo entre nós, a ser considerada a forma certa de compreender a cultura grega; e a psicanálise de Freud, exposta na sua *Traumdeutung*, A segunda metade do séc. XX assiste — e resiste — à aplicação do estruturalismo aos mitos pela Escola de Paris, e por Lévi-Strauss em especial. O certo é que a grelha por ele construída para explicar o mito de Édipo causou tal celeuma entre os especialistas da Antiguidade que o autor preferiu passar a dedicar-se ao estudo de outros povos, nomeadamente dos Índios sul-americanos.

Não podemos entrar em pormenores. Mas a verdade é que, se regressarmos ao desenho do labirinto, por onde começámos, poderemos concluir que é um símbolo que se aplica muito bem ao próprio mito. É que neste caso, ele oferece múltiplas entradas — tantas quantas as doutrinas que enumerámos, acrescidas das que deixámos de referir, como as dos filósofos modernos — Hegel, Cassirer, Heidegger<sup>15</sup>, principalmente — e muitas outras ainda. E o mais desanimador é que a saída tão-pouco parece ser uma só, como costuma suceder nas construções deste género. Nem pode sê-lo, porque no mito se reflecte a polifacetada variedade da experiência humana, não redutível a um modelo único.

---

<sup>15</sup> Ficou célebre a discussão, realizada em Davos, entre estes dois últimos. O assunto pode ver-se em Miguel Baptista Pereira, “O regresso do mito no diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger”, *Revista Filosófica de Coimbra* 7 (1995) 3-66.

## O JARDIM DAS HESPÉRIDES<sup>1\*</sup>

No Canto XIV da *Ilíada*, conhecido desde a Antiguidade por «O Dolo de Zeus», o deus supremo é seduzido por Hera, sua mulher, que lhe aparece adornada com os melhores dons de Afrodite, para o fazer esquecer a promessa feita a Tétis de mandar reveses aos Aqueus. Nesse famoso episódio, certamente dos mais desconcertantes para quem não tiver algumas luzes sobre a religião homérica, o par divino une-se no cume do Monte Ida e a natureza em volta é cúmplice desse acto sagrado<sup>2</sup>:

Por baixo deles, a terra divina fez crescer relva criada de fresco,  
lótus orvalhado, açafão e jacinto, abundante e macio,  
que os protegia do solo.  
Foi aí que repousaram, envoltos numa nuvem, bela  
e dourada; gotas de orvalho caíam, fosforescentes.

Esta hierogamia fica assim envolta nas forças cósmicas que num passado longínquo eram sua parte integrante. É uma remodelação de uma cena da união inicial entre Zeus e Hera, que a tradição situava em lugar indefinido, no jardim dos deuses<sup>3</sup>.

Esse jardim dos deuses, dizia um genealogista que viveu talvez no séc. V a. C., Ferecides de Atenas<sup>4</sup>, era o local, junto de Atlas, onde Hera plantara os pomos de ouro que Gaia, a Terra, lhe dera como presente nupcial, onde ficaram à guarda das Hespérides e de uma serpente de grande porte.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Margem*, Funchal (1957), 19-28.

<sup>2</sup> *Ilíada* XIV. 346-351. Sobre o carácter burlesco que essa remodelação de um mito muito antigo assumira, vide Walter Burkert, *Mito e Mitologia* (trad. port. policopiada, Faculdade de Letras de Coimbra, 1987), p.41.

<sup>3</sup> Schol. Eurípides, *Hipólito*. 749.

<sup>4</sup> Este Ferecides veio a ser confundido com o seu homónimo Ferecides de Siros, mitólogo que terá vivido um século antes. Os fragmentos citados vêm em Jacoby, *FGrH* 2 F 16.

Junto de Atlas, quer dizer para lá dos confins da Terra. As maçãs estão simbolicamente ligadas ao amor, e o facto de serem de ouro traduz a excelência do divino. Tudo o que é divino é longínquo, inacessível; por isso, o jardim tem de ficar além dos limites do mundo conhecido, seja para o lado dos Hiperbóreos, seja, com mais frequência, para as bandas do Ocidente, para lá do rio Oceano, que circunda toda a Terra, como já ensinava a *Ilíada*<sup>5</sup>.

É um sítio diferente do Olimpo, a que a *Odisseia* retira, por uma vez, os velhos epítetos de «alvinitente», «nivoso», «de muitas escarpas», sob os quais se adivinhavam as alturas abruptas da montanha desse nome na Tessália, caracterizando-o como um lugar de clima ideal<sup>6</sup>:

... onde se diz que fica dos deuses a eterna e segura  
mansão: não a abalam os ventos, nem a humedece a chuva;  
não se acerca dela a neve, mas um céu brilhante  
se abre sem nuvens. Uma luz alvinitente se derrama por cima.  
Aí se deleitam todo o tempo os deuses bem-aventurados.

Esta definição pela negativa repete-se, com poucos dados mais, na descrição da Planura Elísia, à qual Menelau, por ser esposo de Helena, está destinado<sup>7</sup>:

Mas os imortais te mandarão para a Planura Elísia,  
no extremo da terra, onde está o louro Radamanto.  
Aí se oferece aos homens uma vida mais fácil.  
Não neva, não há grande invernia, nem chuva.  
Mas as brisas do Zéfiro sopram sempre ligeiras,  
vindas do Oceano, para refrescar os homens.

Aqui estamos perante um local não exclusivo dos deuses (pelo contrário, os homens são os seus beneficiários duas vezes referidos), com uma associação a Radamanto que aponta para a origem cretense do mito dos Campos Elísios. É uma das poucas formas de felicidade no além conhecidas pelos Gregos, que, a certa altura, irá fundir-se com outra, a das Ilhas dos Bem-Aventurados<sup>8</sup>.

A *Odisseia* conhece outros mitos de belas terras longínquas, como a ilha de Calipso e os jardins de Alcínoo<sup>9</sup>, que descreve com aquele comprazimento no

<sup>5</sup> *Ilíada* XVIII. 607-608.

<sup>6</sup> *Odisseia* VI. 42-46.

<sup>7</sup> *Odisseia* IV. 563-568.

<sup>8</sup> Fundamentámos esta tese no nosso livro *Concepções Homéricas de Felicidade no Além, de Homero a Platão* (Coimbra, 1955).

<sup>9</sup> *Odisseia* V. 43-48 e VII 112-132.

pormenor pictórico que é característico do estilo homérico, e com aquele encantamento pelas belezas naturais que é novidade do poema.

É neste grupo dos mitos de terras longínquas, e não no dos referentes ao além feliz que, ao contrário de outros autores, entendemos que deve ser situado o do Jardim das Hespérides.

A lonjura, de resto, para além de ser pressuposto da inacessibilidade, encontra-se no próprio nome. Hespérides, ou ninfas da Hespéria e filhas de Héspero, quer dizer, ninfas do Ocidente.

O local é longínquo, inacessível, mas, no entanto, de modo algum despovoado, pois o habitam as Hespérides, que os Poemas Homéricos desconhecem, mas que Hesíodo refere por três vezes na *Teogonia*, dizendo-as ora filhas da Noite (*Th.* 215- 216), ora de Keto (*Th.* 274-275), e próximas do lugar onde Atlas segurava o vasto céu (*Th.* 518-520). Se o primeiro destes passos é o que fornece mais elementos descritivos:

e as Hespérides, para além do ínclito Oceano, que têm cura  
dos formosos, áureos pomos e das árvores que dão o dourado fruto

o segundo e o terceiro têm entre si de comum o epíteto das Ninfas, λιγύφωνοι «de vozes harmoniosas». A beleza da sua voz reflecte-se em dois trechos líricos de Eurípidés<sup>10</sup>. «Canto harmonioso» era também o que a *Odisseia* atribuía às Sereias<sup>11</sup>, sem que, contudo, haja nada de comum entre umas e outras - ao contrário do que pensou Wilamowitz<sup>12</sup> - senão o fascínio da voz como forma de atracção pelo desconhecido. Tão-pouco nos parece, como àquele famoso helenista, que possa supor-se que eram aves<sup>13</sup>, porquanto já Hesíodo afirma que lhes compete cuidar dos áureos pomos.

As Hespérides são seres míticos, já nesse mesmo poeta, que, segundo uma atribuição pouco segura, as teria nomeado numa obra perdida como Aigle, Eriteia e Hesperatusa, apelidos que se mantêm, com pequenas variantes, em Apolónio de Rodes<sup>14</sup>, já na época helenística. Este número de três, tão frequente em todos os povos, está, porém, longe de ser fixo. Pelo contrário, um estudo das muitas representações das Hespérides em pinturas de vasos mostra que varia com frequência

<sup>10</sup> *Hípp.* 742-743, Ἑσπερίδων...ἄοιδῶν e *H. F.* 393 ὕμνωδούς τε κόρας.

<sup>11</sup> *Odisseia* XII 44 e 183 (λιγυρήϊ ἄοιδῆι, λιγυρήν ἄοιδήν).

<sup>12</sup> *Der Glaube der Hellenen* (Basel, 1956), I, p. 262.

<sup>13</sup> *Idem*, *ibidem*, I, p. 262.

<sup>14</sup> Sérvio ad *Aen.* IV. 484 = Hesiodi fr. dubia 360 Merkelbach-West. Alguns autores supuseram, sem razão suficiente, que os nomes deviam figurar na *Teogonia*, pelo que conjecturaram uma lacuna após o v. 216. Cf. M. L. West, ed., *Hesiod: Theogony* (Oxford, 1966), p. 228. Apolónio de Rodes, IV. 1427-1428, chama-lhes Héspera, Eriteias e Aigle.

e que tanto pode reduzir-se a uma como elevar-se até onze<sup>15</sup>, o que significa, a nosso ver, que elas eram imaginadas, como sucedia com qualquer grupo de Ninfas, como sendo de indefinida composição.

As árvores constituem outro elemento desta paisagem mítica<sup>16</sup>. O seu fruto é de ouro, porque divino, como já vimos. A uma época racionalista, o séc. V a. C, viria a caber identificá-los com citrinos<sup>17</sup>.

É curioso aqui o emprego do plural indefinido, que irá esbater-se noutras descrições do mesmo Jardim, limitando as árvores a uma, como sucede em Eurípides, *Héraclès Furioso* 397. Devemos estar perante um daqueles casos em que a versão mais recente oculta a forma mais antiga do mito, se é lícito supor, como Nilsson, que se trata da árvore da vida, que já aparece no micénico anel de Nestor e que tem paralelos noutros povos antigos<sup>18</sup>.

Tal equivale a dizer que alcançar estes pomos seria obter a imortalidade. Esta dedução pode também fazer-se, aliás, a partir da relação que o mito vem a manter com o ciclo de Héraclès.

O falar da entrada do herói neste mito obriga-nos a uma pequena digressão. Não para tentar sequer analisar esta complexa figura, sobre a qual o que é actualmente considerado o melhor especialista da religião grega, o Prof. Walter Burkert, escreveu que «qualquer teoria sobre a origem grega de Hércules deve, portanto, permanecer especulativa, e reflectirá a visão geral do especialista acerca do mito»<sup>19</sup>. Referir-nos-emos tão-só à questão do cânone dos seus trabalhos, que é variável, como se sabe, e só aos poucos se estabeleceu.

É tradicional supor-se que o número de doze tenha sido fixado pelo poema épico perdido *Heraclea*, de Pisandro de Rodes, que viveu no séc. VII ou VI a. C. Outra influência que se aponta, e que não deve ter sido menor, é a da representação escultórica desses labores, feita nas métopas dos dois lados do Templo de Zeus em Olímpia, na primeira metade do séc. V a. C, e em grande parte conservada, a qual, ficando no ponto de concurso de multidões imensas por ocasião dos Jogos Olímpicos, não deixaria de impressionar os que acorriam

<sup>15</sup> O respectivo inventário foi feito por Gerhard, depois por Heydeman e, mais recentemente, por Brommer. Veja-se o nosso livro *Greek Vases in Portugal* (Coimbra, 1962), onde estudámos o que pertence à colecção do Duque de Palmela, pp. 103-115. Pausânias V. 17.2 diz que no templo de Hera em Olímpia havia esculturas de cinco Hespérides.

<sup>16</sup> Pomos de parte a outra interpretação antiga, que o grego possibilita, de supor que χρύσεια μήλα são ovelhas de ouro (Agroitas 762 F 3, Diodoro Sículo IV. 27, Varrão *Res Rusticae* II. 1.6, Paléfatón 18 - citados por M. L. West, *op. cit.*, p. 228.

<sup>17</sup> Antífanes, fr. 58. Cf. M. L. West, *op. cit.*, p. 228.

<sup>18</sup> Cf. M. P. Nilsson, *Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion* (Lund, 1950), p. 44 e nota 37.

<sup>19</sup> *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley, 1979), p. 78.

àquela «parada da inteligência no local mais belo da Grécia», como lhe chamou o orador Lísias<sup>20</sup>.

Ora a ida de Hércules ao extremo da Terra, para colher os pomos de ouro do Jardim das Hespérides, teria sido, segundo geralmente se supõe, o último dos seus trabalhos, como caminho, que era, para a imortalidade. Examinando de novo a questão, em livro que fez época, Nilsson coloca a formação do ciclo na época micénica, levando a sua origem até ao período minóico, com cujos ideais acerca do além condiz perfeitamente<sup>21</sup>. Os Gregos, porém, observa o mesmo especialista, que só concebiam o além como o reino das trevas de Hades, adicionaram-lhe um trabalho nessa esfera, que implicasse a conquista do domínio das sombras. Esse foi o de trazer o cão Cérbero à superfície da terra. Temos assim o modo como dois trabalhos simétricos, que acentuam a mesma ideia de imortalidade, entraram para o cânone sem conflito aparente.

Pelo que toca ao mito que vimos estudando, ele enquadrava-se perfeitamente no esquema de procura, luta e vitória delineado por Propp. Para sublinhar a dificuldade da vitória, havia um oponente terrível na figura de uma serpente que Hesíodo já conhecia, mas não nomeara, dizendo só que «nos magnos limites guarda os pomos todos de ouro»<sup>22</sup>.

Logo, a conquista dos pomos dependia do aniquilamento da serpente. Este episódio da história, já referido no épico Paniasis, figura em muitos autores, e foi ainda utilizado pelo tardio Apolónio de Rodes, que imagina os Argonautas a passar pelo local no dia seguinte àquele em que o herói matara a serpente Ládon e, em consequência, as Hespérides «com a loura cabeça entre as brancas mãos, lançavam agudos gemidos»<sup>23</sup>.

Os vasos ilustrativos do mito ensinam-nos que houvera, entretanto, uma curiosa variante da lenda: no decurso do séc. IV a. C.: ao combate sucedera uma cena pacífica, em que Hércules é representado em amena conversa com as Ninfas, que colhem os frutos, enquanto a serpente se mantém enroscada no tronco da árvore.

Segundo outra variante ainda, que vai cruzar-se com a anterior, por vezes de forma contraditória, não é o «Grão Tebano» que atravessa o Oceano e vai colher as maçãs, mas Atlas, que Hércules substitui na tarefa de segurar o mundo, enquanto o gigante efectua aquele serviço. É essa versão que muitos autores seguem, bem como o escultor da correspondente métopa de Olímpia.

Uma terceira variante, que relaciona esta aventura com a do gado de Gerião, estava talvez presente no já mencionado texto de Ferecides<sup>24</sup>, e encontra

<sup>20</sup> *Discurso em Olímpia* 2.

<sup>21</sup> *Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, cit., p. 628.

<sup>22</sup> *Teogonia* 334-335.

<sup>23</sup> *Epopéia dos Argonautas* IV. 1396-1449. Os versos traduzidos são 1406-1407.

<sup>24</sup> FGh 3 F 18.

confirmação num dos novos fragmentos da *Gerioneida* de Estesícoro, o que recua a lenda, pelo menos, para o séc. VII-VI a. C. Efectivamente, o fr. 56 B Page, segundo a reconstrução de Lobel, deverá entender-se deste modo: passadas as ondas do mar profundo, «chegaram à tão formosa ilha onde as Hespérides possuem uma mansão toda de oiro».

A este propósito, observa Page<sup>25</sup> não ser clara nem a identidade dos viajantes, nem a ligação da ida à ilha das Hespérides com a *Gerioneida*. Mas, de qualquer modo, também a procura do gado de Gerião se fazia atravessando o Oceano, esse rio de correntes profundas que balizava o que se passasse para além do horizonte de experiência dos mortais.

Estas lendas confluem, com grande riqueza de pormenor, nas duas mais belas descrições que temos do jardim das Hespérides, ambas de Eurípides, e ambas pertencentes a odes corais.

Situa-se a mais antiga no estásimo segundo do *Hipólito*, após a saída de Fedra a caminho do suicídio. As mulheres de Trezeno, que formam o coro, sentem aproximar-se o desfecho fatal para a sua senhora e, como tantas vezes sucede na obra do trágico de Salamina, procuram consolar-se com a evasão. Valerá a pena recordar na íntegra a primeira estrofe e antístrofe<sup>26</sup>:

Quem me dera estar nas profundezas da terra  
 inacessíveis, ou, qual pássaro alado, que um deus  
 me colocasse entre os bandos que voam!  
 Quem me dera elevar-me  
 sobre a vaga marinha do Adriático,  
 e a água das margens do Erídano,  
 lá onde as jovens desventuradas  
 derramam nas ondas purpúreas  
 as suas lágrimas brilhantes  
 de âmbar,  
 chorando de pena por Faetonte!  
 Ah! Se eu chegasse às margens onde crescem  
 os pomos das Hespérides melodiosas,  
 onde o senhor do mar purpúreo  
 deixa de apartar o caminho aos mareantes,  
 marcando os limites sagrados  
 do céu que Atlas segura,  
 onde correm nascentes de ambrósia  
 ante o leito nupcial de Zeus,

<sup>25</sup> No aparato crítico da sua antologia *Lyrica Graeca Selecta* (Oxford, 1968), *ad locum*.

<sup>26</sup> Eurípides, *Hipólito* 732-751.

onde a terra divina, geradora  
de vida,  
faz crescer a beatitude dos deuses!

No *Héraclès Furioso*, o coro de anciãos de Tebas, desesperando do regresso do magno herói, que desapareceu há muito nas trevas, entoa um treno que é ao mesmo tempo um encómio, num canto que é o mais longo de Eurípides, com invulgares particularidades métricas e formais. Os doze trabalhos são aí sucessivamente evocados. É assim que, depois do leão de Nemeía, dos Centauros, da corça, dos cavalos de Diomedes e de Cicnos, vem o Jardim das Hespérides, logo seguido de um menos conhecido, que parece ser o de Tritão, e aproximado do de Atlas<sup>27</sup>:

Chegou até às donzelas canoras,  
à hespérica mansão,  
para colher por sua mão  
o áureo fruto entre a folhagem da macieira,  
depois de matar  
a serpente de fulvo dorso,  
guardião em volta enroscado,  
que barrava o caminho.  
Desceu às profundezas marinhas,  
aos remos dos mortais  
um mar tranquilo oferecendo.  
Lança os braços no meio  
da celeste abóbada,  
chegado à mansão de Atlas,  
e segurou firme  
pela sua força  
dos deuses a sidérea morada.

Em ambas as odes a cena está localizada nos confins do mundo, perto do sítio onde Atlas segura a esfera celeste. Presente, nas duas, o tópico de colher as maçãs de ouro. Mais pormenorizada a primeira, acrescenta ao quadro as fontes de ambrósia, isto é, «que correm sempre», «divinas» ou «imortais». A existência de águas correntes num jardim é um dado indispensável à sua beleza, sem que precisemos de recorrer à simbólica desse elemento em Bachelard...

Outros textos poderiam aduzir-se, que tendiam a encontrar um suporte geográfico para a terra das Hespérides. Como já vimos, o próprio nome apontava para a localização a Ocidente. E, porque assim era, a Hespéria foi sempre designando

<sup>27</sup> Eurípides, *Héraclès Furioso* 394-408.

as paragens mais longínquas nessa direção, e, conseqüentemente, movendo-se cada vez mais para oeste.

O processo é observável num breve percurso através de alguns autores clássicos. Assim, no séc. VII-VI a. C, Mimnermo delimitou deste modo o itinerário do Sol, referindo o extremo oriente e o extremo ocidente do universo geográfico da época arcaica<sup>28</sup>:

Leva-o através das ondas o leito côncavo  
e encantador, forjado pelas mãos de Hefestos,  
ornado de ouro e alado; vai célere, a dormir sobre as águas,  
desde as Hespérides à terra dos Etíopes,  
onde estão o carro veloz e os cavalos,  
até chegar a Aurora, filha da manhã.  
Então sobe para o seu carro o filho de Hipérion.

No séc. V a. C, um fragmento de *Prometeu Libertado* parece supor um percurso semelhante, embora mais alargado<sup>29</sup>:

dos caminhos que vão do Cáucaso até às Hespérides.

As descrições de terras eram um dos gostos de Ésquilo, se é que a trilogia a que pertenciam os *Prometeus* é da sua autoria.

Entre um e outro poeta viveu Scylax, o logógrafo que por ordem de Dario escreveu um *Périplo* de que resta uma versão compilada no séc. IV a. C. Essa obra colocaria o Jardim das Hespérides num vale próximo de Bengazi, onde, depois de muitas terras desérticas, aparece, segundo F. Chamoux, «uma vegetação africana que o resto da Cirenaica desconhece em absoluto, e o fundo húmido das colinas colmatadas, que não faltam neste jardim calcário, abriga jardins cuja fertilidade parece mais maravilhosa ainda por contraste com a secura da região circundante»<sup>30</sup>.

Os poetas latinos tendem a chamar Hespéria à Península Itálica. Assim, por exemplo, num fragmento de Énio<sup>31</sup>, que soa de novo na *Eneida*, e por duas vezes<sup>32</sup>:

Há um lugar, que os Gregos cognominam de Hespéria,  
terra antiga, poderosa em armas e na riqueza dos campos.

<sup>28</sup> Fr. 12 West.

<sup>29</sup> Fr. 326 Mette. Apud Jehan Desanges, ed., *Pline: Histoire Naturelle*, Livre V, 1<sup>ère</sup> partie (Paris, 1980), pp. 359-360.

<sup>30</sup> Apud Jehan Desanges, *op. cit.*, p. 360.

<sup>31</sup> «Há um lugar que os mortais chamam Hespéria» (Fr. 20 Skutsch).

<sup>32</sup> I. 530-533- III. 163-166. Em IV. 480-488 há uma utilização do mito das Hespérides, com introdução da figura de uma maga, guardiã do templo.

Cultivam-no os varões Enótrios; agora, é fama, os pósteros  
 lhe chamaram raça itálica, do nome do seu chefe.

Esta Itália é vista como ocidente em relação à Grécia, referente constante, explícito ou não, da *Eneida*. Mas já o contemporâneo e grande amigo de Virgílio, Horácio, se serve indiferentemente de Hespéria para designar a Península Itálica ou a Hispânica, que distingue chamando-lhe *ultima*<sup>33</sup>. Tornaremos a este ponto.

No século seguinte, Plínio refere numerosas vezes as Hespérides, os seus jardins, as suas ilhas<sup>34</sup>, retomando a localização norte-africana, embora com variantes: em V. 31 coloca os jardins perto de Bengazi; em XIX. 63, na Mauritânia. Outros autores poderiam citar-se, mas este merece relevo especial, por ter sido uma das grandes obras de referência do Renascimento.

Por isso mesmo se torna interessante, segundo julgamos, seguir o processo da localização do mito depois do incomparável alargamento de horizontes geográficos trazido pelos Descobrimentos. O que vemos é que tanto João de Barros<sup>35</sup> como Duarte Pacheco Pereira<sup>36</sup> as levam para as ilhas fronteiras ao Cabo Verde. E o autor do *Esmeraldo de Situ Orbis* não hesita em se fundamentar num dos passos de Plínio há pouco citados para apoiar a sua identificação<sup>37</sup>:

Pois já temos escrito do Cabo Verde e como se antigamente se chamou Aspérico Promontório, assi devemos escrever das Ilhas que cem léguas em mar dele estão, as quais também naquela antiguidade foram chamadas Aspérides segundo diz Plínio, Da Natural História, no seu livro sexto, capítulo trinta e um, e agora a principal delas chamamos Ilha de São Tiago.

Esta preocupação de se escudar nos autores clássicos para legitimar a existência de novas terras levava a curiosas flutuações, conforme julgamos ter demonstrado para o caso de Taprobana, que ora era Ceilão, ora Samatra, mesmo em passos diversos do texto camoniano<sup>38</sup>.

É precisamente o que se verifica quanto ao mito em análise. Assim, na Elegia II, que, por ser dedicada a D. António de Noronha, é datável de antes de Abril de

<sup>33</sup> *Odes* 1.36.4 (*Hesperia... ab ultima*). Em *Odes* III.6.8. e IV.5.38, a referência é à Itália.

<sup>34</sup> E. g., V. 3-4, 19, 31, 41, 49, 63; VI. 201; XXXVII.38.

<sup>35</sup> I.3.8. Em I,2.1, porém, confunde-as com as Ilhas Afortunadas.

<sup>36</sup> *Esmeraldo de Situ Orbis*, cap. 28. Seguimos a edição de Rafael Eduardo de Azevedo Basto (Lisboa, 1892), modernizando a ortografia e a pontuação.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, cap. 28.

<sup>38</sup> Vide o nosso artigo «Sobre o texto da Ode ao Conde do Redondo», *Revista Camoniana* (São Paulo), II.ª Série, Vol. VI (1984-1985) 107-128, agora incluído na colectânea *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 1988) 83-108.

1553, Camões segue a tradição mauritânica, ao descrever as suas deambulações, quando estava em Ceuta<sup>39</sup>:

Subo-me ao monte que Hércules Tebano  
do altíssimo Calpe dividiu,  
dando caminho ao mar Mediterraneo.  
Dali estou tentando aonde viu  
o pomar das Hespéridas, matando  
a serpe que a seu passo resistiu.

Também em Marrocos as situam *Os Lusíadas*, quando referem, em II.103:

Do Reino, onde as Hespéridas viveram.

Por isso se torna extremamente curioso que em V. 3 do mesmo poema, o Jardim ficasse, como em João de Barros e Duarte Pacheco Pereira, nas Ilhas de Cabo Verde:

Passadas tendo já as Canárias ilhas  
que tiveram por nome Fortunadas,  
entrámos navegando polas filhas  
do velho Hespério, Hespéridas chamadas,  
terras por onde novas maravilhas  
andaram vendo já nossas armadas;  
ali tomámos porto com bom vento  
por tomarmos da terra mantimento.

Hespéria, porém, era a Península Hispânica (III. 99; VIII. 61 e 69), ou, mais concretamente, Portugal (II. 108; IV. 54), e, o que não pode deixar de salientar-se, retomando a adjectivação que há pouco vimos em Horácio: *Hespéria última* (II. 108; VII. 61) ou *última Hespéria* (VIII. 69).

Como foi possível localizar o frondoso Jardim das Hespérides na árida terra de Cabo Verde, é sem dúvida surpreendente, tanto mais que as características do clima do arquipélago não parecem ter-se alterado, a avaliar pelas afirmações do *Esmeraldo De Situ Orbis*<sup>40</sup>:

...e estas Ilhas som estériles... e têm muito pouco arvoredo por causa de nelas não chover mais dos ditos três meses, som terras altas e fraguosas e são más de andar.

<sup>39</sup> Seguimos a numeração e o texto da edição das *Rimas* por A. J. da Costa Pimpão (Coimbra, 1973).

<sup>40</sup> Cap. 28.

Só encontramos a explicação no facto de estas ilhas se situarem em frente da parte mais ocidental de África, - aquela a partir da qual se contariam as trezentas e setenta léguas do Tratado de Tordesilhas - e representarem assim, para os navegadores do século XV, uma nova Hespéria, quando ainda estava fora de causa a existência - ou a menção - da «quarta parte nova».

É, de resto, o que pode deduzir-se deste passo do *Roteiro de Lisboa a Goa* de D. João de Castro<sup>41</sup>:

E faz muito a este propósito sabermos que das Canareas ou ilhas bema-venturadas para o sul não há outras ilhas se não estas, pera que digamos que possam ser as gorgonas, nem outro promontório maes illustre que este do Cabo Verde, e que com tanta razão possa ser o hesperuseras.

Efectivamente, não fora esta razão, e tudo parecia indicar que a identificação devia ter-se feito com a ilha em que estamos. Lembre-se a formosa descrição feita poucas estâncias atrás:

Passámos a grande Ilha da Madeira,  
que do muito arvoredado assi se chama,  
das que nós povoámos, a primeira,  
mais célebre por nome, que por fama:  
mas nem por ser do mundo a derradeira  
se lhe aventajam quantas Vénus ama,  
antes, sendo esta sua, se esquecera  
de Cipro, Gnido, Pafos e Citera.

Talvez a proximidade e, por conseguinte, melhor conhecimento (não obstante o algo enigmático verso «mais célebre por nome, que por fama») tenha contribuído, no espírito dos nossos historiadores, em que Camões se baseou, para aceitar antes a fixação em Cabo Verde<sup>42</sup>. Eis como um jardim edénico, próprio dos deuses, cenário de amores divinos, banhado de fontes de ambrósia e plantado de árvores de áureos pomos, pôde identificar-se com a paisagem desolada de um arquipélago cuja escassa vegetação é arrancada heroicamente à terra pela persistência dos seus habitantes. As utopias, afinal, também viajam no mundo real em condições adversas, tanto como no espírito dos homens.

<sup>41</sup> Armando Cortesão e Luís de Albuquerque, *Obras Completas de D. João de Castro*. Vol I (Coimbra, 1968), p. 142.

<sup>42</sup> O v. 5 não se refere à localização geográfica, mas significa que a ilha foi a última do grupo das terras famosas a ser conhecida, como já notou Epifânio na sua edição comentada de *Os Lusíadas*.

(Página deixada propositadamente em branco)

## DELOS, A MAIS MÍTICA DAS ILHAS GREGAS<sup>1\*</sup>

Um dos poetas modernos, Elytis, descreveu a situação do seu país num verso célebre: “A Grécia está pousada no mar”. Mais prosaicamente as estatísticas referem que três quartos da Hélade são banhados pelo mar e que, dessa área, cerca de um quinto é constituído por ilhas — ao todo, mais de três mil, embora só cento e sessenta e sete sejam habitadas.

Na memória dos gregos antigos teria ficado a tradição de que pelo menos algumas apareciam e desapareciam. É essa a condição de uma região sujeita a grandes abalos sísmicos. Até que ponto restava a lembrança dos que mudaram a configuração de Tera, por exemplo, não sabemos. Ficaria para os olhos deslumbrados dos arqueólogos da segunda metade do séc. XX contemplar de novo o chamado “Fresco da Primavera”, que possivelmente representaria a beleza selvagem da ilha antes da catástrofe dos meados do séc. XVI a. C.

Algo de semelhante poderá ter estado na origem da constituição do famoso mito da Atlântida, no *Timeu* e no *Crítias* de Platão<sup>2</sup>. De outra ilha, Rodes, se dizia que emergiu das profundezas do mar<sup>3</sup>. O erudito Calímaco, aquele que declarava “não canto nada que não esteja documentado”<sup>4</sup>, contava que, com o seu tridente, Poséidon, o “deus que abala a terra” como já dizia Homero, atirara para o mar pedaços do solo, que fixou a partir dos fundos do abismo, “para se esquecerem da terra firme”<sup>5</sup>. Ora, é esse mesmo poeta que, a seguir ao verso acabado de citar, e dirigindo-se à ilha de Delos, à qual o hino é dedicado, prossegue (35-38):

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Margem* nº2, Funchal (1957) 15-18.

<sup>2</sup> De uma interminável bibliografia sobre este intrigante mito, vale a pena ler J. V. Luce, *The End of Atlantis* (London, 1969, repr. 1975) e Sp. Marinatos, *Some words about the Legend of Atlantis* (Athens, 1971).

<sup>3</sup> Píndaro, *Olímpicas VII*. 69.

<sup>4</sup> Fr. 612 Pfeiffer.

<sup>5</sup> *Hino IV*. A Delos, 30-34.

... Mas a ti, não te oprimia a necessidade,  
antes flutuavas no mar sem entraves. Era teu nome antigo  
Astéria, pois te atiraras às profundezas, fugindo,  
lá do céu, de Zeus os esponsais, como se um astro foras.

A ilha era, portanto, flutuante<sup>6</sup> e por isso mesmo era avistada pelos navegantes tanto no Golfo Carónico como perto do Cabo Súnion ou próximo da Ásia Menor. Nessa medida, a futura Delos entra num tipo corrente de lendas de mareantes, originada, afinal, num desejo de traduzir a inacessibilidade. Conhecemos uma da *Odisseia*: Eólia, onde Éolo tem o domínio dos Ventos (X.1-79). Outras são as Rochas Simplégades, que só se fixam após a passagem de Jasão e dos Argonautas. Delos, essa, recebe dos homens o seu novo nome, porque deixa de flutuar (ἄδηλος, «invisível», uma evidente etimologia popular a partir do topónimo), mas tinha lançado raízes nas ondas do Mar Egeu. E o lugar onde se fixa é o centro do Arquipélago das Cíclades.

Esta parte da lenda, que parece ter sido celebrada por Píndaro<sup>7</sup>, é no entanto desconhecida do mais antigo texto literário consagrado ao nascimento do deus, o *Hino Homérico a Apolo*, cuja data provável de composição (mesmo na parte mais antiga) poderá oscilar entre o séc. VIII e VI a. C.

É comum, porém, a ambas as versões — a do desconhecido autor do *Hino Homérico* e a do erudito alexandrino, que bem conhecia a do seu antecessor — a errância de Latona até encontrar um sítio seguro para dar à luz, perseguida, como era, pelo ciúme implacável da esposa de Zeus. Um dos aspectos mais interessantes deste angustioso peregrinar é que as diversas terras percorridas — o continente grego, suas montanhas e promontórios e a Iónia, mas sobretudo as ilhas do Mar Egeu, de Samotrácia a Creta — desfilam diante de nós, não como um catálogo, mas como destinatárias de uma súplica que só o medo as impede de atender (*Hino Homérico a Apolo* 47-48):

Mas elas tremiam e estavam cheias de terror, e nenhuma quis receber  
Febo, por mais fértil que ela fosse.

A personificação<sup>8</sup> das Ilhas vai-se tornando mais evidente (não esqueçamos que as Personificações, seja qual for a sua origem, são um fenómeno frequente

<sup>6</sup> Cf. A. Heubeck and A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey* (Oxford, 1989), Vol. II pp. 43-44. Para exemplos não-europeus, vide G. Germain, *Genèse de l'Odyssee* (Paris, 1954), p. 154 - nota 5.

<sup>7</sup> Hino 33 e 87 e Péan V, este último dedicado a Delos.

<sup>8</sup> As principais teses em confronto são a que lhes encontra na origem um processo artificial de objectivação de conceitos abstractos, atribuindo-lhes estatuto divino, e a que as deriva de poderes demoníacos, como tal experienciados. Veja-se em especial K. Reinhardt, "Personifikation und

na religião grega desde Homero e, sobretudo, desde Hesíodo, e são cada vez mais frequentes na época helenística).

À pequena e modesta Delos, que não tem pastagens para sustentar gado nem terreno fértil para criar vinhedos e plantas inúmeras, Latona promete que, se a acolher, terá um templo de Apolo e gente de todo o mundo a fazer sacrifícios, e assim (*ibidem* 59-60):

...alimentarás os que te habitarem  
pelo braço alheio, já que no teu solo não há fertilidade.

Radiante com tal perspectiva, Delos teme, contudo, que seja verdade o que constava sobre o orgulho ilimitado do nascituro Apolo, o que poderá levá-lo a desprezar solo tão pobre como o seu e atirá-la ao fundo do mar com um simples pontapé. Por isso pede a garantia do grande juramento dos deuses, o que Latona prontamente lhe concede (*ibidem* 84-88).

Em Calímaco, é claramente expresso o motivo da cólera de Hera, e essa é a razão explícita das sucessivas recusas que Latona recebe, até alcançar o acolhimento compassivo de Astéria (*Hino IV* 203-204):

Hera, faz de mim o que te aprouver; das vossas ameaças  
não me defendo: vem, Latona, vem a mim.

O episódio do retardamento do parto, devido à ausência de Eileithya, que a esposa de Zeus impedira de acorrer a prestar os seus serviços, não é tratado pelo poeta de Cirene. Aqui é a própria Hera que anuncia que vai perdoar à ilha. Logo a seguir, tem lugar o famoso episódio das sete voltas dos cisnes, “aves das Musas”, à terra onde Apolo acaba de nascer (*ibidem* 249-254).

A comparticipação da Natureza nos actos divinos era um *topos* conhecido desde a hierogamia de Zeus e Hera em *Ilíada* (XIV 347-351). E, como se trata de celebrar o nascimento de um grande deus, é também o metal mais precioso, aquele que é próprio da divindade, que cobrirá tudo com o seu esplendor (*Hino IV* 260-263):

De ouro se tornaram então os teus alicerces, ó Delos,  
de ouro eram as águas do lago que todo o dia correram,  
de ouro se revestiu a coma da genetliaca oliveira,  
de ouro ficou repleto o Inopo profundo em seus redemoinhos.

---

Allegoria”, in: *Vermaechtnis der Antike* (Goetingen, 1960), pp. 7-40; W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart, 1977), pp. 286-288; H. A. Shapiro, *Personification in Greek Art. The representation of abstract concepts 680-400 b.C.* (Zuerich, 1993).

Com maior sobriedade, o *Hino Homérico* dizia apenas que Delos, ao contemplar a progénie de Zeus e de Latona, se recobriria de ouro, feliz por ter sido a preferida do deus, entre as outras ilhas e o continente (135-138); e assim floresceu.

Em vez deste desvanecimento, o hino de Calímaco torna ainda mais concreta a personificação. É certo que o contentamento pela honra recebida é o mesmo. Mas, no Hino a Delos, é a própria ilha que pega na criança e, como uma mãe humana, a aconchega e lhe dá o peito (265-274), acto que no *Hino Homérico a Apolo* encontra correspondência simbólica no servir do néctar e da ambrósia pelas mãos imortais de Témis (124-127)<sup>9</sup>.

Note-se que Delos, descrita por Calímaco segundo a prática corrente do antropomorfismo característico da religião grega, recebera no princípio desta composição um tratamento que quase dissipara a forma geográfica para a transportar ao nível mítico, quando afirmava que, no cortejo das ilhas em volta de Oceano e Tétis, é sempre ela que vai à frente — ἀεὶ δ'ἔξαρχος ὀδεύει (IV.18). Em posição quase simétrica, ou seja, próximo do final da composição, essa supremacia exprime-se de uma forma que faz regressar Delos ao seu verdadeiro lugar no mapa, sem no entanto deixar de realçar a sua supremacia e o seu papel de sede do culto do deus da música, tema expresso no v. 279 e alargado agora ao terminar do hino, a partir do ponto em que se lê (300-301):

Astéria a incenso rescendente, é em volta de ti que as ilhas  
formam um círculo e te cercam como um coro de dança.

Toda esta musicalidade se desmultiplica em exemplos, de que o último é o navio engrinaldado que anualmente os Atenienses mandavam a Apolo, por terem escapado a pagar o tributo humano ao Minotauro<sup>10</sup>.

Esta enumeração vem na lista das dádivas e benefícios que a partir daí honraram a ilha através dos tempos. Tudo isto era passado à escrita, não o esqueçamos,

<sup>9</sup> Um contemporâneo de Calímaco, Teócrito, também imaginou uma cena de amor maternal como esta no *Idílio XVII*, ao descrever a ilha de Cós a acariciar o filho de Ptolomeu Soter, aí nascido, e a dizer-lhe: “Possas tu, ó jovem, ser feliz e honrar-me quanto Febo e Apolo honra Delos de anilado diadema” (67). Sobre as semelhanças entre os dois poemas, cuja prioridade relativa é difícil de estabelecer, veja-se o comentário de A. S. Gow, ed., *Theocritus*, Vol. II (Cambridge, 1950), p. 325.

<sup>10</sup> Esta prática ficou célebre para a posteridade, devido a ter sido o atraso no regresso desse navio que causou tão grande demora na execução de Sócrates. Porque, como se lê no começo do *Fédon* de Platão (58 b-d), “Logo que começam os preparativos da peregrinação é de regra manter a cidade purificada durante todo este tempo, estando interditas quaisquer execuções decretadas por lei, antes que o navio chegue a Delos e regresse a Atenas. Uma vez por outra, a viagem ainda demora bastante, quando calha serem apanhados por ventos contrários. Ora o momento que marca o início da peregrinação é exactamente aquele em que o sacerdote engrinalda a popa do navio, e foi em concreto a essa cerimónia que se procedeu, como dizia, na véspera do julgamento” (trad. de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Platão, *Fédon* (Coimbra, 1988), p. 42.

no tempo de Ptolomeu Filadelfo, e o poema pode ter sido destinado a celebrar a derrota que os Gauleses, fugidos de Delfos, haviam sofrido no Egipto em 276 a. C.<sup>11</sup>.

As grandes festas na ilha já tinham começado no tempo do *Hino Homérico a Apolo*, mas eram diferentes. Tratava-se de um festival pan-iónico, com a duração de alguns dias, no meio de competições atléticas, cantos e danças (146-155):

Mas é em Delos, ó Febo, que mais deleitas o teu espírito.  
 É aí que se reúnem os Iónios de túnicas a arrastar,  
 com seus filhos e suas castas esposas.  
 Pensando em ti é que se deleitam no pugilato, na dança  
 e no canto, quando organizam competições.  
 Diria que não hão-de conhecer nunca a velhice nem a morte  
 quem encontrasse os Iónios, quando estão reunidos.  
 Veria a graça de todos, encantaria o seu espírito,  
 olhando para as naus velozes e para os seus muitos haveres.

Esta é afinal a ilha vista, não miticamente, mas já no seu passado histórico, quando era sede de uma anficionia dos Iónios habitantes das ilhas do Mar Egeu e grande centro de peregrinações, suficientemente conhecido para a *Odisseia* também se lhe referir, como lugar de passagem de Ulisses e dos seus homens antes de partirem para Tróia<sup>12</sup>.

E esta é, afinal, a ilha da história religiosa e política que, durante séculos, será um ponto de referência fundamental na Antiguidade — não obstante a sua limitada dimensão de três quilómetros quadrados. Enriquecida por numerosos templos e estátuas com que as cidades gregas queriam rivalizar umas com as outras, lugar de peregrinação e de passagem que propiciava o desenvolvimento comercial, era também entreposto de tráfico de escravos. Estas características, acrescidas da fama dos seus festivais, perduravam ainda no tempo em que Estrabão compôs a sua *Geografia*<sup>13</sup>, ou seja, entre o séc. I antes e o séc. I d. C.

Historiadores antigos e modernos dão notícia da influência e das tentativas de hegemonia de Atenas sobre Delos. Diminuída a importância do local após a primeira invasão persa, sobe de novo ao primeiro plano com a fundação da Liga de Delos, uma das raras tentativas de unificação grega que abrangia quase todas as cidades do Mar Egeu, sob a égide de Atenas. Era ao seu solo sagrado que afluíam os tributos dos aliados, e aí que se efectuavam as suas reuniões. Isto desde 478

<sup>11</sup> É a hipótese aceite por Émile Cahen, ed., Callimaque (Paris, 1953), pp. 17-18.

<sup>12</sup> *Odisseia* VI. 162-167.

<sup>13</sup> Como centro comercial, X.5.4; como lugar de tráfico de escravos, XIV. 5.2; como sede de famosos festivais, X.5.2. A data exacta da composição da *Geografia* é objecto de controvérsia.

a. C. Porém mal haviam passado dois decénios (456), considerou-se mais seguro transferir os tesouros para a Acrópole. Por outro lado, após a Guerra do Peloponeso, os Atenienses decretaram que se realizasse a purificação da ilha, desta vez mais completa do que a de cerca de 540 a. C., quando apenas se haviam retirado para longe da vista do Templo de Apolo os túmulos existentes. Procedeu-se então à sua remoção total para a vizinha ilha de Reneia e determina-se que os habitantes de Delos não possam nascer nem morrer na sua ilha. A estranha prescrição, que tem a ver com as ideias dos Antigos sobre poluição e com um dos atributos principais de Apolo — ele era primordialmente o deus das purificações — ainda hoje se cumpre, afinal. Os Délíos actuais vivem na vizinha ilha de Reneia. Delos está aberta às visitas turísticas — é esta uma das três estações arqueológicas gregas mais importantes — durante as três horas em que o navio que traz os forasteiros de Míconos está ancorado à espera. As restantes partes do dia são para os arqueólogos continuarem com os seus trabalhos, iniciados em 1873 pela Escola Francesa de Atenas.

Mas voltemos à segunda purificação de Delos. É a partir dela que começa um novo período de prosperidade e de festivais. No final do séc. IV a. C., volta mesmo a ser sede de uma confederação religiosa, desta vez sob o domínio de Demétrio Poliorcetes, e pode dizer-se que a ilha adquire uma relativa independência e se mantém como tal até cerca dos meados do séc. II a. C. A continuação da história é menos brilhante, porquanto oscila entre a submissão à Macedónia, o regresso à influência ática, a dominação romana efectiva, não obstante o decreto do Senado de 166 a. C. que mais uma vez colocava Delos sob a tutela ateniense. Sofre ainda as depredações devastadoras de Mitridates, seguidas, alguns anos mais tarde, pelas dos piratas de Atenodoro, seus aliados.

Esta é, a traços muito largos, a história de Delos. Lugar estratégico no meio do Mar Egeu, é cobiçada por muitos a sua posse. A sua situação geográfica contribui para a vocação de entreposto comercial, que também desempenha. Mas acima de tudo está o prestígio religioso do santuário e das suas festas que, no começo do séc. II d.C. o imperador Adriano ainda tentará restaurar. E aqui nos encontramos de novo com a tradição mítica de Delos. Uma ilha que existia de facto (diferentemente daquelas que Ulisses encontrara nos seus erros, e que já o erudito Eratóstenes tinha como fantásticas — apesar de ainda hoje haver quem tente localizá-las), sítio privilegiado pelo nascimento de uma divindade (como Creta o fora por Zeus e Citera ou Chipre por Afrodite), tornara-se, juntamente com Delfos, a sede favorita do que já foi chamado “o mais helénico dos deuses”. Pouco importa que os arqueólogos digam que não encontram nela restos minóicos, mas só micénicos. Para os Gregos, ela ascendia aos tempos imemoriais em que um deus olímpico podia nascer sobre a terra e a sua mãe, ainda que deusa também, tinha de se agarrar a um tronco de palmeira para que o filho viesse à luz, ele, que havia de ser o próprio deus da luz.

## AS AMAZONAS. DESTINO DE UM MITO SINGULAR<sup>1</sup>

De acordo com os seus hábitos, Heródoto, ao principiar a narrar a campanha de Dario a caminho da Grécia, descreve a região e o povo que ele vai agora atacar, neste caso, o dos Citas. Ora estes, compreendendo que a resistência ia ser difícil, tinham pedido auxílio aos vizinhos, entre os quais se contavam os Saurómatas (IV. 102). Todos esses são também caracterizados um por um, até que chega a vez destes últimos. É neste contexto que surge a mais extensa e a mais importante narrativa sobre as Amazonas, para explicar como se haviam dado os primeiros contactos dessas mulheres guerreiras com os Citas e como, a partir deles, se haviam originado os Saurómatas. É uma história em oito capítulos (IV. 110-117), derivada, não do conhecimento directo, como tantas outras por ele referidas, mas de uma tradição (*legetai*, «diz-se», figura logo no começo).

O início da história é situado na batalha de Termodonte, de onde os Gregos vitoriosos trouxeram nos seus navios as Amazonas que conseguiram apanhar vivas. Mas eis que, no mar alto, elas atacam e dizem aos homens. Porém, daí em diante, ignorantes da arte de navegar, seguiam à mercê dos ventos e das ondas, até que abordam ao Paúl Meótico (actual Mar de Azov), a um sítio pertencente aos Citas, a quem começam a saquear, logo que conseguem apoderar-se de cavalos. Desconhecedores de tal raça, dos seus trajes e língua, os habitantes da terra começam por julgar que eram jovens da sua idade — imberbes, como eram —, entram em combate, e só depois de terminada a luta se apercebem, ao arrastarem os cadáveres do inimigo, que se tratava de mulheres. Decidem então não mais atacar aquelas desconhecidas, mas antes enviar para as suas proximidades rapazes que acampassem perto delas, sem as molestar em nada. A razão de tal atitude apaziguadora é-nos logo revelada: os Citas queriam que da união com tão extraordinárias donzelas lhes nascesse descendência. O projecto vai seguindo o

---

<sup>1</sup> Publicado em *Oceanos* nº42 Lisboa (2000), 163-170.

seu caminho, apoiado na certeza progressiva de que as intenções de ambos os lados eram pacíficas e na semelhança do modo de vida (um e outro povo só possuíam armas e cavalos e viviam da caça e do saque). E entra em acção quando, tendo os jovens Citas observado que elas se dispersavam ao meio do dia para satisfazer as suas necessidades, um deles se aproxima de uma Amazona isolada e a ela se une sem resistência. A prática alarga-se, até que todas têm os seus pares e se fundem com eles num só acampamento. Uma barreira resta, ainda, intransponível: a da língua. As mulheres porém, em breve a venceram, embora sem atingirem a perfeição. E assim, à proposta dos maridos, de irem todos viver com as famílias destes, conseguem responder que a diferença dos hábitos de vida delas não lhes permitiria o convívio com outras mulheres, que estão habituadas a executar trabalhos femininos e a permanecer nos seus carros, em vez de lançarem setas e dardos e de montarem a cavalo. Uma vez aceite este argumento e recebidos os haveres que lhes cabiam, adiantam outra sugestão: a de irem habitar para longe da terra que haviam saqueado, para além do Rio Tánais (actual Don). Daí percorrem ainda a distância de três dias para nascente e para norte do Mar de Azov, até se fixarem num sítio. As mulheres das gerações seguintes mantiveram os hábitos das suas avós, continuando a caçar, a ir à guerra e a vestir-se como os maridos. Deste modo os Saurómatas ficaram a falar a língua cítia, embora com as imperfeições derivadas do aprendizado imperfeito das Amazonas de outrora. A história termina com mais um traço malicioso: é que, como nenhuma rapariga pode casar antes de matar pelo menos um inimigo, algumas morrem solteiras, apesar de já avançadas em anos...

Esta pitoresca narrativa — e não esqueçamos que, sendo os *logoi* de Heródoto recitados por vezes perante grandes auditórios<sup>2</sup>, ela se prestava a ser ainda mais apreciada — tem sido objecto de muitas interpretações, pois contém dados de vária ordem que merecem estudo.

Assim, se alguns elementos a aproximam de uma etiologia (como a explicação da chegada das guerreiras à terra dos Citas, a sua passagem para além do Rio Tánais, a origem dos Sármatas e os hábitos de vida e características do vestuário das mulheres), outros há que, depois de longamente etiquetados de fantasia, têm sido reabilitados nos últimos anos pelas descobertas arqueológicas, sobretudo as que revelaram a presença, entre o Mar Negro e o Mar Cáspio, de numerosas sepulturas de mulheres com armas e com vestígios de ferimentos<sup>3</sup>. Também o nomadismo dos Citas, que se espalharam por tantas terras da Europa Oriental, está aqui bem patente (diz-se que as mulheres permaneciam nos seus carros, não

<sup>2</sup> A tradição de um recital em Olímpia, por exemplo, está documentada em Luciano, *Heródoto* I.

<sup>3</sup> Sobre os pormenores desta discussão, e respectiva bibliografia, vide, na edição de Aldo Corcella - Silvio Medaglia - Augusto Frascchetti, *Erodoto. Le Storie*, vol. IV (Milano 1993) o *comm. ad loc.* de Aldo Corcella, pp. 319-320.

nas suas casas). Quase não vale a pena mencionar a possibilidade de lhe aplicar a teoria do matriarcado de Bachofen, uma falácia que fez época, e sobre a qual nos limitaremos a reproduzir as palavras de Philippe Borgeaud, em livro há pouco publicado<sup>4</sup>: «*Matérialisme historique, féminisme, psychanalyse, mythologie nostalgique et histoire des amazones se disputent un héritage ambigu, inextricable, produit d'un romantisme attardé: témoin, mais non vraiment complice des débuts de l'anthropologie culturelle et des sciences sociales*». Diremos, sim, que este *topos* dos papéis sociais invertidos faz parte do fascínio da narrativa e se enquadra em motivos do conto popular<sup>5</sup>.

Notaremos ainda a tentativa de etimologia do nome, dado pelos Citas a estas heroínas, de *Oiorpata*, que o historiador grego traduz por «que matam os homens», explicando que *oior* queria dizer «homem» e *pata* «matar». Escusado será dizer que os linguistas de hoje não aceitam esta teoria<sup>6</sup>. Vale a pena, no entanto, registar a tradição aqui recolhida por Heródoto, porque nos aparece depois uma outra etimologia popular, que explica a origem do nome como resultante do costume de mutilar o seio direito para não embaraçar o manejo do arco. Tal costume é mencionado por autores tardios, como Diodoro Sículo (séc. I a. C.), Estrabão (séc. I a. C. - séc. 1 d. C.) e Apolodoro (séc. I ou II d. C.)<sup>7</sup>. No entanto, esta prática já seria conhecida por volta de 420 a. C., se o *Tratado sobre os Ares, Águas e Lugares* pertence ao grupo mais antigo dos livros do *Corpus Hippocraticum*, como admite o seu mais recente e mais autorizado editor, J. Jouanna<sup>8</sup>. Efectivamente, o autor grego, ao descrever os hábitos de um ramo dos Citas que segue costumes diferentes dos dos outros povos, os Saurómatas, observa que as mulheres queimam aquela zona do peito das filhas, quando elas são pequenas, a fim de evitar o seu desenvolvimento (XVII.3), e, como médico que é, fornece logo uma explicação fisiológica para tal prática: destinava-se a transferir toda a força e energia decorrente dos alimentos para o ombro e braço direito. Trata-se, portanto, como observa Jouanna, «*de modificar a sua própria constituição de mulher*»<sup>9</sup>. No entanto, ainda que admitamos a antiguidade desta versão, transmitida pela via literária, temos de lhe contrapor

<sup>4</sup> Philippe Borgeaud et alii, *La Mythologie du Matriarcat. L'Atelier de Johann Jakob Bachofen* (Genève 1999), pp. 7-8. O livro baseia-se na análise dos estudos e apontamentos do conhecido sábio de Basileia.

<sup>5</sup> Esta inversão de funções atinge o extremo em relatos como os de Diodoro Sículo (II.45.2-3), segundo os quais os homens eram obrigados a fiar lã e a executar outras tarefas domésticas, enquanto as mulheres iam à guerra. Além disso, as Amazonas mutilavam de pernas e braços os filhos varões. No séc. V a. C., Helánico (fr. 167 Jacoby) fora ainda mais longe, afirmando que os matavam.

<sup>6</sup> Sobre as várias origens propostas, vide Aldo Corcella et alii, *op. cit.*, p. 120. Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Paris 1980), s.v., refere a hipótese de Lagerkrantz, segundo a qual o nome proviria de uma tribo iraniana, ha-mazan, («guerreiros»), mas não a corrobora.

<sup>7</sup> Respectivamente, em II.45.3 e III.53.3; XI.5.1; II.3.2.

<sup>8</sup> Hippocrate. Tome II, 2<sup>e</sup>. Partie. *Airs, Eaux, Lieux* (Paris 1966), pp. 79-82.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pp. 321-322. Este autor refere também o passo de Galeno no qual, em comentário deste médico aos Aforismos de Hipócrates, se repete esta mesma explicação. Escusado será observar que esta teoria não tem aceitação médica...

a sua ausência completa nas representações artísticas destas figuras: em mais de oitocentos exemplos catalogados, quer em pintura, quer em escultura — pois o motivo das Amazonas tornou-se muito popular, como veremos adiante — nenhum apresenta essa característica. Pelo contrário, todas são fisicamente perfeitas.

Voltando, porém, a Heródoto, será conveniente lembrar que o historiador torna a fazer-lhes referência, ainda que breve, em IX.27. Trata-se do episódio em que Tegeatas e Atenenses discutem acaloradamente quem deveria ocupar a outra ala do exército (uma era tradicionalmente entregue aos Lacedemónios), na batalha que vão travar em Plateias. O discurso dos Atenenses recorda então os grandes feitos do passado da cidade — entre os quais se situava a vitória sobre as Amazonas: «*Também nosso é o êxito que alcançámos contra as Amazonas, quando outrora, vindas de junto do Termodonte, atacaram a Ática; e nos trabalhos realizados em Tróia, não ficámos atrás de ninguém*».

Se no texto deste autor que mencionámos no princípio se deixara no vago (talvez intencionalmente) quais haviam sido os Gregos que as venceram junto do Rio Termodonte, uma vez que nos mares do regresso elas acabaram por os chacinar (e a história parece subentender que se tratava da expedição de Hércules<sup>10</sup>), agora fala-se claramente de uma invasão da Ática. E essa figura em muitos autores, como tendo dado lugar a uma série temível de combates, em que finalmente Teseu levava o seu povo à vitória.

E aqui começam a entrecruzar-se as aventuras de dois grandes heróis de antanho, que em parte se duplicam, em parte se conjugam. Talvez se possa encontrar um eco desta aproximação entre ambos na solução que Eurípides adoptou para uma das suas tragédias de mais difícil exegese: *Hércules*. Aí, o mítico rei de Atenas consegue operar, junto do destroçado herói, destruidor inconsciente da própria família, sob o efeito de uma crise de loucura, a redenção pela amizade. É curioso que nessa mesma peça o estásimo primeiro (408-418) fora consagrado aos Trabalhos de Hércules, entre os quais contava, como habitualmente, a conquista do cinturão da rainha das Amazonas, pelo que o herói «*tendo alistada uma multidão de amigos das terras da Grécia*», teve de atravessar as águas do Ponto Euxino (actual Mar Negro), para atacar as guerreiras montadas a cavalo, na região de muitos rios da Meótida. Noutras versões, porém, Teseu embarcara com Hércules para o acompanhar nessa mesma expedição. Plutarco, que menciona Filócoro entre as fontes desta última tradição, prefere a de outros historiógrafos, como Ferecides, Helanico e Herodoro, que declaravam que só depois de o herói tebano ter partido é que o rei de Atenas se fizera ao mar com a sua armada, para aprisionar a Amazona. «*E estes fazem afirmações mais dignas de crédito, porquanto ninguém mais conta que*

<sup>10</sup> Na versão de Apolodoro (II.5.9), surge uma suspeita de traição que leva Hércules a matar Hipólita, tirar-lhe o cinturão e, depois de combater com as outras Amazonas, fazer-se ao largo.

*qualquer outro dos que partiram com ele na expedição tenha feito cativa uma Amazona*»<sup>11</sup>. O historiador, que está a fazer a apologia do herói, discute ainda, neste capítulo e nos três seguintes, a tradição referente aos seus valorosos feitos, quer durante a viagem por mar, quer na resistência que lhes ofereceu em Atenas, quando elas invadiram a Ática, em retaliação de ele ter raptado aquela que fora levar-lhe os presentes de hospitalidade. É curioso notar como Plutarco questiona e racionaliza as tradições, rejeitando, por exemplo, a de Helanico, que contava como elas haviam atravessado o Bósforo gelado. Porém a questão que aqui nos interessa é outra: é a sobreposição, que se adivinha, das aventuras de dois heróis lendários. Os elementos para além do horizonte de experiência do homem, que as caracteriza, pertencem à camada mais antiga das lendas gregas, onde estas figuras não podiam faltar. Conforme observou W. Burkert, «*lutas com seres fabulosos no limite do humano ligam-se, por um lado, aos Centauros, por outro, às Amazonas; aqui Hércules concorre com Teseu, como também no subjugar do touro*»<sup>12</sup>.

Efectivamente, se analisarmos textos de outros historiadores tardios, verificamos que são numerosos os episódios que eles recolhem, mas também abundam as manifestações de cepticismo em relação a feitos tão estranhos. Assim, Diodoro Sículo, que viveu um pouco antes, no séc. I a. C., refere uma tradição segundo a qual Alexandre Magno, na sua campanha ao longo do Termodonte, na região do Ponto Euxino, mandou anunciar à rainha das Amazonas que desejava visitá-la. E isto, explica o historiógrafo, na esperança de obter dela descendência. O autor, que fizera já uma longa digressão sobre estas guerreiras (II.45-46), ao referir esta tradição, comenta todavia (VII.13.3): «*Nada disto, porém, foi testemunhado por Aristobulo nem Ptolomeu nem nenhum outro historiógrafo digno de crédito*». E prossegue (VII.13.4-5): «*Por mim, não me parece que a raça das Amazonas ainda se conservasse naquela época, pois nem mesmo, anteriormente a Alexandre, Xenofonte as recorda [...] Mas que esta etnia de mulheres, celebrada por tantos e tão qualificados autores, não tivesse existido sequer, não me parece que se deva acreditar*». No século seguinte, Arriano<sup>13</sup> dirá quase o mesmo.

Diversos outros autores menores se referem, efectivamente, às Amazonas. Porém, o caso particular de Diodoro Sículo suscita uma atenção especial. Na verdade, antes de principiar a narrar os seus feitos (tão notáveis que teriam dominado grande parte da Europa e da Ásia), tem o cuidado de observar que, embora vá dissertar sobre eles, tudo é tão maravilhoso que parece uma fábula, ou, como se lê no original grego, um *mythos* (11.44). E é este mesmo lexema que emprega a

<sup>11</sup> Teseu 26.

<sup>12</sup> *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977), p. 321. Este paralelismo foi explorado por Sophie Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire* (Oxford 1977), pp. 136-137. Ver também Geneviève Cornet, "Les aventures de Thésée lors de son voyage de Trézène à Athènes. Transfiguration d'un jeune aventurier en héros national", *Bulletin Budé* 1 (Paris 2000) 28-43.

<sup>13</sup> *Anábase de Alexandre* VII.13.

seguir (II.46), quando afirma que Pentesileia, que combatera na Guerra de Tróia, foi a última da sua raça a distinguir-se pela sua bravura, porquanto posteriormente o valor destas mulheres diminuiu de tal modo que, quando se contam as suas proezas, se pensa que são *mythoi* (II.46). Nem existiriam já no tempo das conquistas de Alexandre, pelo que, quando muito, o que teriam mostrado ao imperador era um grupo de mulheres a quem tinham ensinado a montar (VII.13.6).

É de notar este sentido de rigor histórico de Arriano. A nós não nos é difícil acrescentar que o suposto encontro com o Rei da Macedónia vem na mesma linha de valorização que vai ligando sucessivamente os feitos destas mulheres de armas às grandes figuras da tradição heróica grega: Hércules, Teseu, Aquiles. Nesta sequência não podia faltar o mais notável conquistador da Antiguidade grega.

Do recontro com Aquiles não falámos ainda. Datava, pelo menos, do século VI a. C., se é essa, como geralmente hoje se supõe, a época de composição da *Aithiopsis*, poema perdido do Ciclo Épico, que narra os acontecimentos imediatamente posteriores à acção da *Ilíada*. O resumo de que dispomos conta o aparecimento da Amazona Pentesileia, aliada dos Troianos, filha de Ares e trácia de origem, para lutar valorosamente com o Rei dos Mirmidões, o qual acabara por a matar. Mais dizia que Aquiles fizera o mesmo a Tersites, por este ter afirmado que o herói se apaixonara pela Rainha das Amazonas<sup>14</sup>. A este episódio romântico e à possibilidade da sua expressão artística voltaremos adiante.

A presença das famosas guerreiras em Tróia ficou como elemento importante do mito. Não figurava, porém, nestes termos nos textos mais antigos que chegaram até nós. Assim, na *Ilíada* (III. 187-189), Príamo lembra os tempos em que ele e os seus homens, aliados aos Frígios, combateram contra elas<sup>15</sup>. Noutra ponta do poema, é Belerofonte que as vence na Lícia (VI. 186). O mais importante é que, em ambos os passos, lhes é aplicado o mesmo epíteto de *antianeirai* que, literalmente, significa «equivalente aos homens», portanto, seus pares na guerra.

Muitas outras referências às Amazonas figuram na Literatura Grega de todas as épocas e também na Latina, onde bastaria a comparação, na *Eneida* (XI.647, 659-663), de Camila, rainha dos Volscos, e suas companheiras de armas, com aquelas figuras míticas para perpetuar a sua memória.

Mas é ocasião de procurar a presença destas figuras na arte, a qual está largamente documentada. Bastará dizer que o mais recente dos vários estudos que

<sup>14</sup> Fr. 3 Malcolm Davies. Este editor não aceita a autenticidade da discutida nota do escoliasta do último verso da *Ilíada*, onde se mostrava a articulação desta epopeia com o começo da *Aithiopsis*. Outro poema perdido do Ciclo Épico, talvez contemporâneo deste, a *Theseis*, contava uma outra história (que Plutarco, *Teseu* 28, classifica de completamente fantasista), segundo a qual a causa da invasão da Ática pelas Amazonas fora o casamento de Teseu com uma delas, Fedra.

<sup>15</sup> G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, vol. I (Cambridge 1985), *comm. ad locum*, observa que esta versão da lenda, na qual elas se opõem aos aliados dos Troianos, não se concilia com a da *Aithiopsis*, onde vêm ajudá-los.

sobre o tema se têm publicado, o de Pierre Devambez para o *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, embora se declare não-exaustivo, comporta 819 espécimes.

Embora as primeiras representações, sobretudo as de um escudo votivo de terracota, datem dos meados do século VII a. C., só pode falar-se de expressão artística a partir dos vasos áticos de figuras negras. Precisamente do primeiro grande pintor desse estilo, Exékias, é a ânfora-de-colo do British Museum, em que um guerreiro enterra a lança no pescoço de uma Amazona, que ainda segura na mão direita a sua arma, mas tem já um joelho em terra. Se dúvidas houvesse quanto à identificação das figuras, dissipá-las-iam as inscrições: os protagonistas deste momento dramático são Aquiles e Pentesileia. Repare-se que os rostos dos dois contendores, embora voltados um para o outro, não apresentam os olhares cruzados, pois a técnica da sugestão do tridimensional não estava ainda encontrada entre 530 e 520 a. C. Tal progresso no desenho verificar-se-á no chamado estilo severo, já no segundo quartel do século V a. C. Por isso é elucidativo confrontar esta ânfora com um fundo de taça ático de figuras vermelhas, em Munique, de cerca de 460 a. C, em que se observa a mesma cena, embora diversos especialistas, entre os quais alguns dos maiores, como J. D. Beazley e Dietrich von Bothmer, ponham em dúvida a interpretação da cena<sup>16</sup>. O desenho acompanha com extraordinária mestria a configuração do fundo da taça: do lado direito, está estendida outra Amazona vestida com os seus exóticos trajes; no esquerdo, caminha outro guerreiro. Jahn e muitos outros arqueólogos não tiveram dúvida de que as figuras centrais, por estas enquadradas, eram Aquiles e Pentesileia. Não obstante as reservas dos dois mestres acima mencionados, parece difícil não reconhecer aqui a cena que se adivinhava no que resta dos resumos do episódio da *Aithiopsis* atrás mencionado: estaríamos perante o momento em que Aquiles, subjugado pelo encanto da sua intrépida opositora, se arrepende, mas já tarde, de a sacrificar.

De longe, porém, os exemplos mais numerosos são aqueles que mostram Hércules a combater com uma Amazona. Noutros vasos, o herói e seus companheiros lutam cada um com sua guerreira. Passado tempo, começa a ser frequente representar as Amazonas em actividades semelhantes às dos combatentes: a armar-se, a partir para a guerra, a carregar com os seus mortos, a cavalgar, desmontar ou conduzir carros, ou em grupo ou sozinhas. Se anteriormente combatiam a pé, os artistas mostram-nas a cavalo, a partir do último quartel do século VI a. C., ou seja, desde que a táctica de guerra muda. Esta nova maneira de as representar conhece um grande êxito e prossegue no estilo de figuras vermelhas. Um, entre muitos exemplos, é o *calyx-krater* do Museu Metropolitano de Nova Iorque, da autoria do Pintor da *hydria* de Berlim. Embora o desenho não seja particularmente feliz, destaca-se o arrojo da representação de uma Amazona, equipada com o arco,

<sup>16</sup> Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957), p. 147. Mais recentemente, Devambez, no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1, p. 641, retomou a interpretação de Jahn.

que galopa em direcção ao espectador<sup>17</sup>, enquanto outras lutam contra os Gregos. As armas usadas são, além do arco, a lança e a bipene; os escudos pertencem ao modelo cítico. De notar que a guerreira montada, que poderá ser Antíope, está calçada e usa brincos.

As Amazonas, com os seus trajes exóticos, muitas vezes completados pelo barrete frígio, podem aparecer como única figura. É o caso, entre outros, de uma *lekythos* de figuras vermelhas, no Museu Nacional de Atenas, pelo Pintor de Klügman, em que a heroína veste uma túnica até aos joelhos e está representada no momento de correr para o combate.

Temos analisado até aqui exemplos provenientes de vasos gregos, que servem também para demonstrar a extraordinária popularidade deste mito, que vai ao ponto de individualizar figuras, escrevendo os seus nomes (mais de sessenta, com predomínio dos de Andrómaca, Alcipe, Hipólita e Penteseleia). Não poderemos fazer outro tanto com a grande pintura, uma vez que, tirando alguns espécimes arcaicos ou helenísticos, só a conhecemos através de descrições conservadas em textos literários. É deste modo que sabemos, graças a um passo de Pausânias (I.15.2), que as Amazonas figuravam, em combate com Teseu e os Atenienses, no Pórtico Pintado, o famoso edifício da Ágora de Atenas, numa obra de Mícon que emparceirava com outros temas tão célebres como a «Batalha de Maratona» ou a «Destruição de Tróia». O mesmo autor, ao descrever o Templo de Zeus em Olímpia, refere, entre as pinturas que o decoravam, uma em que se via Aquiles a segurar uma Penteseleia expirante (V.11.6) — cena essa que tem sem dúvida os seus antecedentes no já citado poema épico *Aithiopsis*.

Se nos voltarmos, porém, para aquela que os Gregos consideravam a arte por excelência, ou seja, para a escultura, encontramos numerosos exemplos, quer na decoração de templos, quer em estátuas de vulto, desde a época arcaica (fragmentos do pedimento em terracota de um pequeno edifício religioso em Corinto) até à helenística. Desde cedo figuraram em métopas de mármore que representavam os feitos de Hércules ou de Teseu (como no Tesouro dos Atenienses em Delfos, quer ele tenha sido construído com os despojos da Batalha de Maratona, como escreveu Pausânias (X.11.5), quer seja anterior, como actualmente sustentam os historiadores da arte grega). Outro exemplo notável é, aliás, a mutilada métopa do lado Oeste do Templo de Zeus em Olímpia, pertencente ao grupo dos Trabalhos de Hércules, ou seja, formando parte de um conjunto que é precisamente um dos mais notáveis do estilo severo. No mesmo Templo, ainda havia mais: segundo Pausânias (V.11.4), a estátua criselefantina de Zeus por Fídias, que se encontrava no interior, tinha na base uma Amazonomaquia, em que Teseu acompanhava

<sup>17</sup> Entre as numerosíssimas representações das Amazonas a cavalo, apenas se conhece um exemplo, num *calyx-krater*, em que a guerreira aparece montada na posição que hoje chamamos «à Amazona» (facto referido por Devambez, *op. cit.*, vol. 1, p. 645).

Hércules. E, ainda que passemos por alto a presença destes motivos no Hefestéion de Atenas, vamos encontrá-los na Acrópole, em dois lugares particularmente evidentes: o escudo de Athena Parthenos e as métopas ocidentais do Pártenon. Ora, os muitos e importantes estudos realizados acerca dos frisos deste monumento têm demonstrado que a decoração das métopas de cada um dos lados tinha uma ideia em comum: ilustrar o triunfo dos Gregos sobre a barbárie, tema central e base do esplendor dos monumentos da Acrópole e da cidade que neles se revia, após a vitória sobre os Persas, em que desempenhara papel fundamental. Quer isto dizer que a Amazonomaquia, tão ligada a grandes heróis como Hércules e Teseu, juntos ou separados, e, através deste último, à própria toponímia da urbe (como tantas vezes acentua Plutarco na já citada biografia do rei mítico), se tornou agora um símbolo de altos valores civilizacionais.

De um modo geral, até meados do século V a. C., as Amazonas, embora localizadas nos sítios mais díspares, desde o Termodonte e o Tânais, onde a maior parte dos autores as colocava, ou próximo do Lago Meótis, até à vasta região entre o Mar Negro e o Mar Cáspio ou, noutra direção, na Ilíria, ou mesmo na Etiópia<sup>18</sup>, pareciam não ter ocupado lugar importante nas cidades gregas da Ásia Menor. É certo que havia uma tradição, conservada no fr. 174 Snell-Maehler de Píndaro, segundo a qual elas teriam erigido o Templo de Ártemis em Éfeso, quando seguiam para atacar Atenas e Teseu. Pausânias, que menciona este elemento da lenda, nega a sua fidedignidade e afirma que, pelo contrário, elas se acolheram ao Templo como suplicantes (VII.2.6-7). Porém, no séc. II a. C., no *Hino a Ártemis* (III.237-247) também Calímaco as ligara ao culto dessa deusa, afirmando que ergueram uma imagem dela e em sua volta executaram uma dança armada, a dança dos escudos.

A sua ligação com as cidades gregas da Anatólia vai-se consolidando no decurso do século III a. C. e mantém-se até à época imperial. Assim, acabam por ser tidas como fundadoras de cidades da região, entre as quais Éfeso, e a sua representação em moedas e em túmulos torna-se frequente. O exemplo mais notável é o do friso do Mausoléu de Halicarnasso (hoje, no British Museum), friso esse cuja autoria é atribuída a Escopas. É curioso notar, nesta obra de arte, que, com exceção de Hércules, que usa a clava característica, Amazonas e Gregos se servem das mesmas armas. Mas ao invés dos seus opositores, que só envergam uma clâmide que o vento faz esvoaçar, elas estão vestidas à maneira helénica, embora as suas túnicas não ultrapassem os joelhos; no entanto, algumas usam por baixo calças compridas e justas, à moda asiática.

Deixamos esta notável construção, que contou entre as sete maravilhas do mundo e foi decorada pelos maiores escultores da época, entre 355 e 330 a. C., para recuarmos ao século anterior, a um episódio também transcorrido na Ásia Menor, mas agora novamente em Éfeso. Trata-se de uma curiosíssima história narrada

<sup>18</sup> O elenco dos textos literários pode ver-se no já citado artigo de Devambaz, *op. laud.*, vol. I, p. 586.

por Plínio-o-Antigo (XXIV.53), segundo a qual teria havido uma competição entre alguns dos maiores escultores, que tinha por tema uma estátua de Amazona. O autor latino refere cinco nomes de concorrentes: Policleto, Fídias, Crésilas (de acordo com uma emenda), Cídon e Frádmon. Quanto a Cídon, supõe-se que é apenas um etnónimo de Crésilas, o que reduz a quatro o número de participantes na competição. Depois de cada um ter completado a sua obra, continua o enciclopedista, devia pôr o conjunto por ordem de mérito; quem tivesse a classificação mais elevada alcançaria o prémio. Como cada um deu a preferência à sua e colocou a seguir a de Policleto, foi este o premiado. Da obra executada pelo quarto artista nada se sabe ainda, mas dos três primeiros existem numerosas cópias, que definem três tipos diferentes (imagem na p. 170, da esquerda para a direita): Amazona encostada à lança (Roma, Museu Capitolino); Amazona ferida, encostada a uma coluna (Museu Metropolitano de Nova Iorque); Amazona ferida, apoiada à lança (Roma, Museu Capitolino). Divergem, porém, os maiores especialistas quanto à atribuição de autoria de cada uma delas<sup>19</sup>, tanto mais que são todas cópias romanas, com restauros por vezes pouco hábeis. Evidente é apenas que os originais são todos datáveis da mesma época, ou seja, da segunda metade do séc. V a. C. Relacionando os vários factos conhecidos acerca destas figuras (a história, verdadeira ou não, de Plínio e a referência que o mesmo autor faz noutra parte (XXXIV.75) a uma «Amazona ferida» por Crésilas, bem como um elogio por Luciano, *Sobre as Imagens* 4.6, à beleza de uma «Amazona encostada à lança» por Fídias, a tradição de estas guerreiras terem fundado Éfeso e o interesse dos Atenienses por elas) com dados históricos desta época, John Boardman avançou a sugestão de que este grupo de esculturas tivesse sido uma oferta ática para celebrar a paz com a Pérsia, ou «*melhor ainda, a recente expulsão dos Persas da linha costeira da Ásia Menor*»<sup>20</sup>.

De toda esta súpula de dados, podemos concluir que a lenda das Amazonas, partindo de alguns factos históricos, que a arqueologia veio comprovar, relativamente aos hábitos dos naturais de uma vasta área entre o Mar Negro e o Mar Cáspio, se foi ampliando dentro dos limites do mundo grego, de modo a contribuir para enobrecer os feitos de grandes heróis de antanho,” sobretudo Hércules e Teseu, e em parte também Aquiles. Sob o cinzel dos grandes escultores da época clássica, a derrota daquelas audazes combatentes é usada para amplificar o valor do triunfo da civilização sobre a barbárie no plano humano, tal como a dos deuses olímpicos sobre os gigantes servira tantas vezes para enaltecer a vitória da ordem e da justiça sobre os primitivos terrores. A grande diferença é que a lenda

<sup>19</sup> Veja-se a enumeração e discussão das principais teorias em Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, pp. 220-222 (a que outras poderiam juntar-se).

<sup>20</sup> *Greek Sculpture. The Classical Period* (London 1985), pp. 213-214. Quanto à história do concurso das Amazonas, tem, conforme já foi notado, grandes semelhanças com uma que Heródoto refere (VIII.123) sobre a eleição do homem mais notável depois da Batalha de Salamina: também aí Temístocles venceu, porque a maioria lhe atribuiu o segundo lugar.

das mulheres guerreiras tinha o atractivo do exotismo proveniente do *topos* da ordem social invertida e correspondente alteração de costumes.

O certo é que, mesmo com o volver de muitos séculos, os dados principais do mito nunca se perderam. Recordemos, por exemplo, que Pentesilea está dentro do «castello» que Dante descreve na *Divina Comédia* (I.4.124)<sup>21</sup>.

Faltava-lhe, porém, a extrema glória de dar o nome a um dos maiores rios do mundo, quanto a extensão, e de longe o maior, quanto à sua bacia fluvial. Tal veio a suceder quando, em 1542, Francisco de Orellana encontra um imenso rio num território que diz povoado de Amazonas e regido por um grande príncipe índio, que todas as manhãs era recoberto de pó de ouro. As informações provêm, não directamente do descobridor, mas dos dados por ele transmitidos, quer a Gaspar de Carvajal, que os registou no seu diário, quer a Gonzalo Fernández de Oviedo, que os transmitiu em carta ao Cardeal Bembo, de onde depois passarão a outros<sup>22</sup>.

Se olharmos para a cartografia da época, verificamos que a figuração mais antiga deste rio é a da carta de Lopo Homem, de 1554, que se encontra em Florença, no Museo di Storia delle Scienze. Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota, que a publicaram nos *Portugaliae Monumenta Cartographica*, observam a este respeito<sup>23</sup>: «A carta foi com certeza feita depois de 1542 (só em 1543 se soube em Portugal dos resultados dessa viagem), mas o desenho e a localização da foz do Rio Amazonas, demasiado incipientes e sem a continuação do rio para o interior, sugerem que não deve ser muito posterior àquela data».

Conhecem-se hoje mais três ou quatro mapas anteriores àquela, o primeiro dos quais é da autoria de Nicolas Desliens e publicado em Dieppe com data de 1541, embora traçado seguramente mais tarde, em 1543 ou 1544, visto estar conforme com as indicações derivadas da viagem de Orellana<sup>24</sup>.

Afinal, os mitos, como as populações, também podem ser nómadas. Nómadas seriam as tribos saurómatas de que falava Heródoto, a cuja existência, voltamos a

<sup>21</sup> Entre nós, a Rainha das Amazonas era suficientemente conhecida para ser uma das figuras que Gil Vicente pôs em cena para fazer a *Exortação da Guerra*, em 1513. Aí, ao apresentá-la, Policena diz: «*Oh quem viu Pantasilea / com quarenta mil donzelas / armadas como as estrelas / no Campo de Palomea*».

<sup>22</sup> O conjunto encontra-se compilado por Rafael Díaz, *La Aventura del Amazonas* (Madrid 1986). Por sua vez, Silvano Peloso, *Amazonia. Mito e Letteratura del Mondo Perduto* (Roma 1988), reuniu uma antologia de toda a literatura amazónica (dados recolhidos em Luciana Stegagno Picchio, «Ria abaixo. Uma navegação literária do Amazonas de Orellana a Jules Verne», comunicação a um congresso em Manaus, que a autora incluiu na sua colectânea *Mar Aberto* (Lisboa, 1999), pp. 255-267. Algumas diferenças entre as «Amazonas Americanas» e as «Amazonas Asiáticas» vêm referenciadas na p. 259. Em 1639, Alonso de Rojas, *Descubrimiento del Río de las Amazonas*, volta a estabelecer paralelos, terminando com estas palavras: «*Estas índias são chamadas comunmente Amazonas*» (*op. cit.*, p. 258).

<sup>23</sup> Lisboa 1960, vol. I. O mapa tem o nº 27,

<sup>24</sup> Este e os outros mapas foram estudados e publicados por Isa Adonias, *A Cartografia da Região Amazónia* (Rio de Janeiro, vol. I, 1963). Agradeço todas estas indicações ao meu Colega, Prof. Doutor Luís Ferrand de Almeida.

dizê-lo, as explorações arqueológicas actuais dão algum suporte. Durante séculos, as Amazonas povoaram o imaginário grego e romano. Que, quase nos meados do século XVI, o lugar-tenente de Pizarro o tenha transposto para o Novo Mundo e dado nome, a partir daí, à sua grandiosa descoberta<sup>25</sup>, é mais um exemplo de como os legados civilizacionais — e, seja qual for a teoria que adoptemos sobre as origens do mito, não podemos excluí-lo dessa designação genérica — facilmente lançam raízes, mesmo que seja de um para outro continente.

---

<sup>25</sup> Frei André Thevet, nas suas *Singularitez de la France Antarctique* (1566), ainda lhe dá o nome alternativo de Rio Orellana (*apud* Luciana Stegagno Picchio, *op. cit.*, pp. 255-256).

## FRÜHHELLENISCHE VORSTELLUNGEN VON JENSEITS<sup>1\*</sup>

Ein klares Bild von der Entwicklung der Jenseitsvorstellungen der frühen Griechen zu geben ist keine leichte Aufgabe, da die Hellenen bekanntlich nie eine einheitliche Anschauung religiöser Dinge besaßen. Für die älteste Zeit müssen wir uns mit sehr spärlichen Zeugnissen begnügen, und natürlich sind die allerersten Dokumente archäologischen Ursprungs.

Das Vorhandensein zahlreicher Gegenstände in Gräbern aus der Bronzezeit und die Gewohnheit, den Toten Essen zu bringen, beweisen, daß die Menschen jener Zeit an eine rohe Art des Fortlebens nach dem Tode glaubten. Dieses sollte im Grab stattfinden. Aber gegen Ende der Bronzezeit und zu Anfang der Eisenzeit, als die Beerdigung durch die Leichenverbrennung ersetzt wurde, entwickelte sich überall im Mittelmeerraum der Gedanke, daß die Toten an einem gemeinsamen Ort weiterlebten. Diesem Ort wurden die Merkmale des Grabes zuerkannt. Deshalb stellte man ihn sich dunkel, schlammig und moderig vor.

Aus der prähellenischen Zeit, das heißt, aus der Zeit, da die minoische Kultur in Kreta herrschte, haben wir nur zwei Zeugnisse, nämlich den Sarkophag von Hagia Triada und den sogenannten Ring des Nestor. Der Sarkophag ist mit Szenen bemalt, die von der Vergöttlichung des Verstorbenen zeugen. Auf der einen Längsseite werden zwei Szenen gezeigt: Rechts steht der Tote vor einem Bau; drei Jünglinge bringen ihm ein Boot und Kälber; links gießt eine Frau eine Flüssigkeit in ein Gefäß, das sich zwischen zwei Säulen befindet; hinter ihr stehen eine andere Frau, die zwei Eimer trägt, und ein Leierspieler. Auf der anderen Längsseite ist eine Opferszene gemalt. Die Schmalseiten zeigen Frauen in Wagen, auf deren einem der Tote ins Jenseits gefahren wird. Bestimmte Attribute, wie die Doppeläxte, die heiligen Hörner und die Säule, sind ja minoischen Ursprungs. Das Boot, die Felltracht der Männer und die Vergottung des toten Prinzen sowie die Tatsache,

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Das Altertum*, Berlin (1956), 204-217.

daß es sich geradezu um das einzige Stück aus dem Ende des letzten Abschnitts der minoischen Zeit handelt, ermöglichen es uns jedoch, mit dem schwedischen Gelehrten NILSSON anzunehmen, daß das Werk unter ägyptischem Einfluß steht. Vermutlich haben wir hier eine nur dem betreffenden Fürsten geltende und keine allgemein verbreitete Vorstellung. Der Ring des Nestor ist ein vielumstrittener Fund, den NILSSON für unecht erklärt hat. Andere Ringe, wie der aus Tiryns und der aus Athen, bieten Bilder, die entgegen früheren Annahmen keinen Hinweis auf die Kenntnis eines eschatologischen Glaubens geben können.

Glücklicherweise sind die literarischen Zeugnisse seit der Zeit Homers reicher. Die Vorstellungen der "Ilias" sind am besten im vorletzten Gesang ausgedrückt. Da erscheint der Geist des toten Patroklos dem schlafenden Achill und klagt über sein elendes Dasein. Der erstaunte Achill erkennt nun, daß nur noch ψυχή ("Seele") und εἶδωλον (Bild), aber kein Verstand (φρένες) mehr bei den Toten fortleben. Die Psyche ist sichtbar; sie besitzt ein εἶδωλον, das dem lebenden Helden so sehr gleicht, daß sich Achill darüber wundert. Sie trägt dieselben Kleider wie im Leben; aber wenn Achill sie umarmen will, verschwindet sie schwirrend. Von den anderen Toten wird sie solange aus dem Hades fortgejagt, bis der Leichnam ordnungsgemäß verbrannt ist. Man muß betonen, daß unter ψυχή bei Homer keine Seele im klassischen Sinne zu verstehen ist. Es ist eher ein Hauch, der für die Menschen das Leben bedeutet; sie besitzt keinen Stoff und fliegt wie die Worte aus dem Munde der Helden. Schon am Anfang der "Ilias" wird gesagt, die ψυχαί zahlloser Helden seien in den Hades gekommen, während ihre Leichen ("sie selbst", so äußert sich der Dichter) die Beute der Hunde und Vögel geworden sind. In beiden Epen spricht man oft vom Kampf περὶ ψυχῆς, das heißt, ums Leben. Von der ψυχή eines Kriegers hört man nur, wenn er stirbt. "Dann verläßt die Psyche seine Glieder und fliegt in den Hades", wie man im 16. Gesang der "Ilias" liest.

Anderswo ist die gemeinsame Wohnung der Toten als weit, schlammig, dunkel und schrecklich beschrieben. Es gibt keine Anspielung darauf, daß auserwählten Menschen ein besseres Los beschieden sei. Wie tapfer und edel ein Held auch sein kann, ihn erwartet nur das traurige Weiterleben im Hades. — Dieselben Vorstellungen sind in der "Odyssee" erkennbar. Da werden die Toten sehr oft als "kraftlose Häupter" bezeichnet. Im elften Gesang, wo die Hadesfahrt des Odysseus beschrieben wird, trifft dieser den Geist des Achill und beglückwünscht ihn zu seiner Herrschaft über die anderen Toten. "Preise mir den Tod nicht, o Odysseus! Lieber möchte ich bei einem armen Mann dienen, dem nicht viel zur Verfügung steht, als über alle diese erloschenen Wesen König sein!" Achill ist ja König im Hades, weil er seine frühere hohe Stellung beibehält. Deshalb ist auch Minos Richter unter der Erde, und Orion bleibt Jäger — wie während ihres irdischen Lebens. Aber alles ist freudlos. Die ψυχαί (mit der einzigen Ausnahme des Teiresias) bekommen ihr Bewußtsein nur wieder, wenn sie das Blut der von Odysseus geopfertem Tiere trinken.

Sie können schreien, aber die Lebenden können sie nicht berühren, da sie wie der Rauch verschwinden. Sie wohnen am Ende der Erde, jenseits des Ozeans, wo ein der Persephone geheiligter Hain wächst und die vier Flüsse Acheron, Pyriphlegethon, Styx und Kokytos bei dem Stein zusammentreffen; alles ist finster und moderig.

Man würde gern wissen, ob solche Vorstellungen schon vor den Homerischen Epen existierten oder erst mit diesen entstanden sind, wie ROHDE es annahm. Bis jetzt fehlen jedoch genaue Hinweise, und das einzig Sichere, das wir feststellen können, ist die Tatsache, daß Homer als die beste Autorität für die Jenseitsvorstellungen der Griechen galt. Das beweist die Stelle der "Republik" Platons (386a bis 387b), wo er alle Hadesbeschreibungen der Dichter als furchterregend verurteilt und dazu nur Homerische Beispiele gibt.

Eine merkwürdige Ausnahme findet man jedoch in der "Odyssee", wenn Proteus im vierten Gesang dem Menelaos prophezeit, daß er nicht sterben, sondern von den Göttern in die Elysischen Gefilde entrückt werde. Seine zukünftige Wohnung wird dann beschrieben: ein ideales Klima, kein Schnee, keine Gewitter, kein Regen, nur das milde Rauschen des Zephyr und die angenehme Labe, die aus dem Ozean kommt, um die Menschen zu erquicken. Solch eine Gunst wird ihm gewährt, weil er als Gatte der Helena Eidam des Zeus ist.

Die obengenannten Verse sind oft ohne ausreichende Begründung der früheren Fassung der "Odyssee" abgesprochen worden. Das Los des Menelaos ist wirklich als eine Ausnahme dargestellt. Nicht wegen seiner großen Heldentaten kommt er an einen solchen Ort, sondern weil er mit Zeus verwandt ist. Andere privilegierte Menschen scheinen da zu wohnen, unter denen Rhadamanthys zu nennen wäre. Das gibt uns einen wertvollen Aufschluß. Mehr als das bisher nicht genügend erklärte Wort Elysion lehrt uns der Name Rhadamanthys, der eng mit dem Mythos verknüpft ist, daß die ganze Vorstellung minoischer Herkunft sein muß, da Wörter mit dem Suffix *-nthos* bekanntlich diesen Ursprung besitzen. So erkennen wir hier eine Spur minoischer Religion.

Nach Homer kommt die Beschreibung Hesiods in seinem Epos "Werke und Tage". Da spricht er über die Inseln der Seligen, wohin Zeus einige der zur Zeit des trojanischen und des thebanischen Krieges lebenden Helden entrückt hatte. Die Inseln liegen am Rande des Ozeans, von den anderen Menschen entfernt; dreimal im Jahre bringt die fruchtbare Erde ihre Erzeugnisse dar; keine Sorge belastet die seligen Bewohner.

Einerseits ist das Land besonders reich an Nahrungsmitteln, wie es bei den ägyptischen Inseln der Seligen der Fall war; andererseits fehlt dem Bilde die Anwesenheit des Rhadamanthys, was erheblich ist. Wenn man beide Tatsachen zusammenstellt, kommt man zum Schluß, daß es sich hier um etwas anderes handelt. Dem minoischen Volke kann ja diese ägyptische Vorstellung der Inseln der Seligen bekannt gewesen sein. Daß ein geistiger Verkehr zwischen beiden Ländern stattfand, wird durch die obengenannten Malereien auf dem Sarkophag von

Hagia Triada bewiesen. Diese Vorstellung mögen die Ägypter den Mykenern und den Griechen vermittelt haben. Aber die Elysischen Gefilde, deren Beschreibung sich später in der "Odyssee" findet, waren ihre eigene Schöpfung. Da sich beide Vorstellungen sehr ähnelten, wurden sie bald verschmolzen. Aber ursprünglich waren sie verschieden und verschiedener Herkunft.

Die Inseln der Seligen wurden bald überall bekannt. Am Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. hören wir darüber in einem Trinkgesang, der bei Tisch gesungen wurde; auch später, bei Aristophanes und Platon, fehlt deren Erwähnung nicht. Nach dem ersten Jahrhundert vor Chr. begegnen sie oft auf Inschriften. Andere ideale Orte, wie der Garten der Hesperiden und das Land der Hyperboreer, scheinen nichts mit diesen Mythen zu tun zu haben, obgleich sie als paradiesische Länder gedacht waren. Die Insel Leuke, wohin Achill nach seinem Tode von einigen Dichtern versetzt wurde, bildet eine vereinzelte, mit dem Heldenkult verknüpfte Ausnahme, die wir hier nicht zu betrachten brauchen.

Die obenerwähnten Vorstellungen der Elysischen Gefilde und der Inseln der Seligen waren in der arcaischen Zeit kein Ort für gewöhnliche Sterbliche. Sie waren als Ausnahmen gedacht und hatten nichts mit dem Los der Toten im allgemeinen zu tun. Überall in den Epen des Hesiod wurde der Hades und ein noch schlimmerer, darunter liegender Platz, der Tartaros, wo die Titanen bestraft werden, als häßlich, moderig und finster, ganz wie bei Homer, beschrieben. Und da wurden die Menschen nach ihrem Tod liegen. So dachte man auch während des siebenten und sechsten Jahrhunderts. Die Elegiendichter Kallinos und Tyrtaios, Mimnermos und Theognis, die Lyriker Sappho und Alkaios, alle benutzen Homerische Ausdrucksweisen, wenn sie sich über Hades und Tod äußern. In einem Bruchstück (9 DIEHL) sagt Simonides, daß dasselbe Schicksal alle Menschen, seien sie gut oder böse, erwarte. Und, was von größter Bedeutung ist, eine Inschrift aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. (IG I<sup>2</sup> 980 = CIA 1, 481) nennt den Hades den endgültigen Platz für alle Lebenden. Es ist ja ein glücklicher Zufall, daß wir dieses Zeugnis besitzen, da gewöhnlich griechische Inschriften bis zum fünften Jahrhundert v. Chr. nur Namen und Demos des Verstorbenen enthalten. Wenn sie nach 500 vor Chr. die Unterwelt beschreiben, verleihen sie ihr die seit Homer traditionell gewordenen Züge.

Inzwischen war eine Möglichkeit entstanden, diesem grausamen Dasein zu entfliehen. Sie tritt für uns zum ersten Male in der Homerischen "Hymne an Demeter" in Erseheinung, welche dem siebenten Jahrhundert vor Chr. zugeschrieben wird. Da wird gesagt, daß Menschen, die in die Eleusinischen Mysterien eingeweiht werden, ein besseres Schicksal nach ihrem Tode erwarte. Dies soll sich im Hades vollziehen. — Derselbe Gedanke wird später von Sophokles (Frg, 753 NAUCK) und Pindar (Frg. 137 SNELL) wiederholt. Da es im ganzen Altertum streng verboten war, sich über die Mysterien klar zu äußern, sagen diese Verse nicht viel. Trotzdem berichten sie uns, daß es den gewöhnlichen Sterblichen schlecht ging, während die Eingeweihten ein angenehmeres Dasein genossen. Die Mysterien von

Eleusis, denen diese Vorstellung angehört, sind ja für das mykenische Zeitalter archäologisch bezeugt; doch ist es unmöglich zu wissen, ob solche Vorstellungen gleichaltrig sind. Sagen wir lieber, daß sie mindestens im siebenten Jahrhundert vor Chr. entstanden und natürlich großen Einfluß ausübten!

Es ist oft bemerkt worden, und ein später Bericht des Aristeides bestätigt es deutlich, daß die Mysterien von Eleusis versicherten, die Uneingeweihten würden im Hades im Schlamm liegen. Aber das kann wohl von einer Erklärung der Bedingungen im Grabe ausgegangen sein und widerspricht den Homerischen Epitheta für Hades, wie "modrige Finsternis", nicht. Das jeden Menschen erwartende Los bestand darin, im Schlamm zu liegen. Einem solchen Los zu entgehen war der höchste Gewinn der Mysterien. Aber vielleicht wurde dies im Laufe der Zeit vergessen, wie NILSSON glaubt, und so wurde "im Schlamm zu liegen" als Strafe aufgefaßt.

Das führt uns zu einem sehr bedeutenden Punkt, nämlich dem Begriff von Strafen und Gericht in der Unterwelt, der gewöhnlich den Orphikern zugeschrieben wird. Strafen für Tantalos, Sisyphos, Tityos gab es schon im elften Buche der "Odyssee", in einem Teil des Gesanges, den man vor einigen Jahren als orphisch bezeichnete. Daß diese Verse jünger sind, glaubt wohl heute jeder; aber um sie für eine orphische Interpolation zu halten, dafür fehlen sichere Beweise.

Schicken wir voraus, ehe wir dieses Problem anrühren, daß es sehr schwer ist, die Theorien der Orphiker richtig zu kennen, da fast alle Zeugnisse über diese Sekte spät sind. Man weiß nicht einmal, in welchem Verhältnis sie zu dem berühmten Kitharöden namens Orpheus steht, den Ibykos (Frg. 10 a BERGK) und Simonides (Frg. 40 und 41 BERGK) einmal hoch gepriesen haben und dessen Bild sich auf einer Metope des Schatzhauses von Sikyon in Delphi befand. Das einzige Sichere, das man weiß, ist, daß die Orphiker heilige Bücher im fünften und vierten Jahrhundert vor Chr. besaßen, daß sie sich vom Blutvergießen fernhielten (Aristophanes, *Ranae* 1032), daß sie Vegetarier waren (Euripides, *Hippolytos* 952 ff.) und daß sie lehrten, die auf dieser sowie in der anderen Welt begangenen Sünden könnten durch gewisse Riten gebüßt werden (Platon, *Rep.* 364e—365a) und der Körper sei das Gefängnis der Seele (Platon, *Kratylos* 400c). Man mag auch wohl vermuten, daß sie an die Seelenwanderung glaubten, aber das ist nicht für die klassische Zeit bewiesen, wie DODDS bemerkt hat. Daß sie über Gericht und Strafen im Jenseits sprachen, war jedoch keine Neuigkeit mehr. Denn schon die "Ilias" kannte unterirdische Strafen, mindestens für die Meineidigen (3, 273-275; 19, 258-260). Ein Gericht in der Unterwelt ist auch Aischylos bekannt (*Supplices* 228-231, 414-416; *Eumenides* 273-275, 339-340). Das dürfte zuerst eine volkstümliche, keine theologische Idee gewesen sein, die von den Orphikern übernommen wurde.

Eine andere religiöse Sekte, die Pythagoreer, die in das sechste und fünfte Jahrhundert vor Chr. gehört, ist in vielem mit den obengenannten Orphikern eng verknüpft — so eng, daß einigen der älteren Pythagoreer sowie dem Pythagoras selbst orphische Gedichte zugeschrieben worden sind (Jamblich, *Vita Pythagorea* 28,

146-147) – und hat natürlich dieselben Vorstellungen vom Jenseits übernommen. Auch diese Sekte enthielt sich des Fleischgenusses und nahm Reinigungen (καθάρσεις) vor (durch Gesang, wie es scheint, nach Jamblich, *Vita Pythagorea* 64 ff., 110-114, 163 ff. und Porphyrios, *Vita Pythagorea* 33). Sie lehrten auch, daß der Körper das Gefängnis der Seele sei, und glaubten an die Seelenwanderung. Der größte Unterschied zwischen beiden Sekten besteht darin, daß die Lehren der Orphik im Gegensatz zum Pythagoreismus nicht mit einem philosophischen System verbunden waren. Kleinere Unterschiede sind, daß die erstgenannte Sekte Dionysos verehrte und die zweite Apollo, daß diese wahrscheinlich aristokratisch und jene volkstümlich war. Dem Gründer der Schule wurden viele Seelenwanderungen und eine Fahrt in den Hades zugeschrieben, wo er die Strafen und das Gericht gesehen haben soll (Diogenes Laertios 8, 21 und 35; Jamblich, *Vita Pythagorea* 155, 179). Dieser Mythos wurde von dem Komiker Aristophon benutzt (Diogenes Laertios 8, 38 = MEINEKE, CGF, 3, 364), um die Pythagoreer zu verspotten. Es scheint auch möglich, daß sie mehr Wert auf die Strafen als auf die Belohnungen in der Unterwelt legten. Auf jeden Fall wird von Aristoteles (*Analytica posteriora* 2, 11, 94b 33) bewiesen, daß sie an Strafen im Tartaros glaubten. Ihren Eingeweihten versprachen sie ein besseres Weiterleben.

Der Philosoph Empedokles, der im fünften Jahrhundert vor Chr. lebte, scheint von dieser Lehre stark beeinflusst zu sein. Wenngleich wir zwei sehr umstrittene Fragmente (117 und 121 DIELS) beiseite lassen, gibt es wenigstens eines (115 DIELS), wo er von Seelenwanderungen als Strafen für die, die des Mordes, der Zornmütigkeit und des Meineids schuldig sind, spricht. Das große Epos des Empedokles. “*Die Reinigungen*” scheint nie populär geworden zu sein, übte aber einen bedeutenden Einfluß auf die späteren Philosophen aus.

Ein besonders interessantes Zeugnis wird uns durch einen späteren Schriftsteller, Pausanias, gegeben, wenn er im zehnten Buch seiner *Beschreibung Griechenlands* das verlorengegangene Bild des Polygnotos in der Lesche der Knidier in Delphi beschreibt. Da das Gemälde aus dem fünften Jahrhundert vor Chr. stammt und an einem vielbesuchten Ort stand, kann man mit Sicherheit vermuten, daß es großen Einfluß ausübte. Da war Odysseus’ Hadesfahrt gemalt. Man konnte den Acheron sehen, die mit Schilfrohr umgebenen Ufer und die Schatten von Fischen im Wasser. Auch Charon fehlte nicht mit seinem Nachen. Unter den vielen Figuren interessieren uns nur diejenigen, die etwas für die Entwicklung der Jenseitsvorstellungen bedeuten.

Das ist der Fali bei den Büßern, die dort bestraft werden: ein Sohn, der seinen Vater ermordet hat, ein Tempelräuber, Tityos, Tantalos, Sisyphos und die wassertragenden Frauen, deren Gefäße durchlöchert waren und die als Uneingeweihte bezeichnet wurden. (Sie wurden später mit den Danaiden im pseudoplatonischen *Axiochos* 371d identifiziert.) Da die meisten Figuren Homer entnommen sind, viele andere aber aus anderen Epen stammen, darf man wohl glauben, daß hier

verschiedene Vorstellungen von dem Maler benutzt worden sind. Über das Los der Eingeweihten war nichts auf dem Gemälde zu sehen.

Dergestalt war die Überlieferung über den Jenseitsglauben, die bis ins fünfte Jahrhundert vor Chr. reichte. Daß sie keineswegs feststand, so daß derselbe Dichter verschiedene Meinungen darüber äußern konnte, werden wir jetzt schildern. Unsere Beispiele sind zwar aus demselben Jahrhundert gewählt, gehören jedoch nicht demselben Zeitalter an. Der erste, Pindar, steht fest in der archaischen Zeit verankert. Der andere, Aristophanes, lebte in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Chr. und im Anfang des vierten und gehörte der klassischen Periode an, deren Probleme er oft behandelte.

In der zweiten *Olympischen Ode* singt Pindar von einem Gericht unter der Erde und der Belohnung für die Guten und von Strafen für die Bösen. Die Ersteren werden ein schmerz- und arbeitsloses Dasein führen. Aber wenn sie dreimal während ihrer Seelenwanderungen keine Ungerechtigkeit begangen haben, dann werden sie auf die Inseln der Seligen gelangen. Da führen Achill, Peleus und Kadmos ein angenehmes Leben unter den Gesetzen des Rhadamanthys.

Die Verse sind sehr umstritten, und fast jeder Gelehrte hat seine eigene Meinung darüber. DIETERICH und MALTEN hielten sie für orphisch, NILSSON dagegen für orphisch-pythagoreisch und H. W. THOMAS für ein zusammengesetztes, aus den Mysterien von Eleusis und dem Pythagoreismus entnommenes Bild. WILAMOWITZ sagt nur: "die Geheimlehre, an die Theron glaubt". Aber wenn man sie mit den Worten Platons im *Phaidros* 249a vergleicht, kann man leicht verstehen, daß beide aus derselben Quelle fließen. Da sagt er, daß die Philosophen, die denselben Lebensgang während drei aufeinanderfolgender Zeitabschnitte von je tausend Jahren erwählt haben, am Ende Flügel bekommen und ihren eigenen Weg einschlagen; die anderen aber, wenn sie ihr erstes Leben beendet haben, werden vor Gericht gebracht und kommen an unterirdische Orte, wo sie ihre Strafen verbüßen. Die Guten dagegen werden an einen himmlischen Ort hinaufgetragen, wo sie ein Dasein führen, das ihres irdischen Lebens würdig ist. Wenn wir in dieser Schilderung die Deutung des Mythos der Flügel beiseite lassen, dann entspricht alles, was übrigbleibt, der Lehre Pindars. Deshalb soll die Quelle pythagoreisch gewesen sein. Aber die von Pindar geschilderte Darstellung, wie sie auf den Inseln der Seligen fortleben, wie Rhadamanthys dort regiert und daß Achill dorthin entrückt worden sei, klingt wie ein Widerhall der literarischen Überlieferung. Die Anknüpfung der philosophischen an die literarische Vorstellung soll ja das Neue bei Pindar gewesen sein. — Derselbe Dichter beschreibt im Fragment 129 SNELL ein seliges Dasein unter der Erde. Da gibt es Licht, Bäume, Altäre und Opfer für die Götter und alles, was ein reicher Grieche für seine Unterhaltung verlangen konnte: Pferde, Gymnastik, Brettspiel und Musik. Das ist eine Fortsetzung der Genüsse des menschlichen Lebens. Im Fragment 133 SNELL spricht er von Seelenwanderung, und im obengenannten Fragment 137 SNELL preist er die Belohnungen, die die Eingeweihten unter der Erde erwarten.

Diese Buntheit können wir bei Aristophanes auch finden. In seinen Komödien spiegeln sich alle bisher betrachteten Vorstellungen wider. In den "Wespen" (639 f.) spricht er von Inseln der Seligen und in den "Fröschen" (85) vielleicht auch. Die "Frösche" spielen bekanntlich im Hades, und das sollte auch bei anderen von ihm wie von seinen Zeitgenossen verfaßten verlorengegangenen Komödien der Fall sein. Da kann man die Eingeweihten von Eleusis in ewigen Tänzen und Gesängen hören, während die anderen Toten im Schlamm liegen. Im ersten Teile des Stückes finden wir alles so vor, wie es sich die volkstümliche Einbildungskraft im Hades vorstellte: die Fahrt im Nachen des Charon, einer Figur, die zum ersten Male in einem frühepischen Gedicht, der "Minyas", auftrat (vgl. Pausanias 10, 28, 2); dann Kerberos, den Wachhund, der seit Hesiod als solcher bekannt war; die Flüsse des Hades, Styx, Acheron, Kokytos, und den Palast des Pluton sowie dessen Torwarter, Aiakos. Auch eine Natter und eine Muräne und die sich immer verwandelnde Figur der schrecklichen Empuse sind da. Deswegen kann man leicht zu dem Schluß kommen, daß dies eine Mischung von volkstümlichen und theologischen Anschauungen ist, wie es RADERMACHER bezeichnet.

Aber das ist nicht alles. Eine andere Komödie des Aristophanes, der "Frieden", spricht in den Versen 832 ff. von Menschen, die nach dem Tode in der Luft wie Sterne schweben. Diese Vorstellung begegnet uns oft bei Euripides (Elektra 59; Helena 1015 f.; Orestes 1086 f.; Supplices 531-536; Frg. 839 und 971 NAUCK und vielleicht auch Supplices 1140 ff.) und war schon vom Mal der bei Poteidaia gefallenen Athener aus dem fünften Jahrhundert vor Chr. bekannt (IG I<sup>2</sup>, 943 = CIA 1, 442). Diese Inschrift nachahmend, treten eine ganze Reihe ähnlicher Bestätigungen auf, die sagen, daß die Helden jetzt im Äther schweben.

Die Ansicht, daß die Seele ein aus dem Äther gelöstes Teilchen sei, ist nach Diogenes Laertios 7, 28 dem Pythagoras zuzuschreiben. Anaximenes spricht (Frg. 2) von der Seele als einem Hauch heißer Luft, wie DODDS bemerkt hat. Daß dies zuerst eine philosophische Vorstellung gewesen ist, braucht man nicht anzuzweifeln. Der Verfasser der obengenannten Inschrift aus Poteidaia soll für deren Verbreitung verantwortlich gewesen sein, da man sie bis in die römische Zeit in den Inschriften findet.

Aber kehren wir zu Euripides zurück! Die Vorstellung, daß die Seelen im Äther fortleben, ist keineswegs die einzige, die bei diesem Dichter hervortritt. Helena und Menelaos werden auf einer Insel der Seligen wohnen (Helena 1676 f.) und Kadmos und Harmonia im "Land der Seligen" fortleben (Bacchae 1338 f.). Überall in den übrigen Tragödien spricht man vom Hades als der unterirdischen Wohnung der Toten (z. B. Elektra 122 f., 142 ff., 677; Hippolytos 829, 1366 f., 1386 ff.; Ion 1273 f.; Iphigeneia Taurica 158 f., 184 f.; Frg. 533, 534 NAUCK).

In der "Alkestis" redet man überall vom Hades, und die Königin erblickt sogar Charon in seinem Nachen, ehe sie stirbt. Nur einmal (734-746) fragt der Chor zweifelnd, ob ihr nicht vielleicht wegen ihrer Tugend ein etwas besseres Los zuteil werde. Daß wir nicht wissen, was nach dem Tode geschehen wird, sagt der Dichter

in Fragment 638 und 833 NAUCK und im "Hippolytos" 191-197, und da äußert er vermutlich seine eigene Meinung.

Damit haben wir genügend Zeugnisse für die Unsicherheit des Jenseitsglaubens bis zum Ende des fünften Jahrhunderts, bevor die eschatologischen Mythen Platons solchen Vorstellungen eine endgültige Prägung gaben.

Ein letztes Beispiel wird uns deutlich zeigen, wie sich die Griechen nach einem besseren Schicksal im Jenseits, als Homer es schilderte, sehnten. Nach der "Odyssee" war Achill nach seinem Tode im Hades, und trotzdem er hier wie ein König verehrt wurde, fühlte er sich unglücklicher als der ärmste Knecht. Daß dem besten der Achäer ein ebenso elendes Los wie den anderen Sterblichen beschieden sein sollte, widerstrebte dem volkstümlichen Gefühl. Ein altes Epos, die "Aithiopsis", berichtete, daß er von seiner Mutter Thetis nach der Insel Leuke entrückt wurde. Vielleicht soll dasselbe in einem Fragment von Alkaios (48 b BERGK) verstanden werden; Pindar hat dieselbe Überlieferung (Nem. 4, 49 f.) beibehalten, und so hat es auch Euripides gehalten (Andromache 1260 ff.; Iphigeneia Taurica 435-438) und noch eine Anzahl späterer Schriftsteller. Vom gleichen Pindar hören wir jedoch etwas ganz anderes an anderen Stellen; in der zweiten Olympischen Ode sagt er, Achill sei von seiner Mutter nach der Insel der Seligen entrückt worden (79 f.); in der achten Isthmischen Ode (57-60) und in dem sechsten Paian (98 f.) beschreibt er sein Begräbnis, ohne die Möglichkeit seines Fortlebens anzudeuten.

Am Ende des sechsten Jahrhunderts vor Chr. war es ein verbreiteter Glaube, daß der große Held auf den Inseln der Seligen weiterlebte. Dies konnte man in einem oft bei Tisch gesungenen Trinklied hören, dem sogenannten Skolion des Harmodios. (Platon kennt diesen Mythos, *Symposion* 179e-180b, und spätere Schriftsteller erwähnen ihn auch.) Zur selben Zeit haben ihn zwei frühgriechische Lyriker, Ibykos und Simonides, in die Elysischen Gefilde versetzt. Daß sovielerlei Legenden sich mit derselben Gestalt befaßten, ist ein sicherer Beweis dafür, daß keine einheitliche Anschauung über das Leben im Jenseits und gleichzeitig eine Art unbewußten Protestes gegen den finsternen Begriff Homers herrschte.

Zusammenfassend können wir sagen, daß der Glaube an eine Fortsetzung des Lebens nach dem Tode seit den ältesten Zeiten besteht und für die vorgeschichtliche Zeit klar bewiesen ist. Das älteste literarische Zeugnis, das wir haben, nämlich die *Ilias*, kennt nur ein unglückliches, grausames Fortleben im Hades. Die *Odyssee* folgt demselben Gedankengang, gibt aber ein einziges Mal eine kurze Beschreibung eines privilegierten Ortes, wohin Menelaos entrückt werden soll. Aber das ist eine Ausnahme, die keineswegs anderen, mit Zeus nicht verwandten Menschen zuteil wird. Da ein minoischer Name an der Stelle zu lesen ist, kann man hier einen Nachhall minoischer Herkunft spüren.

Hesiod kennt denselben schrecklichen Hades wie Homer, spricht aber einmal über die Inseln der Seligen, wo einige auserwählte Helden ein höchst angenehmes

Leben führen, Aber das geschah nur einmal, und nichts deutet darauf hin, daß es sich wiederholte (oder sich wiederholen könne).

Im siebenten Jahrhundert vor Chr. tritt zum ersten Mal ein neuer Glaube auf; freilich kommen alle Menschen in den Hades, aber den Glückseligen, die an den Mysterien von Eleusis teilgenommen haben, wird es dort viel besser ergehen. Andere im sechsten Jahrhundert auftretende mystische Bewegungen versprechen ihren Anhängern ähnliche Vorteile.

Daß ein Gericht mit Strafen im Hades stattfinden sollte, war auch eine sehr alte Meinung. Teilweise stoßen wir schon in der *Ilias* auf diese Ansicht. In der *Odyssee* tritt sie auch hervor, obgleich man nicht mit Sicherheit sagen kann, wann dieser Teil des elften Buches entstanden ist. Wenn Aischylos darüber spricht, kann man wohl an eine verbreitete, volkstümliche Ansohauung denken. Die Orphiker und Pythagoreer sollen sehr viel über die Strafen gesagt haben; leider ist aber alles verlorengegangen. Fast alle diese Vorstellungen, die volkstümlichen sowie die theologischen, wurden oft von der Komödie benutzt, und am meisten in den *Fröschen* des Aristophanes, die Elemente verschiedenen Ursprungs darbieten. Daß man das bei den Komödien antrifft, darf uns nicht verwundern. Aber daß ein aristokratischer Dichter wie Pindar dasselbe getan hat, überrascht uns. Man kann nur zu dem Schluß kommen, daß er gemäß dem Geschmack seiner Auftraggeber schrieb und die Mythen vom Jenseits benutzte, insofern sie ihm poetischen Stoff darboten. Ungefähr dasselbe trifft auf Euripides zu, soweit er die Meinung seiner Personen, nicht seine eigene ausdrückt.

Die epigraphischen Beweise bewegen sich auf ähnlichen Linien. Im sechsten Jahrhundert vor Chr. spricht eine Inschrift nur vom Hades. Ein Jahrhundert später berichtet die Inschrift von den bei Poteidaia Gefallenen über das Fortleben der Helden im Äther. Beide Vorstellungen gehen dann Seite an Seite weiter. Erst im vierten Jahrhundert tritt die Erwähnung der Mysterien in den Vordergrund, und die Elysischen Gefilde und die Inseln der Seligen werden zwischen dem ersten Jahrhundert vor Chr. und dem ersten Jahrhundert nach Chr. häufig genannt. Da die Wiedergewinnung der epigraphischen Zeugnisse im ganzen vom Zufall abhängig ist, können wir nichts Sicheres daraus schließen. Aus der Kunstgeschichte sind nur Beweise für die Strafen der Frevler und Uneingeweihten zu erkennen, wie Polygnot sie dargestellt hat. Zuzeiten war die Erteilung eines besseren Daseins im Hades teils von der Einweihung in gewisse Lehren, teils von einem frevellosen Leben bestimmt. So war die Lage, als Platon im vierten Jahrhundert seine eschatologischen Mythen abfaßte. Daß er großen Wert auf persönliche Tugend und philosophisches Verhalten während des irdischen Lebens legte und Belohnungen und Strafen demgemäß verteilte, kommt jedem Kenner des berühmten Schriftstellers natürlich vor, und man kann sich ohne Mühe vorstellen, daß seine vier eschatologischen Mythen allen Nachfolgern als Vorbild dienten.

## NOS ALVORES DA CULTURA EUROPEIA: OS POEMAS HOMÉRICOS<sup>1\*</sup>

Era da praxe, no século XVI, que o professor encarregado de fazer a oração de sapientia na abertura solene das aulas dissertasse sobre o estudo de todas as disciplinas (*De disciplinarum omnium studiis*). Era possível fazê-lo nesse tempo, sem perigo de causar enfado ou cometer omissões: depois de elogiar a filosofia, procedia ao encómio das sete artes liberais, preparatórias das matérias versadas nas Faculdades maiores, que recebiam, cada uma, os devidos louvores.

Tal esquema, ainda que teoricamente correcto, seria hoje impraticável, e a rotatividade das Faculdades no assumir deste encargo é disso prova. Seria estulto que alguém pretendesse falar de todas as ciências que se professam em Coimbra, ou, sequer mesmo, das que se ensinam na escola a que pertence, tal o grau de especialização por elas adquirido. Este último facto é, mesmo, uma das características e um dos perigos que espreitam a ciência moderna: o estreitamento do campo de estudos, se é garantia de rigor e profundidade, também pode tornar-se impeditivo de uma visão de conjunto do universo cognoscível, tal como, por outro lado, o progresso acelerado no caminho do tecnicismo corre o risco de atentar contra o seu próprio criador. Por isso se vem falando com insistência crescente nas vantagens da interdisciplinaridade e na urgência de revalorizar as ciências humanas.

É nestas que me situo e delas falarei hoje, escolhendo, de entre os muitos temas possíveis, o mais antigo documento da Cultura Grega — que o mesmo é dizer que da cultura europeia — os Poemas Homéricos. Tratarei assim, não digo do que conheço, mas do que tenho tentado conhecer ao longo de uma vida de estudo. Aos meus colegas da especialidade, peço vénia por lhes fazer ouvir o que já sabem. Aos outros, espero fazer sentir o fascínio do enigma que envolve as duas mais

---

<sup>1</sup> \* *Oração de Sapiência*. Publicada em Anuário da Universidade de Coimbra (1988), 7-24.

antigas obras de génio da humanidade, bem como a perenidade dos seus valores éticos e estéticos.

Os antigos falavam simplesmente de Homero como o príncipe dos poetas e mestre de toda a sabedoria. Um passo de *A República* de Platão dá como voz corrente na sua época que ele era «o educador da Grécia», e o jovem Nicérato dos *Memoráveis* de Xenofonte gabava-se de poder ensinar toda a gente, porque sabia os Poemas de cor.

Mas, aos poucos, o que havia sido conhecido como «o homem de Quios» era já «aquele sobre quem tem contenda peregrina, / entre si, Rodes, Smirna, e Colofónia, / Atenas, Ios, Argos, e Salamina», como viria a dizer Camões, vertendo um dístico grego no meio de *Os Lusíadas*, e a sua personalidade diluía-se sob as investidas de uma erudição crescente. A época helenística procurou distinguir versos ou passos inteiros interpolados. Houve mesmo vozes isoladas, as dos *horizontes*, que atribuíam uma autoria à *Iliada* e outra à *Odisseia*.

A questão, porém, só havia de reacender-se nos últimos anos do século XVIII, com os famosos *Prolegomena ad Homerum* de Wolf. Se a escrita era desconhecida, perguntava o estudioso de Halle, como era possível compor poemas tão extensos? E, se a recitação era oral — prosseguia — o poema não podia deixar de ser curto, pois um longo poema implica um leitor.

Ambas as teses principais de Wolf estão hoje eliminadas pela comparação com epopeias de outros povos e épocas, mas nem por isso deixaram de abrir, bem largas, as comportas da dúvida. Iniciara-se a Questão Homérica, que continua em curso, não obstante as surpreendentes descobertas que se vêm fazendo desde o último quartel do século passado. E, desde então, três perguntas fundamentais continuam sem resposta para a maior parte dos estudiosos: Quem compôs a *Iliada* e a *Odisseia*? Onde? Quando?

As soluções propostas têm sido muitas, e não tentaremos seriá-las sequer. Em parte alguma o autor fala de si, e nada nos autoriza a supor que o aedo cego do palácio dos Feaces, cujo canto assume um papel de relevo no canto VIII da *Odisseia*, seja um auto-retrato. E, se em certas comparações da *Iliada*, como a dos gansos, grous e cisnes de colo alongado que se reúnem e batem as asas na planura junto das margens do Caístrio (II. 459-463), e a do mar encapelado pelo sopro de Bóreas e do Zéfiro, vindos de Trácia (IX. 4-7), sugerem fugazmente um observador situado nas costas da Ásia Menor, tais dados não são mais decisivos do que a por vezes pormenorizada descrição de Tróia.

Precisamente a descrição de Tróia sugeriu ao alemão Schliemann o desejo ardente de descobrir os sítios homéricos. A história é demasiado conhecida para que seja preciso recordá-la em pormenor: a partir de 1870, Schliemann, primeiro por conta própria, depois coadjuvado pelo arqueólogo Dörpfeld, descobre na localidade turca de Hissarlik, a Noroeste da Ásia Menor, não apenas uma, mas nove cidades sobrepostas, das quais a segunda lhe parecia encerrar os tesouros de Príamo. As

escavações, interrompidas por vicissitudes inúmeras, completaram-se em 1938, sob a mão experiente do americano Blegen. Este concluiu que a sexta camada correspondia à força e esplendor do reino de Príamo, mas terminara com um tremor de terra; a VII A, que se lhe segue, não apresenta solução de continuidade cultural e, essa sim, acaba num violento incêndio, depois de ter tomado providências de abastecimento de víveres, como que para resistir a um longo cerco. Pormenor curioso, os habitantes da Tróia VI trouxeram consigo a domesticação do cavalo, e os Troianos recebem na *Iliada* o epíteto distintivo de «domadores de cavalos».

Pela mesma altura, fizeram-se também escavações em Micenas, e noutros lugares da Grécia, que revelaram a opulência da antiga capital de Agamémnon, em perfeita consonância com o epíteto homérico de «rica em ouro», e também a existência de objectos singulares muito semelhantes aos descritos na *Iliada*, como a Taça de Nestor, o elmo enfeitado com presas de javali, a espada cravejada de prata. Os palácios que, ao longo dos anos, vieram a ser postos a descoberto em diversos lugares do Peloponeso ostentavam um traçado semelhante aos que se descrevem na *Odisséia*, nomeadamente quanto à presença de um aposento central, de entrada única, com quatro colunas ao centro e uma lareira no meio — o mégaron.

Entre o final da década de 50 e a de 60, muitos outros dados, estes provenientes da epigrafia, tinham vindo juntar-se a estes. A decifração do Hitita, principiada em 1925, aos poucos permitira saber que aquele povo da Ásia Menor se referia, nos seus registos, a um ataque dos Ahhiyawa, que foram identificados com os Aqueus dos Poemas Homéricos, a Millawanda, que se supôs ser Mileto, a Wilusa e a Tarwisa que se afiguraram ser Ílion e Tróia. E tudo isso referenciável ao século XIII a.C, precisamente a época do grande poderio de Micenas, a capital de Agamémnon, e anterior à queda de Pilos, a capital de Nestor.

Também a decifração de uma das escritas cretenses, o Linear B ou Micénico, feita em 1953, ao demonstrar que já nos séculos XV a XIII a. C. se falava em todo o sul da Península Balcânica, embora com possíveis variantes dialectais, uma forma muito antiga de Grego, permitiu recompor os traços de uma sociedade bem hierarquizada, em cujo topo se encontrava o *anax* e não o *basileus* — reflectindo assim o que se passa nos Poemas Homéricos, onde a Agamémnon, o chefe supremo da expedição, pertence o título de ἄναξ ἀνδρῶν («príncipe dos homens») e aos monarcas seus aliados o de βασιλεύς («rei»).

Os dados pareciam convergir todos no mesmo sentido para provar a historicidade da *Iliada* e, portanto, da Guerra de Tróia. Mas a verdade é que a «Questão de Tróia» também estava latente. Em 1964, a mesma conceituada revista inglesa que teve a honra de publicar o artigo de Ventris e Chadwick com a decifração do Linear B, o *Journal of Hellenic Studies*, dava à estampa uma discussão entre quatro grandes especialistas sobre esse tema. Desses quatro, Finley, o historiador, coloca os acontecimentos nos séculos XI-X a. C., ao passo que Caskey, Kirk e Page mantêm a data posterior de dois séculos. Um deles, porém, Caskey, escreve esta

frase quase profética: «Se o saque de Tróia VIIA vier a ser colocado depois da queda de Micenas e Pilos, ou ao mesmo tempo, teremos de rejeitar a maior parte da tradição homérica.»

Ora esta alteração na cronologia relativa de tais sucessos tem estado a verificar-se nos últimos anos. Uma pequena quantidade de peças de cerâmica encontradas em Tróia VIIA parece apontar para outra relação sequencial dos acontecimentos. O facto, a comprovar-se devidamente, virá alterar o que se julgava saber acerca dos destruidores da Tróia homérica.

Essas e outras dúvidas, como a da identificação dos Ahhiyawa com os Aqueus e a citada equivalência dos topónimos, bem como a diferente reconstituição da geografia política do império hitita e sua cronologia, vêm abalar consideravelmente a frágil construção de hipóteses que há pouco referimos. Todo este novo cepticismo é a dominante do colóquio efectuado em Liverpool em 1981 sobre a Guerra de Tróia, sua historicidade e contexto. A própria relação entre a sociedade micénica e a homérica é novamente posta em causa. Vão neste sentido três artigos recentes publicados o ano passado em revistas provenientes de alguns dos países mais avançados na literatura e na arqueologia clássica: a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos. Deve sublinhar-se, contudo, que se contam entre os melhores arqueólogos aqueles, como Luce e Plommer, que não vêm razão suficiente para abandonar a tese da existência de tal relação.

Aqui intervém, no entanto, uma das mais espectaculares descobertas dos últimos anos, a do *heroon* de Lefkandi, na costa ocidental da Eubeia. Nesse *heroon* encontrou-se um túmulo do século X a.C, que continha as cinzas de um guerreiro envolto num manto (cujos restos, pacientemente reconstituídos, podiam admirar-se este ano, numa exposição do centenário da Escola Britânica de Arqueologia, no Museu Nacional de Atenas), e, perto dele, o esqueleto da mulher, adornada com jóias de ouro, e os cavalos. Este surpreendente achado mostra que os dois rituais funerários opostos, o da inumação e o da cremação, podiam afinal coexistir; e que a pobreza atribuída à chamada Idade das Trevas tinha, pelo menos, esta brilhante excepção.

Enquanto estas controvérsias lavram nos arraiais da arqueologia e da história, outras de não menor alcance se têm desenvolvido na área da língua e da literatura. A presença de um tipo de linguagem especial, por isso mesmo chamada homérica, formada por elementos de quatro dialectos diferentes, embora com maior incidência no iónico e no eólico, e não coincidente com nenhum dos falares gregos da época histórica, é um facto conhecido de qualquer principiante. Por outro lado, a já mencionada decifração do Linear B vem comprovar que, sob o ponto de vista morfológico e lexical, devem dar-se como micénicas algumas das mais salientes características dessa linguagem. Há, portanto, uma estratificação de elementos muito antigos, comparável à que se verifica no mundo dos *realia*, mas não sobreponível. Para dar um só e célebre exemplo desta discordância, lembrarei apenas que a descrição do elmo de presas de javali, que Ulisses põe na cabeça no canto

X da *Ilíada*, figura num trecho do poema que, sob o ponto de vista linguístico, apresenta grande número de formas recentes, e, sob o ponto de vista estrutural, nem os mais fervorosos unitários conseguem dar como autêntico.

Do lado literário, um grande passo em frente é dado nos finais da década de 20 e começos da de 30, com a teoria da improvisação oral, proposta pelo americano Milman Parry. Com base, primeiro no uso repetido de epítetos a acompanhar o nome das principais figuras, depois na sua observação *in loco* do modo como os bardos da Jugoslávia do seu tempo cantavam, acompanhando-se de um instrumento musical simples, os feitos gloriosos de uma guerra ocorrida no século XVI, mediante o recurso a fórmulas ou maneiras estereotipadas de dizer, Milman Parry concluiu que era esse também o modo como se formaram os Poemas Homéricos. Só ele explicava que se repetissem frases ou versos inteiros quando se verificava uma situação semelhante, que houvesse pequenas incongruências entre alguns pontos da narrativa, que a um compositor oral e a um auditório passavam facilmente despercebidas. Esta teoria viria a explicar também o conhecimento de factos muito antigos, preservado por uma transmissão oral contínua.

Exemplificando — tanto quanto é possível fazê-lo através de traduções, onde irremediavelmente se perde o ritmo do hexâmetro dectílico, peça essencial do processo — procuremos um verso que descreve o amanhecer (*Ilíada* I. 477):

Eis que surge a filha da manhã, a Aurora de dedos róseos.

O poeta pode repeti-lo quando se trate de referir o fenómeno. Mas, se dispusesse apenas desta fórmula, o processo, em breve se tornaria monótono. Porém ele tem mais, já prontas, que pode aplicar quando quiser. Pode, por exemplo, substituir a fórmula «a Aurora de dedos róseos» por outra, igualmente sugestiva das tonalidades do nascer do dia, «a Aurora vestida de cor de açafraão» (*Ilíada* VIII. 1).

Também para o fenómeno inverso, ou seja, o anoitecer, existe mais do que uma fórmula. Assim, pode dizer-se (*Ilíada* I. 475):

Então o Sol mergulhou e desapareceu nas trevas.

Ou, numa fórmula em que coalescem hábitos de paz só possíveis na *Odisseia*, e certamente por isso exclusiva deste poema (XV. 85):

O Sol mergulhou e todas as ruas ficaram na sombra.

O mesmo sucede quanto se repetem cenas típicas, como a realização de um festim religioso ou a recepção a um hóspede. Esta comportava toda uma etiqueta própria, pois se tratava de criar por essa via laços de amizade que em todos os tempos tiveram um papel preponderante na ética grega. Voltaremos a este ponto.

Entretanto, vejamos um exemplo da *Odisseia*, quando Telémaco, acompanhado pelo filho de Nestor, chega, incógnito, ao palácio de Menelau em Esparta, e aí é tratado com todas as honras (IV. 52-56):

Uma aia trouxe a água, em belo gomil de ouro,  
sobre bacia de prata, para lavarem as mãos.  
Junto deles colocou uma mesa polida.  
A venerável dispenseira trouxe pão para os servir,  
pôs na mesa manjares inúmeros, regalando-os com o que havia.

Cinco versos com aquela riqueza de pormenores e poder de visualização característicos de Homero. Eles reaparecerão tal e qual, quando, em VII. 172-176, o destinatário de tais atenções passar a ser Ulisses, também desconhecido, a quem Alcínoo, rei dos Feaces, agasalha no seu palácio.

Se este tipo de fórmulas pode atingir um certa extensão, há outro muito mais breve e não menos curioso, pois se presta a múltiplas combinações. Referimo-nos às fórmulas usadas para introduzir o discurso directo, as quais são muito frequentes, porquanto, como se sabe, cerca de dois terços da *Ilíada* e de 55% na totalidade dos poemas revestem essa forma, em que, para falar em termos platónicos, da diegese se passa à mimese.

Aqui observa-se um esquema estreitamente relacionado com a métrica, em que a primeira metade do verso descreve a acção ou emoção, e a segunda contém o sujeito, acompanhado de um ou mais epítetos, como nestes exemplos:

Em resposta declarou-lhe / / o poderoso Agamémnon  
(*Ilíada* I. 130)

Em resposta declarou-lhe / / Aquiles de pés velozes  
(*Ilíada* I. 84)

É possível variar o primeiro hemistíquio:

Em seguida respondeu-lhe / / o divino Aquiles, ágil de pés  
(*Ilíada* I. 121)

Em seguida respondeu-lhe / / Agamémnon, príncipe dos homens  
(*Ilíada* I. 172)

Estas e muitas outras fórmulas introduzem, como dissemos, o discurso directo, mas de uma forma emocionalmente neutra, que nada diz quanto ao estado de espírito do interlocutor. Porém o poeta tem à sua disposição fórmulas que lhe permitem exprimir toda a espécie de conotações afectivas, como o desagrado misto de desconfiança:

Olhando-o de sobrolho franzido, declarou-lhe // Aquiles de pés velozes  
(*Iliada* I. 148)

ou fúria:

Muito irritado declarou-lhe // Zeus que amontoa as nuvens  
(*Iliada* I. 517)

ou desgosto:

Suspirando fundo, declarou-lhe // Aquiles de pés velozes  
(*Iliada* I. 364)

ou a complacência:

Assim falou, e sorriu-se // Hera, a deusa de alvos braços  
(*Iliada* I. 593)

Muitas combinações se podem obter variando o primeiro ou o segundo hemis-tíquio. Mas talvez valha a pena determo-nos um pouco na questão dos epítetos, porque muitos deles são ricos de implicações éticas, históricas, histórico-religiosas, ou mesmo reveladoras de um pendor racionalizante que prenuncia a futura evolução do espírito grego.

Assim, vimos a reminiscência que provavelmente subjaz aos Troianos «domadores de cavalos»; outro tanto poderia dizer-se dos Aqueus «de brônzeas túnicas», a encontrar confirmação na armadura descoberta há poucos anos em Dendra.

Quando se diz «Zeus que amontoa as nuvens» ou «Zeus tonitruante», é fácil discernir nestes atributos o deus do tempo atmosférico, que, perante o homem primitivo aparecia como o árbitro da sua sorte imediata, entidade de quem dependia em absoluto. Levará tempo a que esta divindade, assim naturalmente alçada a deus supremo, adquira as conotações de ordem moral que a conduzirão a ser também, para os Gregos, o garante da justiça. A via para essa atribuição começa, porém, a delinear-se nos próprios Poemas Homéricos, onde Zeus é já o protector dos que necessitam de auxílio — hóspedes e suplicantes. É interessante que seja possível encontrar os dois epítetos congregados num só verso, como este (*Odisseia* VII. 165):

Zeus tonitruante, que acompanha os suplicantes com respeito.

Não menos revelador é o caso de dois dos epítetos mais correntes de Aquiles. Ele é «de pés velozes» ou «ágil de pés». Num estudo recente, Griffin pôs em relevo a existência de uma versão primitiva da lenda, segundo a qual ele era tão veloz

na corrida que apanhava os veados, lenda essa que ainda se pode discernir num passo de Píndaro (*Nemeias* III. 51). Mas Homero racionaliza e, como nota o mesmo helenista, quando o herói persegue Heitor no canto XXII da *Ilíada*, não tem uma velocidade miraculosa que lhe permita alcançá-lo. Pelo contrário, a perseguição alonga-se por três voltas à muralha de Tróia e dilui-se finalmente neste bem observado símile (*Ilíada* XXII. 199-201):

Tal como num sonho não se pode perseguir um fugitivo,  
nem um pode escapar, nem o outro atingi-lo:  
assim Aquiles não podia apanhar Heitor na corrida, nem este  
[podia esquivá-lo.

Do mesmo modo também já Kakridis tinha demonstrado que a *Ilíada* conhecia a tradição segundo a qual a armadura de Aquiles era impenetrável, mas não a utiliza; vestígio dessa lenda é que Pátroclo, quando vai para o combate envergando as armas de Aquiles, só é mortalmente atingido depois de ter sido sucessivamente despojado delas todas. A morte do herói máximo, essa, não o esqueçamos, não ocorre na *Ilíada*.

É ocasião de notarmos que, se Aquiles tivesse poderes sobrenaturais, não teria condições para ser o paradigma indesmentido de uma concepção heróica da vida.

É certo que é filho de uma deusa — Tétis —, mas desde cedo se afirma claramente que o seu destino vai decorrer no plano humano. É a própria mãe que lho diz, angustiada (*Ilíada* I. 414-418):

Em seguida respondeu-lhe Tétis, banhada em lágrimas:

«Ai, meu filho, para que te criei eu, que terrível geração!  
Quem dera que tu ficasses ao pé das naus, sem lágrimas e sem penas,  
pois que breve é o teu destino, e de curta duração!  
E agora segues caminho para uma morte pronta, desgraçado,  
mais que todos. Para este triste destino te dei à luz no palácio.

Um privilégio parece ser-lhe concedido, o da escolha. É assim, pelo menos, que Aquiles mostra saber que poderá optar entre uma vida longa, mas apagada, e a existência curta, mas gloriosa, quando responde nestes termos ao discurso com que Ulisses tenta abrandar a sua cólera contra Agamémnon e convencê-lo a regressar ao combate (*Ilíada* IX. 410-416):

Minha mãe mo disse muitas vezes, Tétis de pés argênteos:  
duplo é o destino que me leva ao termo da morte;  
se fico aqui a lutar em volta da cidade de Tróia,

perdido está o meu regresso, mas a glória será imorredoura;  
 mas se regressar a casa, à amada terra pátria,  
 perdida estará a minha nobre glória, mas a minha vida  
 será de longa duração, e tardará a atingir-me o termo da morte.

Mais tarde, no canto XVIII (121-126), a escolha está feita: Aquiles regressará ao combate para vingar o seu grande amigo, Pátroclo, embora saiba que à morte de Heitor se seguirá em breve a sua. A previsão de que não tardará a sucumbir ressoa, como uma nota trágica, cada vez com maior intensidade, ao longo dos últimos cantos do poema.

Para entender todo o significado e peso desta atitude, é preciso conhecer o pensamento escatológico grego nesse tempo. Do morto, por mais ilustre ou notável que fosse, não restava mais do que uma sombra no além, a *psychê*, sem espírito nem consistência; e, mesmo esse precário estado, só se alcançava mediante os rituais fúnebres da cremação.

Quando, no canto XI da *Odisseia*, Ulisses desce ao Hades, encontra lá a *psychê* de Aquiles, que continua a ocupar, entre as sombras, a posição régia que lhe coubera em vida. O herói dos mil artifícios felicita-o, mas Aquiles responde-lhe dolorosamente (XI. 488-491):

Não me elogies a morte, ó glorioso Ulisses!  
 Antes queria ser servo da gleba, em casa  
 de um homem pobre, que não tivesse recursos,  
 do que ser agora rei de quantos mortos pereceram!

Posteriormente, o pensamento religioso grego não se conformaria com este aniquilamento total do grande herói, e havia de diversificar de vários modos a crença num destino póstumo especial.

Voltemos, porém, a Homero. Se Aquiles é o paradigma por excelência da coragem e daquele código de valores a que Marrou chamou expressivamente «a moral heróica da honra», também o herói da *Odisseia* representa a capacidade de resistência do homem através de todos os escolhos da vida.

«Homem» é precisamente a palavra com que abre o poema. Homem de mil artifícios, capaz de superar as mais difíceis situações graças ao seu engenho, manifestado na palavra e na ação. Pouco importa que muitas das suas aventuras tenham raízes numa tradição muito antiga, que aflora em diversos povos e épocas, e mesmo que se coloquem além do horizonte de experiência do ser humano. Conforme já tem sido notado — sobretudo por Page —, os contos populares que convergem sobre a sua figura aparecem em larga medida depurados de elementos fantásticos: assim, os Lestrígones são gigantes, mas o seu rei tem um nome grego e delibera na ágora. Observe-se ainda que a única figura vinda inequivocamente da

esfera da magia, Circe, é susceptível de se humanizar. Quando, recuperada a forma humana, os companheiros de Ulisses cercam o herói, dominados pela emoção, a feiticeira partilha dos sentimentos deles (X. 395-399):

Tornam-se de novo homens, mais jovens do que antes,  
e muito mais belos e maiores de aspecto.  
Reconheceram-me, e cada um me aperta a mão.  
A ânsia de soluçar invade-os a todos;  
ecoa pela casa um clamor espantoso. A própria deusa se compadece.

Este sentimento de camaradagem que liga Ulisses aos seus homens é um dos valores a reter no poema. Está logo expresso na proposição, quando se lê que

... padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração  
em luta pela vida e pelo regresso dos companheiros.  
Mas a estes não pôde salvá-los, a despeito dos seus esforços.  
(*Odisseia* I. 4-6)

e culmina no momento dramático em que Cila, o monstro marinho, engole seis dos companheiros, e eles «elevados às alturas, agitando pés e mãos, gritavam, chamando por mim» (*Odisseia* XII. 248-249).

Era dele que esperavam ainda salvação, porque ele era o «dos mil artifícios». Mas era também — e este é outro dos seus epítetos mais constantes — «o que muito sofreu». É-o no decurso das suas aventuras, ao longo das quais vai perdendo sucessivamente os seus doze navios e todos os companheiros, até ao naufrágio da jangada que, na ilha de Calipso, construía por suas mãos. É-o na segunda metade do poema, quando suporta humilhações contínuas no seu próprio palácio, onde entra com o aspecto de mendigo, ao fim de vinte anos de ausência, sem que o reconheçam. E sê-lo-á até ao momento famoso em que termina a prova do arco: Penélope, desconhecadora (pelo menos, na versão que chegou até nós), da identidade daquele homem andrajoso e marcado pelo sofrimento, decidira-se a escolher aquele dos seus pretendentes que conseguisse fazer passar, de uma só vez, uma única seta pelos buracos de doze machados em fila; um após outro, eles haviam falhado, até que Ulisses, autorizado a experimentar, efectua a difícil proeza logo à primeira. É nesse momento que se abre aos nossos olhos um quadro famoso (XXII. 1-8):

Então despojou-se dos farrapos Ulisses dos mil expedientes,  
saltou sobre o magno limiar, de arco na mão e aljava  
cheia de setas. Esvaziou-a dos dardos velozes  
a seus próprios pés, e exclamou para os pretendentes:

«Acabaram-se estes jogos que não saciam ninguém!  
Sei agora de outro alvo, que nenhum homem nunca atingiu.  
Vejamos se acerto nele, se Apolo satisfizer a minha prece.»  
Disse, e sobre Antínoo desfechou uma seta amarga.

Começa então a vingança de Ulisses, coadjuvado por seu filho Telémaco e pelos dois guardadores de gado que lhe tinham ficado fiéis. É uma vingança implacável, que não poupa nenhum dos culpados. Apenas o arauto e o aedo recebem a clemência do herói. Nesta longa cena de morticínio, tem-se perguntado até que ponto a fúria da revindicta não ultrapassou as exigências de recuperação dos direitos do senhor da casa.

O assunto tem sido muito debatido ultimamente, com acertada insistência nas culpas que os pretendentes haviam acumulado sobre as suas cabeças. Eles não eram apenas os dilapidadores dos bens de Ulisses, que devastavam havia anos a sua imensa riqueza em gado. Eles haviam planeado a morte de Telémaco, quando o jovem príncipe regressasse da sua viagem a Pilos e a Esparta, em busca de notícias do pai, e, depois de defraudados dessa expectativa, de novo haviam concebido idêntico projecto.

Ora, precisamente na *Odisseia*, a ideia de justiça divina e a concomitante noção de crime e castigo começa a esboçar-se. Ela está na entrada do poema, no trecho que Jaeger chamou com propriedade «a mais antiga teodiceia grega», quando, em concílio divino, Zeus refere o caso de Egisto, que acabava de sucumbir às mãos de Orestes, vítima dos crimes em que persistira, não obstante as advertências dos deuses (I. 26-43). Está novamente expressa nas reflexões do porqueiro Eumeu sobre o estado de coisas no palácio de Ítaca (XIV. 83-88):

Os deuses bem-aventurados não apreciam o mal,  
mas prestam honra à justiça e às acções sensatas dos homens.  
Podem inimigos malvados saquear a terra alheia,  
os bois de outrem, dar-lhes Zeus essa rapina,  
e regressarem a casa com os navios repletos.  
Mas um receio violento do castigo descerá sobre o seu coração.

A vingança de Ulisses está, por consequência, referenciada a um princípio universal, não se confina à desforra pessoal. Merece atenção, neste contexto, aquela cena em que, ante o júbilo da sua velha ama, ao ver reduzidos a cadáveres os inimigos e usurpadores de tantos anos, Ulisses a adverte severamente (XII. 412-413):

Não é piedoso tripudiar sobre homens mortos.  
Aos que aqui estão, derrubou-os o destino dos deuses e as suas  
[obras perversas.

«O destino dos deuses» — μοῖρα θεῶν— lê-se neste passo, diferentemente do que sucede na maior parte das ocorrências de μοῖρα, isto é, da parte ou porção de cada um, e, por extensão, da parte que lhe cabe no decurso da vida. Essa *moira* assim entendida é, naturalmente, independente da vontade de cada um, e parece sê-lo também da dos deuses, embora, pelo menos em dois passos da *Ilíada* (VI. 440-443 e XXI. 179-181), possa pôr-se a questão da transcendência de Zeus em relação a ela. No trecho da *Odisseia* que referimos há pouco, porém, esboça-se já uma noção de determinismo de origem divina, tal como surgirá depois em Sólon. Mais importante do que isso, no contexto em que de momento nos situamos, é a presença da dupla causalidade — a do plano divino e a do humano —, noção essa que aponta já para a da responsabilidade do homem pelos seus actos, a qual, como se sabe, virá a adquirir todo o seu relevo e acuidade na tragédia grega.

Nesta altura, perguntar-se-á o ouvinte que ainda está lembrado da teoria da improvisação oral, das fórmulas e dos epítetos, como será possível exprimir num estilo tão rígido pensamentos tão elevados? Teremos então de acentuar que as fórmulas e epítetos eram auxiliares da memória, prontos a serem empregados no momento oportuno. Feitas as contas — e dificilmente se encontrará uma estatística que não tenha sido já aplicada aos Poemas Homéricos — há cerca de um décimo dos versos que não tem elemento formulaico seguro nenhum. A habilidade do poeta está em saber usá-lo na ocasião adequada, e distanciar-se dele quando deve. De resto, as próprias fórmulas são flexíveis, no sentido exacto do termo, ou seja, são sujeitas a flexão, dentro do espaço métrico disponível, conforme pôs em evidência Hainsworth, um dos mais recentes e autorizados continuadores da doutrina de Parry.

Esta direcção dos estudos, que desloca o problema da autoria em favor do da forma, não é, contudo, a única. No final da mesma década de 30 que viu aparecer as teorias do helenista americano, publicavam-se na Alemanha os *Iliasstudien* de Schadewaldt, que marcam, eles também, mas noutro sentido, uma nova era. Estes analisam a maneira de contar e de construir alguns passos, chegando assim a uma concepção unitária da autoria. Situando-se nos antípodas de teorias do século passado, como a dos núcleos (que explicava a *Ilíada* como uma série de expansões a partir de um pequeno poema nuclear, só sobre a cólera de Aquiles) ou a dos laís (que dividia a epopeia em dezoito rapsódias distintas) ou ainda a da compilação (que faz de Homero o redactor final), as análises de Schadewaldt e seus sucessores procuram determinar as linhas mestras da narrativa e demonstrar que a harmonia do seu desenvolvimento e desfecho postula forçosamente um único autor para arquitectar tão grandiosa construção. Num livro que fez época, publicado em 1970, Dieter Lohmann, um dos continuadores desta teoria, centrada sobretudo na *Ilíada*, pôs em evidência a articulação dos cantos axiais do poema: o primeiro, com a causa e explosão da cólera de Aquiles, que abandona a coligação, por ter sido publicamente desconsiderado pelo chefe supremo da expedição, Agamémnon; o nono, com a tentativa infrutífera de o fazer regressar ao combate, em troca de

esplêndidas ofertas; o décimo primeiro, com a sugestão de Nestor a Pátroclo de que peça a Aquiles que o deixe ir, a ele, com os Mirmidões para o campo de batalha; o décimo sexto, em que Pátroclo consegue ser ouvido (preces frutíferas), executa feitos do mais alto preço, mas sucumbe às mãos do Heitor; depois, a segunda fase da cólera, agora radicada no campo afectivo da amizade e da lealdade, novamente com o esquema preces infrutíferas — preces frutíferas.

Este esquema, ao ser aplicado pela segunda vez, conduz-nos a um dos episódios mais significativos da *Ilíada*. No duelo titânico que trava com Aquiles, Heitor, prestes a ser dominado, roga-lhe que aceite um último pedido: que não deixe os cães devorar o seu cadáver, mas o entregue, mediante o resgate que quiser, a seus pais, para que lhe prestem os rituais fúnebres (XXII. 337-343). Aquiles responde, com a mais cruel dureza, e com a fúria do desespero, que ninguém afastará os cães da cabeça dele, ainda que lhe dessem dez ou vinte ou mais vezes o preço do resgate (XXII. 345-354).

Já sabemos que a gravidade do pedido não resulta só do natural horror à dilaceração futura do próprio corpo, mas da impossibilidade de a *psychê* transpor sequer os portões do Hades, para aquele a quem não couberam em sorte as chamas da pira.

A hora é de glória para Aquiles, que abandona, triunfante, o campo de batalha, levando atrelado ao seu carro o mais precioso troféu, o cadáver do inimigo. É essa a consumação da vitória do guerreiro primitivo, uma vitória que não conhece mercê nem complacência, e que se prolonga no além-túmulo.

No canto seguinte, o cadáver de Pátroclo é cremado com todas as honras, incluindo a da realização de jogos fúnebres em que participam os maiores guerreiros aqueus, momento de alacridade e entusiasmo que contrasta com a tensão dramática que tem vindo a acumular-se desde o início do poema.

Uma vez terminada esta manifestação de destreza, vigor e cavalheirismo, o espírito de vingança volta a pairar sobre a epopeia. Aquiles passa a noite agitado, sem dormir, e, logo ao amanhecer (*Ilíada* XXIV. 12-18):

.... Não lhe passava despercebido  
o romper da Aurora sobre o mar e as arribas.  
Atrela ao seu carro os cavalos velozes,  
amarra Heitor à parte de trás, para o puxar.  
Depois de o arrastar por três vezes em volta do túmulo  
do filho morto de Menécio, de novo repousa na tenda, deixando-o  
estendido no pó, com o rosto voltado para baixo.

Eram os direitos de vencedor, que o costume consagrara, e que o auditório do poeta certamente bem conhecia.

Mas não será nessa nota negativa que a epopeia termina. Os deuses indignam-se perante tão selvagem procedimento para com aquele que fora sempre tão

cumpridor para com eles e era para Zeus «o mais caro dos mortais que existem em Ílion» (XXIV. 67). Zeus manda chamar Tétis para que advirta o seu filho de que ele mesmo deverá querer a glória de devolver o corpo de Heitor (XXIV. 110-116):

Vai célere ao acampamento e dá esta ordem ao teu filho:  
diz-lhe que os deuses estão indignados, e eu mais que todos  
os imortais me irritado, porque com o seu coração tresloucado  
retém Heitor junto das naus recurvas, em vez de o entregar:  
vejamos se, por temor para comigo, devolverá Heitor.

Por seu lado, Íris, a mensageira dos deuses, incita Príamo a ousar a diligência de ir de noite, sozinho com o seu arauto, e levando um avultado resgate, à tenda de Aquiles. A ajuda dos deuses não afrouxa. Hermes, disfarçado de um dos Mirmidões, ajuda Príamo na arriscada travessia e abre-lhe a porta da tenda do herói que, sozinho, punha e tirava a tranca da entrada, coisa que só três homens juntos conseguiam fazer (XXIV. 453-456). O velho e majestoso rei de Tróia apresenta-se agora na atitude consagrada do suplicante: abraça os joelhos e beija as mãos de Aquiles «terríveis assassinas, que lhe mataram tantos dos seus filhos» (XXIV. 479), para implorar que lhe restitua o cadáver de Heitor, em troca de um avultado resgate, lembrando-se de seu próprio pai, pois, mais do que ele, merece piedade.

Aquiles comove-se e afasta as mãos do ancião. Por um tempo, choram ambos: um, aos pés do guerreiro indómito, pensando em Heitor, o outro, recordando-se do pai, e também do amigo que perdera. Então levanta-se o herói da sua cadeira de espaldar e ergue o velho, pegando-lhe pela mão, «condoído dos seus cabelos brancos e da sua branca barba» (XXIV. 516). Manda que lhe entreguem o cadáver do filho, depois de arranjado à distância, oferece-lhe de comer e de beber, segundo preceituavam as regras da hospitalidade, e vai ao ponto de lhe conceder uma trégua de doze dias, para celebrar condignamente os funerais de Heitor. Com este acto termina o poema.

Esta passagem da crueza primitiva a uma compreensão magnânima foi vista pela primeira vez por Schadewaldt, que encontrou nela uma das mais significativas lições da *Ilíada*. Às preces infrutíferas de Heitor prestes a sucumbir sobrepõem-se as preces frutíferas da velhice desamparada de Príamo, inerme, dentro da tenda de Aquiles. É um sinal de abrandamento de costumes que vem encerrar a epopeia, não como uma adição tardia, conforme pensaram muitos, mas como o coroamento exemplar de uma grave e profunda mensagem de humanismo.

Grande como é, não fora a única. Outro dos altos valores éticos é a amizade, de que o sentimento de dedicação sem limites entre Aquiles e Pátroclo fornece o mais belo exemplo. Completamente livre das impurezas com que uma época de padrões morais menos exigentes havia de maculá-la, ela aparece-nos como uma superação do ser individual, como um elo inquebrável de união numa sociedade

em que os interesses de diversas forças coexistem num equilíbrio precário. E por isso, quando Aquiles, após a morte de Pátroclo, declara a sua mãe que a escolha de uma vida curta, mas gloriosa, está feita (*Ilíada* XVIII. 121-126), a resposta de Tétis aceita os mesmos valores (XVIII. 128-129), dando-lhe, portanto, a sanção divina.

Nas relações, humanas, ocupa um lugar à parte o amor conjugal. Os modelos erguem-se, em toda a sua grandeza, num e noutro poema. Na *Odisseia*, é a espera paciente de Penélope, contra todas as aparências, ao longo de vinte anos. A rainha faz ouvir a sua voz perante todos, quando, no canto I, o aedo escolhe para tema do seu recital o regresso dos Aqueus, vindos de Tróia. É a sua primeira aparição no poema, que a caracteriza definitivamente (I. 328-344):

Do andar de cima, ouviu o canto inspirado  
a filha de Ícaro, a sensata Penélope.  
Desceu pela alta escadaria do seu palácio,  
porém não sozinha: seguiam-na duas aias suas.  
Quando a mais divina das mulheres se acercou  
dos pretendentes, deteve-se junto ao pilar do bem construído tecto,  
com os véus brilhantes sobre as faces.  
De cada lado, assistia-a uma aia dedicada.  
Então dirigiu-se, com lágrimas, ao divino aedo:  
«Fémio, muitos são os feitos de homens e deuses  
que sabes, para deleite dos mortais, e que celebram os aedos.  
Canta-lhes aqui um desses! E eles que bebam  
em silêncio. Mas cessa esse canto doloroso,  
que sempre me dilacera o coração no peito,  
já que sobre mim desceu uma dor sem tréguas.  
Tais as saudades que tenho do homem que sempre me lembra  
e cuja glória é vasta na Hélade e no meio da Argólida.»

Também Ulisses, quando Calipso lhe promete a imortalidade, se ficar sempre junto dela, acentuando que não é inferior a Penélope, responde à deusa com desassombro (V. 218-219):

Ela é mortal, ao passo que tu não conheces a velhice nem a morte.  
Mesmo assim, o meu querer e o meu anseio de todos os dias  
é chegar a casa e contemplar o dia do regresso.

Na *Ilíada*, uma das cenas mais célebres de todos os tempos gravita em volta do mesmo tema: a despedida de Heitor e Andrómaca. O herói máximo dos Troianos vai à cidade, pedir à mãe que tente aplacar com oferendas a deusa Atena. Procura depois a esposa em casa, mas não a encontra aí, pois ela subiu à muralha, seguida

da aia com o filho de tenra idade, na ânsia de ver o que se passava no campo de batalha. É aí, junto das Portas Ceias, que Andrómaca vem ao seu encontro, implorar-lhe com lágrimas que se lembre daqueles a quem deve proteção, pois o pai, os sete irmãos que tinha, foram já todos abatidos pela mão de Aquiles; para ela, Heitor fazia as vezes de todos e era o seu esposo florescente. E a sua prece desesperada culmina nestes versos (VI. 431-432):

Mas vamos, amerceia-te de mim e fica aqui na torre,  
Não faças órfão teu filho, viúva a tua mulher.

Heitor responde que também isso o aflige, mas se envergonharia perante o seu povo, se ficasse, como um covarde, afastado da refrega, porque — diz ele — «aprendi a ser sempre valente e a combater entre os primeiros Troianos» (VI. 444-445). Porém não o preocupa tanto a dor que há-de vir, nem por Hécuba, nem por Príamo, nem pelos seus muitos irmãos que tombarão na liça, como o futuro de Andrómaca, se a levarem em cativo. Depois de uma evocação dessa perspectiva sombria, conclui com estes versos pungentes (VI. 464-465):

Mas que um monte de terra encubra o meu cadáver,  
antes de eu ouvir o teu grito, ao seres arrastada à força.

Outro princípio importante, a que já aludimos de passagem, governa esta sociedade: o vínculo moral que se contrai quando se é recebido em casa de alguém, alguém para quem se é geralmente um desconhecido, que clama por socorro. Essa relação especial faz parte das normas observadas por este povo que ainda não conhece a lei positiva. Quando Nestor recebe Telémaco e Mentor, nem sequer sabe se eles são do número dos piratas que andam pelos mares (*Odisseia* III. 72-74). Menelau fica indignado quando um vassalo seu lhe vem perguntar se há-de receber dois estrangeiros que pedem pousada, e adverte-o (*Odisseia* IV. 33-36):

Acaso não chegámos nós aqui, depois de termos comido  
muita vez à mesa dos outros? Que Zeus doravante  
nos livre dessa desgraça! Desatreia os cavalos  
dos hóspedes, e, a eles, trá-los aqui para a festa.

Este vínculo era tão respeitado que se sobrepunha ao dever militar e atravessava gerações. É assim que Glauco, príncipe aliado dos Troianos, e Diomedes, rei de Tirinto, quando se encontram frente a frente e vêm a saber que um antepassado de um fora hóspede do de outro, se abstêm de combater e vão até ao ponto de trocarem as armas. Diomedes proclama então (*Ilíada* VI. 226-231):

Afastemos as lanças um do outro no ardor da refrega.  
Há muitos Troianos ilustres para eu matar,  
se o deus mo conceder e eu os atingir na corrida,  
e muitos são os Aqueus para tu aniquilares, se puderes;  
troquemos, pois, as armas, a fim de que estes saibam  
que nos sentimos honrados com a hospitalidade dos nossos maiores.

Este é, a traços largos, o universo moral do homem homérico. Um homem que é feito para a luta, e parece sentir-se feliz em medir forças contra todos os obstáculos, mas que ao mesmo tempo tem a consciência de que é um ser débil e caduco. Nenhum passo dos Poemas exprime tão bem esta noção como o breve símile com que Glauco responde a Diomedes, no princípio do recontro há pouco evocado, quando este lhe pergunta pela sua ascendência (*Ilíada* VI. 145-149):

Tidida magnânimo, porque me perguntas pela minha linhagem?  
Tal como a geração das folhas, assim é também a dos homens.  
As folhas, umas deita-os o vento ao chão, e logo  
a floresta viçosa cria outras, quando surge a primavera.  
Assim nasce uma raça de homens, e outra cessa de existir.

O homem, ser efémero (literalmente: «que dura um dia»), será um tópico largamente glosado em todo o decurso da época arcaica, e também posteriormente. A sequência narrativa da *Ilíada*, desenrolada numa tensão crescente, leva o herói principal pelo caminho de consumir numa morte gloriosa o seu ideal de superioridade. Não assim a da *Odisseia*, em que o protagonista acaba sempre por vencer os mais intransponíveis obstáculos, graças à sua argúcia e à sua capacidade de resistência («o que muito suportou» é, como já vimos, um dos seus epítetos distintivos). Um e outro, contudo, se completam na procura, que é de todos os tempos, de uma realização plena das suas mais altas esperanças.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ORALIDADE E ESCRITA NOS POEMAS HOMÉRICOS ESTADO ACTUAL DA QUESTÃO<sup>1</sup>

Em 1928, defendia tese na Sorbonne um jovem americano que a maior parte dos grandes helenistas à data existentes em França se recusara a orientar, por demasiado estranha: Milman Parry. Chamava-se *L'Épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique* e completava-se no início da década seguinte com outros artigos, nomeadamente “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making”, publicados nos *Harvard Studies in Classical Philology* (1930 e 1932). Porém, como geralmente acontece com as grandes teorias, estas somente uns vinte anos depois vieram a alcançar o prestígio das doutrinas que fazem época.

Era a chamada teoria da improvisação oral, que vinha explicar as repetições de grupos de palavras em contextos semelhantes e em ligação com a métrica (fórmulas) como uma necessidade decorrente desse modo de compor. A prática, ainda viva, dos bardos servo-croatas que Parry escutou, e que eram capazes de improvisar, acompanhando-se com um instrumento de cordas, sobre grandes feitos tradicionais, como as guerras ocorridas no seu país no séc. XVI, oferecia um paralelo surpreendente com a dos aedos homéricos. Este trabalho de campo, apoiado em gravações, foi completado pelo continuador destes estudos, A. B. Lord, que deu por extinto o processo na década de 60. A ele voltaremos.

Será bom recordar alguns exemplos para melhor se compreender a mecânica da improvisação oral. Sirva-nos primeiro o da fórmula mais simples, que é constituída apenas pelo nome próprio acompanhado de um epíteto. Se se tratar de uma das figuras principais, esse epíteto pode ser distintivo (como em πολύτλας Ὀδυσσεύς «Ulisses que muito sofreu») ou genérico - aplicável, portanto, a qualquer herói (como δῖος Ὀδυσσεύς «O divino Ulisses»), ou podem juntar-se os dois,

---

<sup>1</sup> Publicado em *Sentido que a vida faz: estudos para Óscar Lopes*, Porto (1997) 339-346.

se convier à estrutura métrica do verso. É o que sucede no começo do Canto VI da *Odisseia*, quando se ouve:

ὦς ὃ μὲν ἔνθα καθεῦδε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,  
Assim adormeceu nesse lugar o divino Ulisses que muito sofreu.

Sob o ponto de vista métrico, temos o segundo hemistíquio do verso totalmente preenchido por essa fórmula, desde a cesura pentemímere feminina ao final. Na sequência da narrativa, é o encerrar do episódio em que Ulisses, escapado de um naufrágio, adormece num leito de folhas, vencido pelo sono e pela fadiga, como se explicita na segunda linha. Mas o mesmo segundo hemistíquio tinha soado apenas oito versos atrás, no momento em que se descrevia a alegria do herói ao avistar Atena, a deusa sua protectora (V. 486):

τὴν μὲν ἰδὼν γήθησε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς.  
Ao vê-la regozijou-se o divino Ulisses que muito sofreu.

Mas Ulisses possuía outros epítetos distintivos, como πολυμήχανος e πολύμητις (quase sinónimos: *o dos mil artifícios*), que tinham a vantagem de serem mais longos. Segundo Milman Parry, só as conveniências métricas determinavam a escolha. Parece-nos difícil sustentar esta tese, e disso são exemplo, para o primeiro epíteto, os dois passos há pouco citados; para o segundo e terceiro, a sua presença repetida no decurso das aventuras fantásticas. A feiticeira Circe sabe bem com quem está a falar, após ter sido dominada pelo herói, quando se lhe dirige nestes termos (X. 401):

Διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ  
Ilustre filho de Laertes, Ulisses dos mil artifícios

O longo vocativo é repetido *ipsis verbis* no mesmo canto, vv. 456, 488, 504. Formavam já um verso inteiro, que dava tempo ao aedo para pensar no que se seguiria.

O mesmo se passava com as fórmulas que introduziam o discurso directo (e lembremos que o discurso directo ou atributivo ocupa cerca de metade dos Poemas Homéricos), onde permitia numerosas combinações entre o primeiro hemistíquio (verbo acompanhado de partículas, por vezes de participios, que resumiam a cena anterior) e o segundo (sujeito mais epíteto). Ou então com descrições de cenas que se repetiam, como o nascer e o pôr do Sol, o aprontar e servir um festim e ocasiões similares. Tais descrições podiam ocupar cinco versos seguidos, como sucede na cena do Canto IV da *Odisseia* (52-58) em que Telémaco e o filho de Nestor se sentaram junto de Menelau para tomar parte no banquete:

Uma aia trouxe a água, em belo gomil de ouro,  
sobre bacia de prata, para lavarem as mãos.  
Junto deles colocou uma mesa polida.  
A venerável dispenseira trouxe pão para os servir,  
pões na mesa manjares inúmeros, regalando-os com o que havia.

Os mesmos cinco versos encontram-se exactamente no Canto VII (172-176) quando Ulisses é recebido, também ele um “estrangeiro sem nome” (para usar a terminologia consagrada por Fenik<sup>2</sup>) no palácio de Alcínoo.

Tais repetições, que a crítica anterior dava como indesejáveis interpolações, passaram assim a ser entendidas como parte importante do arsenal dos aedos.

Além disso, se os Poemas eram improvisados, tornava-se mais compreensível que houvesse pequenas incongruências entre uns e outros pontos da narrativa. Deixava de parecer estranho que um guerreiro menor da *Iliáda* tombasse morto num Canto e reaparecesse a combater mais adiante.

Sucedem, porém, que tanto a *Iliáda* como a *Odisseia* são poemas extensos — cerca de trinta mil versos ao todo - susceptíveis, é certo, de serem memorizados por pessoas bem treinadas (e lembre-se que o conseguiam não só os rapsodos; que disso faziam profissão, como amadores do género do jovem ateniense Nicérato, que Xenofonte retrata como capaz de dizer de cor as duas epopeias, que aprendera em pequeno<sup>3</sup>). Mas, quando bem examinados, revelam uma estrutura demasiado complexa para decorrer da simples inspiração de momento.

É por isso agora altura de voltarmos ao assistente e sucessor de Milman Parry, aquele que terminou as gravações na década de 60. Entendeu A. B. Lord que as marcas bem sensíveis de um longo período de improvisação oral só podiam ter cristalizado em tão longos poemas, organizados segundo estruturas narrativas que estavam longe de ser primitivas, se o aedo, ainda que iletrado ele mesmo, dispusesse de alguém que estava de posse da escrita. É a famosa tese do ditado (1953), que alcançou o aplauso de muitos dos maiores helenistas da época.

Estas teses permitem explicar como lendas e costumes e até artefactos da época micénica atravessaram a “Idade das Trevas” que se segue à chamada invasão dórica e permaneceram na memória dos homens. Casos semelhantes têm andado a ser observados noutros povos e épocas, como por exemplo na Irlanda, na Ásia Central, em África<sup>4</sup>. Em Cambridge iniciou-se uma colecção dedicada à questão

<sup>2</sup> *Studies in the Odyssey* (Wiesbaden, 1974).

<sup>3</sup> *Banquete*, III. 5-6.

<sup>4</sup> Respectivamente, por K. O' Nolan, “Homer and Irish Heroic Narrative”, *Classical Quarterly* (1969) 1-19; N. K. Chadwick and V. Zhimunsky, *Oral Epics of Central Asia* (Cambridge, 1969); Eileen Julien, *African Novels and the Question of Orality* (Bloomington 1992).

da oralidade e escrita. O *I Colloquium Rauricum*, realizado em 1988 na Suíça, tomou por tema “O passado na tradição oral”<sup>5</sup>.

Regressando aos Poemas Homéricos, merece especial referência o Catálogo das Naus, longo trecho do Canto II da *Ilíada* em que se enumeram os diversos contingentes aqueus que se encontravam defronte de Tróia. A descrição segue um percurso geograficamente estranho, tendo como ponto de partida a Beócia. Porquê a Beócia? As respostas são variadas. Citaremos as mais importantes: porque a poesia de catálogo era característica dessa região, conforme documentam as obras de Hesíodo; ou porque foi de Áulide, nessa zona, que partiu a expedição para Tróia; ou porque o modelo era o itinerário que os *therodokoi* seguiam ao proclamar a realização dos Jogos Píticos, e então tudo seria mais tardio e de inspiração délfica. Há pouco mais de vinte anos, dois grandes arqueólogos, Simpson e Lazenby, deram-se ao trabalho de verificar a antiguidade de todos os sítios mencionados, e em todos, sem excepção, encontraram ruínas micénicas. Tal não significaria, para esses especialistas, que a Βοιωτία, como é costume designá-la entre os estudiosos de Homero, fosse uma relíquia da poesia micénica, conforme pretendem alguns. Mas demonstrava que continuavam uma tradição muito antiga, de que o facto de o rei de Atenas ser o obscuro Menesteu (v. 552) seria mais uma prova. Recordemos, de passagem, que o Catálogo está suficientemente adaptado ao contexto da acção da *Ilíada* para não se esquecer de mencionar, ao descrever o contingente dos Mirmidões, a ausência de Aquiles encolerizado e dos seus homens (vv. 686-690).

As ideias de Milman Parry e da sua escola pode dizer-se que dominaram a área cultural inglesa e americana durante quase toda a segunda metade deste século. Conheceram novas ramificações em estudos como os de Hoekstra e de Hainsworth, que conseguiram pôr em evidência o que, do nome do livro do segundo, passou a denominar-se “modificação de fórmulas”. Vejamos alguns exemplos (todos da *Ilíada*):

O aedo podia gastar com o nome de um herói apenas a parte final do hexâmetro, dizendo apenas (I. 130 e mais 19 exemplos):

Κρείων Ἀγαμέμνων  
o poderoso Agamémnon

ou podia ocupar mais duas sílabas, reencarecendo sobre a vastidão dos domínios do rei de Micenas (I. 102; XI. 238):

εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων  
Agamémnon de vasto poder

<sup>5</sup> *Vergangenheit in mündlicher Ueberlieferung* (actas publicadas em Stuttgart, 1988).

ou podia ocupar mais quatro, antepondo-lhe o patronímico (I. 411 e mais 7 exemplos):

Ἄτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων  
o Atrida Agamémnon, de vasto poder

Nesta altura restava apenas o tempo para duas longas ou uma longa e duas breves para preencher a totalidade do verso. É o que sucede, por exemplo, na linha 102 do Canto I, quando se lê:

ἥρωος Ἄτρεΐδης εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων  
o herói Atrida, Agamémnon de vasto poder

O alargamento dos títulos do rei de Micenas não é casual. No passo em apreço, ele acaba de ouvir do sacerdote Calcas a revelação de que a peste que ataca o exército aqueu resulta do castigo de Apolo por ele ter maltratado o sacerdote do deus, ao ter-lhe recusado a devolução da filha, pelo que a solução que lhe resta é entregar a donzela sem qualquer resgate. Agamémnon levanta-se furioso, prestes a deixar desabar sobre Calcas a sua cólera e o seu invencível ressentimento. Um verso inteiro com os seus títulos prepara a cena. A fórmula repete-se mais duas vezes.

Não menos curioso é que um nome possa aparecer declinado, mas aí com uma limitação evidente: é preciso que o número de sílabas e suas quantidades não se alterem. Dois exemplos com o nome de Menelau:

ξανθὸς Μενέλαος (III. 284)  
o louro Menelau

ξανθῶι Μενελάωι (III. 432)  
ao louro Menelau

ἄρηιφίλωι Μενελάωι (IV. 452)  
a Menelau dilecto de Ares

ἄρηιφίλου Μενελάων (IV. 13)  
de Menelau dilecto de Ares

Em todos estes exemplos, o nome do rei de Esparta perfaz as duas breves do quinto pé e o espondeu final. Se precedido de ξανθός ou ξανθῶι, temos o segundo hemistíquio completo (cesura heftemímere); o mesmo com o quadrissílabo ἀρηιφίλωι ou ἀρηιφίλου que se seguem à cesura pentemímere.

Vimos há pouco fórmulas com o nome de Agamémnon em nominativo. Se ele estiver nos casos oblíquos, contará, porém, mais uma sílaba. Mas essa sílaba terá

que ser breve, quer por natureza, quer por posição, pois o hexâmetro não admite créticos. Temos, assim, exemplos do uso do título (que esconde uma metáfora) de «pastor de povos», também ele declinado:

Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν (XI. 187)  
Agamémnon pastor de povos

Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν (II. 772)  
a Agamémnon, pastor de povos

Em ambos os exemplos, ocorre que o segundo hemistíquio está depois da cesura pentemímere, ora em acusativo, ora em dativo. Mas a fórmula não pode aparecer em genitivo, pelas razões já apontadas. Pode, sim, ficar reduzida a ποιμένα λαῶν ou ποιμένι λαῶν, se o contexto for perfeitamente claro em relação à identidade da figura (e. g. II. 85).

Entretanto, no mundo germânico, desde os estudos de Schadewaldt (1938) que se dava preferência a outro tipo não menos frutuoso de pesquisa: a análise da estrutura dos Poemas, de molde a detectar a existência de um plano e de maneiras típicas de compor.

Nada mais oposto à aceitação de uma pluralidade de autores do que a convicção de que se delineou uma história que aos poucos se vai desenvolvendo, e que remete, nos seus pormenores, de uns para outros episódios.

Ora é isso que se tem vindo a observar cada vez mais. Pelo que toca à *Ilíada*, o livro de Dieter Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, publicado em Berlim em 1970, marcou um dos maiores avanços nesta direcção. Partindo da verificação da presença da chamada “composição em anel” (*Ring Komposition*) nos discursos e usando do conceito de “engrenagem”, para descrever o encadeamento de uns com outros episódios, Lohmann e outros mostram o paralelismo entre a ida dos arautos à tenda de Aquiles para trazer Briseida, no Canto I (motivo das “preces frutíferas”), e a dos mesmos arautos, junto do mesmo herói, acompanhando a embaixada de Agamémnon na diligência, sem êxito, do Canto IX para fazer regressar Aquiles ao combate (“preces infrutíferas”). Do mesmo modo, Heitor, antes de sucumbir à lança de Aquiles, no Canto XXII, lhe pede em vão que aceite futuramente o resgate do seu cadáver (“preces infrutíferas”) e Príamo consegue tal cedência no Canto XXIV (“preces frutíferas”).

Para evidenciar melhor essas engrenagens, Lohmann mostra ainda que, para além do Canto I, há três cantos axiais no Poema, que mudam a direcção dos acontecimentos: a já referida embaixada a Aquiles, no Canto IX; a ida de Pátroclo à tenda de Nestor, no Canto XI, em que o velho rei de Pilos lhe sugere que substitua o Eácida no combate; e a realização deste plano no Canto XVI, tendo como consequência a morte do grande amigo do rei dos Mirmidões. A partir daqui,

observa o mesmo helenista, vai começar a segunda μῆνις, motivada agora por outras razões não menos graves que as que levam Aquiles a regressar ao campo de batalha para vingar Pátroclo.

Neste mesmo sentido da análise das estruturas da narrativa, ao ponto de encontrar ecos entre as suas várias fases, têm saído nos finais da década de 80 e começos da actual alguns livros notáveis, como o de Irene de Jong, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam 1989) e de Oliver Taplin, *Homeric Sounding. The Shaping of the Iliad* (Oxford 1994). Este tipo de análises tem, no entanto, com grande frequência, o perigo de forçar a evidência na pesquisa de correspondências onde elas por vezes não existem ou são demasiado ténues para permitir uma conclusão segura. Está em parte neste caso o mais recente estudo dentro desta tendência, o livro de Keith Stanley, *The Shield of Homer* (Princeton University Press 1994). Efectivamente, o autor não só parte da descrição do escudo de Aquiles como centro da *Ilíada* (daí o título), como reduz a epopeia em geral e cada Canto em particular a um esquema de completa simetria. Ora, se há muito se aceita que a sucessão de cenas de grande violência verbal, que destrói a relação entre os homens, ao longo do Canto I, é antitética da lição do humanitarismo de Aquiles no seu modo de atender e satisfazer o pedido de Príamo no Canto XXIV, terminando o poema em clave de harmonia, já é muito mais difícil de aceitar que à enumeração do Catálogo das Naus, do Canto II, a que já nos referimos, corresponda o desenrolar das diversas provas atléticas que constituem a maior parte do Canto XXIII, os chamados Jogos Fúnebres em Honra de Pátroclo. Damos só estes exemplos como os mais fáceis de contrapor, mas o autor esgota o assunto de modo cada vez menos convincente ao tratar dos Cantos centrais.

Já os ecos de que fala Taplin e outros são muito mais persuasivos. Vale a pena recordar um que tem sido sujeito a várias interpretações, ao sabor das correntes exegéticas dos Poemas Homéricos. Trata-se do famosíssimo Resgate de Heitor. Entenderam os analíticos, durante muito tempo, que a história estava terminada com a morte do príncipe troiano, no Canto XXII. Quando muito, seria de aceitar que tivesse vindo a receber dois finais alternativos: o Canto XXIII, com o brilhante episódio há pouco citado dos Jogos Fúnebres em Honra de Pátroclo, ou o Canto XXIV, com o resgate do cadáver do filho mais velho de Príamo. Esta interpretação, não obstante ter sido proposta por grandes helenistas, não leva em conta o pendor constante da narrativa grega, de não terminar a história no clímax, mas de lhe adicionar uma ou mais cenas que constituem um anti-clímax e contém, aliás, a mensagem final (entenda-se: mensagem implícita, porque epílogo no sentido próprio do termo não é anterior aos finais do séc. V a. C. e, como tal, falta no poema). Ora, no caso da *Ilíada*, o Canto XXIII era necessário para concluir o que Deichgräber<sup>6</sup> chamou a “Linha de Pátroclo”, pois aí se completava a sua história. Faltava levar

<sup>6</sup> *Der letzte Gesang der Ilias* (Mainz, 1972).

a termo a “Linha de Heitor”. Isso, fá-lo o Canto XXIV. Mas o que aí sucede não só produz essa sensação de apaziguamento como revela uma nova mentalidade, conforme assinalou pela primeira vez Schadewaldt<sup>7</sup>: o implacável Aquiles, que tanto lutara por exercer vingança completa sobre o inimigo — e esta compreendia a posse do seu cadáver, que todos os dias maltratava cruelmente — humaniza-se perante a impotência do soberano de Tróia, ajoelhado a seus pés, a beijar-lhe “as mãos terríveis, assassinas, que lhe mataram tantos dos seus filhos”. Lembrado do seu próprio pai, também de cabelos brancos, que ficara lá longe, indefeso, e que não mais verá, Aquiles levanta o ancião e recebe-o como hóspede na sua tenda. Há mesmo um momento inolvidável em que os dois inimigos se admiram mutuamente, com um sentimento muito helénico da beleza estética (XXIV. 828-832):

Depois que se saciaram de bebida e de comida,  
foi então que Príamo Dardânida se pôs a admirar Aquiles,  
a sua estatura e beleza. Parecia um deus na frente dele!  
Por sua vez, Aquiles admirava Príamo Dardânida,  
ao contemplar o seu nobre aspecto e ouvir as suas palavras.

Dois cantos atrás, as palavras trocadas entre Aquiles e Heitor digladiavam-se, carregadas de ódio e de sede de vingança. O príncipe troiano, já mortalmente ferido, consegue ainda dirigir uma súplica ao seu feroz opositor, que não cede, antes reencarece as suas ameaças com requintes de selvajaria (XXII. 337-354):

Respirando a custo, respondeu-lhe Heitor de casco faiscante:  
“Pela tua vida, pelos teus joelhos, pelos teus pais, te imploro:  
não deixes que os cães me devorem junto das naus dos Aqueus,  
aceita bronze e ouro em quantidade,  
as dádivas que te oferecerem o meu pai e a minha mãe venerável,  
mas entrega o meu corpo para o levarem para casa, a fim de os Troianos  
e as esposas dos Troianos me darem as chamas que são o lote de um morto.”  
Olhando-o de sobreceño carregado respondeu-lhe Aquiles de pés velozes:  
“Não me implores, perro, pelos meus joelhos, nem pelos meus pais.  
Tanto como a minha fúria e o meu coração me excitam  
a retalhar-te e a comer-te as carnes cruas, tal foi o que me fizeste,  
assim é certo que não haverá quem afaste os cães da tua cabeça,  
nem que aqui me trouxessem e pesassem dez,  
vinte vezes o teu resgate, e me promettessem mais ainda,  
nem mesmo que mandasse o teu peso em ouro  
Príamo Dardânida, nem assim a tua mãe venerável

<sup>7</sup> Von Homers *Well und Werk* (Stuttgart, 1959).

te depositará num leito para carpir aquele que ela gerou,  
mas os cães e as aves te repartirão todo inteiro.”

Era esta a atitude previsível de Aquiles. Enquadravam-na as preces infrutíferas, de que falámos há pouco. Mas a história vai levar outro rumo. É exactamente a abjuração desta nova cólera que o Canto XXIV vai retratar. O aparecimento desse episódio ficara desde já preparado por contraste.

Vêm estes exemplos a propósito das novas perspectivas abertas pela análise das técnicas da composição. Os mais recentes e autorizados comentadores dos Poemas — aqueles que colaboraram no comentário da *Ilíada* publicado sob a direcção de G. S. Kirk<sup>8</sup> e no da *Odisseia* editado pela Fondazione Lorenzo Valla<sup>9</sup> — pendem, cada vez mais, para a concepção unitária da autoria de cada uma das epopeias homéricas e para a hipótese do recurso à escrita. Na segunda destas obras, por exemplo, A. Heubeck escreve<sup>10</sup>: “A força dos poetas homéricos reside na composição cuidada; a dos poetas orais, na improvisação. As criações dos poetas orais são sempre novas, como o acaso e a situação imediata as ditam; os seus cantos são para o momento e efémeros. Mas não há nada de efémero nas epopeias homéricas: são pensadas para serem permanentes e permanentemente válidas, não são criações de momento, mas revelam planeamento e ordenação cuidada. Podemos reconhecer quanto esforço mental e aperfeiçoamento pormenorizado estão por trás delas e quantas tentativas preliminares e esforços devem ter precedido as obras acabadas. Creio que podemos fazer avançar o argumento um passo mais. Não só a *Ilíada* e a *Odisseia* foram os produtos de um longo e cuidado planeamento e aperfeiçoamento; não poderiam ter sido criadas de modo nenhum sem o auxílio da escrita”.

É ocasião de perguntarmos se os dados epigráficos oferecem algum suporte a estas teorias. Referimo-nos, é evidente, à importação do alfabeto, pois até à data não há provas de que as tabuinhas em Linear B devam relacionar-se sequer com a questão. Ora, precisamente, este grande facto cultural, ou seja, a adaptação do alfabeto fenício à fonologia grega, tem vindo a ser datada cada vez mais cedo nos últimos anos. Quando, em 1961, L. H. Jeffery publicou, em Oxford, a primeira edição do seu livro monumental *The Local Scripts of Archaic Greece*, datou a mais antiga inscrição grega então conhecida, a do vaso geométrico de Dipylon, de c. de 725 a. C., o que levaria a introdução da escrita para c. 750 a. C. Ora essa inscrição coloca-se actualmente entre 740-730 e conhecem-se já, anteriores a ela, três *grafitti*

<sup>8</sup> Cambridge, 6 vols. (1985-1992). Além do organizador, colaboraram Mark Edwards, J. B. Hainsworth, R. Janko, N. L. D. Richardson.

<sup>9</sup> Milano, 6 vols. (1984-1986), com edição crítica e versão italiana de G. Privitera. Os comentários foram já traduzidos para inglês, revistos e publicados em 3 vols. (Oxford, 1988-1992). Colaboraram A. Heubeck, Stephanie West, J. B. Hainsworth, A. Hoekstra, J. Russo. M. Fernandez-Galiano.

<sup>10</sup> *A Commentary on Homer's Odyssey*, cit., vol. I, p. 12.

encontrados em Lefkandi, na ilha de Eubeia, de c. 750 a. C.<sup>11</sup>. Os especialistas tendem agora a datar a introdução do novo sistema de escrita não muito depois de 800 a. C.<sup>12</sup>. O que quer dizer que na época que hoje a maioria tem como mais provável para a composição dos Poemas Homéricos, ou seja, na segunda metade do séc. VIII a. C., já o novo processo estava divulgado. Com o que se nega frontalmente uma das grandes objecções com que Wolf inaugurou, há ligeiramente mais de dois séculos (1795), a chamada Questão Homérica - a suposta inexistência da escrita.

Depois desta breve passagem em revista das principais teses formuladas neste domínio, ocorre perguntar: estaremos agora mais próximos da verdade? De modo algum o podemos afirmar. Em tudo o que é relativo a Homero, não há teoria ou opinião que não tenha sido contraditada, e as mais notáveis apenas conseguem ter aceitação durante algumas dezenas de anos<sup>13</sup>. Esta, de que temos estado a falar, a da oralidade e escrita, tem o interesse suplementar de se revestir de surpreendentes analogias com a situação da cultura no nosso tempo, que parece querer passar de séculos e séculos de escrita a uma neo-oralidade que os novos meios de comunicação social propiciam e quase impõem. Até que ponto o facto virá a verificar-se e, sobretudo, em que medida poderia ser benéfico para a Humanidade, é, como disse o Sócrates platónico ao terminar a sua defesa, “obscuro para todos, excepto para a divindade”.

---

<sup>11</sup> Vide Barry Powell, “Why was the Greek Alphabet invented? The epigraphical evidence”, *Classical Antiquity* 8 (1989), 321-350.

<sup>12</sup> Vide J. Latacz, “Vergangenheitsbewahrung in der mündlichen Ueberlieferungsphase des Heldenepos” in: *Colloquium Rauricum I. Vergangenheit in mündlicher Ueberlieferung* (Stuttgart, 1988) 158.

<sup>13</sup> Alguns helenistas já avançaram mais alguns passos, tentando demonstrar que muitas das “fórmulas” não eram uma herança dos aedos, mas repetições constituídas dentro da própria *Ilíada*, ou seja, “fórmulas internas”. É o caso de David Shive, *Naming Achilles* (Oxford, 1987) e V. di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero* (Torino, 1994). Sobre o assunto, vide a recensão crítica de M. M. Willcock, *Classical Review* 46 (1996), 213-214.

## FÓRMULAS E EPÍTETOS NA LINGUAGEM HOMÉRICA<sup>1\*</sup>

Em 1928 publicava-se em Paris uma tese intitulada *L'épithète traditionnelle dans Homère*. O seu jovem autor, que tivera dificuldade em que algum grande helenista, dos que então professavam na Sorbonne, aceitasse orientar o seu trabalho, era americano e chamava-se Milman Parry. Poucos foram os que atentaram na novidade daquele estudo, ou mesmo de outros ainda mais importantes que se lhe seguiram na década de 30, “The Epic Technique of Oral Verse-Making”, em duas partes, editadas nos *Harvard Studies in Classical Philology*. Só verdadeiramente pelos meados deste século é que eles ganharam audiência junto dos especialistas de Homero, particularmente nos países de língua inglesa, e deram origem a um vasto caudal de investigações que prolongaram a tese inicial, explorando as suas consequências em múltiplas direções.

Que demonstrava afinal Milman Parry? Em seu entender, a continuada presença de epítetos a acompanhar o nome das figuras homéricas, humanas ou divinas, as repetições, totais ou parciais, de versos, quando ocorriam determinadas cenas ou situações, provavam que os Poemas Homéricos assentavam numa técnica de improvisação oral em ligação com a métrica, que necessariamente pressupunha, da parte do poeta, o domínio de um formulário básico já preparado, que facilitava a composição. A prova positiva obteve-a escutando os bardos servocroatas do seu tempo, que conservavam bem viva a tradição oral de cantos épicos antigos. A prova negativa tirou-a demonstrando que numa epopeia da época helenística, como os *Argonautas* de Apolônio de Rodes (séc. III a. C.), já não existe tal sistema de epítetos metricamente controlados. O assistente e continuador de Milman Parry, A. B. Lord, terminou as gravações dos cantos orais da Jugoslávia, conseguindo

---

<sup>1</sup> Publicado em *Alfa*, São Paulo (1984), 1-9.

Conferência pronunciada no Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação — UNESP - Araraquara, em 1984, como parte das atividades do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

assim recolher para a posteridade um processo que no final da década de 60 se encontrava praticamente desaparecido. Lord foi ainda mais longe, ao propor a chamada “tese do ditado”, segundo a qual o poeta da *Ilíada*, formado numa rica tradição oral e ele mesmo compositor oral, teria ditado o poema a alguém que já dominava o novo processo da escrita. Deste modo se conciliaria a coexistência de um plano grandioso e coerente com as marcas características da improvisação.

Outros estudiosos têm alargado o campo de aplicação do método, procurando semelhanças na poesia dos bardos medievais irlandeses, como K. O’ Nolan e G. L. Huxley (ambos em 1969). Outros ainda têm observado que as fórmulas épicas não são apenas um sistema rígido, mas também um processo flexível e criador. É essa a tendência revelada pelos estudos de A. Hoekstra (1965) e de J. B. Hainsworth (1968), estes últimos com o significativo título “The Flexibility of the Homeric Formula”.

Delineada esta breve perspectiva do que continua a ser uma das principais e mais enriquecedoras orientações da pesquisa sobre os Poemas Homéricos, procuraremos agora analisar de perto os conceitos básicos em que assenta, para depois tentarmos a exemplificação, tanto quanto é possível fazê-la através de textos traduzidos.

O mais importante é o de “fórmula”, que Milman Parry definiu como “uma expressão que é regularmente empregada, nas mesmas condições métricas, para exprimir uma certa ideia essencial”. Muitos anos mais tarde, J. B. Hainsworth viria a encontrar uma forma mais sintética e clara: “Fórmula é um grupo de palavras que se repete”.

A fórmula mais simples é a constituída por um nome com o seu epíteto. A essa voltaremos adiante. O esquema mais complexo pode compreender vários versos, ou apenas meio verso: exactamente desde o começo até à cesura ou desta até ao final, o que acentua a sua estreita ligação com a métrica.

Suponhamos em primeiro lugar que o aedo quer descrever uma cena ou fenómeno daqueles que ocorrem com frequência na natureza e na vida humana. Assim, por exemplo, o amanhecer. Ele tem um verso inteiro já pronto:

Eis que surge a filha da manhã, a Aurora dos dedos róseos.  
(*Ilíada* I. 477)

Mas, se apenas dispusesse desta fórmula, em breve a narrativa se tornaria monótona. Ele sabe mais, que pode aplicar quando quiser, como esta:

Derramava-se pela terra toda a Aurora vestida da cor do açafraão.  
(*Ilíada* VIII. 1)

(Note-se que, em ambos os versos, a deusa da Aurora é qualificada com epítetos diferentes, mas um e outro sugestivo das cores que acompanham esse fenómeno

natural. Ao mesmo tempo que a divindade é caracterizada como marcadamente antropomórfica, pois tem “dedos róseos” e veste uma túnica de açafraão).

O fenómeno inverso deste, ou seja, o anoitecer, também pode descrever-se por meio de mais do que uma fórmula que ocupa um verso inteiro. Bem próximo do primeiro exemplo que demos há pouco encontra-se este, a marcar a passagem a outro dia:

Então o Sol mergulhou e desapareceu nas trevas.

(*Ilíada* I. 475)

Uma variante que, por sinal, é exclusiva da *Odisseia* e se repete com frequência é:

O Sol mergulhou e todas as ruas ficaram na sombra.

Festins religiosos e banquetes realizam-se muitas vezes. Uma fórmula extensa para descrever estas ocasiões era naturalmente uma grande ajuda que a memória lhe dava, enquanto mentalmente arquetetava em seu espírito a sequência da narrativa. Feitos os preparativos para se assarem ao fogo as carnes dos animais, podia-se dizer, por exemplo:

Assim que terminaram o trabalho e aprontaram o festim,  
banquetearam-se, e ao seu ânimo nada faltou no festim equitativo.  
Depois que se saciaram de bebida e de comida,

(*Ilíada* I. 467-469)

Nos palácios senhoriais, o desconhecido que vinha de longe e suplicava acolhimento era recebido com honras e tornava-se hóspede do dono da casa, criando assim um vínculo de ordem moral que teve desde sempre um papel preponderante na ética grega. Os pormenores dessa recepção temos na *Odisseia*, quando, por exemplo, Telémaco chega, acompanhado do filho de Nestor, ao palácio de Menelau, em Esparta:

Uma aia trouxe a água, em belo gomil de ouro,  
sobre bacia de prata, para lavarem as mãos.  
Junto deles colocou uma mesa polida.  
A venerável dispenseira trouxe pão para os servir,  
pôs na mesa manjares inúmeros, regalando-os com o que havia.

(*Odisseia* IV. 52-56)

Se continuarmos a folhear o poema, e atingirmos o momento em que o desconhecido Ullises é, por sua vez, acolhido por Alcínoo, rei dos Feaces, lemos exactamente a mesma coisa:

Uma aia trouxe a água, em belo gomil de ouro,  
sobre bacia de prata, para lavar as mãos.  
Junto dele colocou uma mesa polida.  
A venerável dispenseira trouxe pão para o servir,  
pôs na mesa manjares inúmeros, regalando-o com o que havia.  
(*Odisseia* VII. 172-176)

Apenas o destinatário das iguarias passou para o singular... A explicação corrente dada até há poucos decénios, por estes viciados da escrita que todos ainda somos, era que o poeta do Canto IV copiara o do Canto VII e, conseqüentemente, dava-se como interpolação tardia o exemplo que citamos primeiro. Mas os trechos destinavam-se não à leitura, mas à recitação, — e primitivamente, até, ao canto acompanhado à lira. Os ouvintes deste segundo trecho da *Odisseia* já tinham bem longe, na sua retentiva, o do Canto IV, quando o escutavam, — e isto, supondo que os poemas eram ditos na íntegra, por aedos que se revezavam, como aconteceu durante séculos em Atenas, no festival das Panateneias, segundo o testemunho de um discípulo ou imitador de Platão, que, à falta de melhor, chamamos o Pseudo-Platão, no diálogo *Hiparco* (228 b-c);

“o mais sensato dos filhos de Pisistrato, que executou muitas e belas acções ditadas pela sabedoria, entre elas a de ter sido o primeiro que trouxe para esta terra as epopeias de Homero, e obrigou os rapsodos a recitá-los todos na Panateneias, um após outro, tal como ainda hoje se faz”...

Passemos agora a um tipo de exemplo muito corrente, a fórmula destinada a anunciar o discurso directo. Antes de o fazermos, lembremos que o discurso directo é tão importante nos Poemas Homéricos, onde ocupa aproximadamente dois terços do total, que Schadewaldt pôde dizer que é ele que conduz a acção e já se pensou que o seu emprego seria uma das grandes novidades destas epopeias, em relação às que as antecederam.

Os exemplos são inúmeros, mas vamos tirá-los quase todos do Canto I da *Ilíada*, onde eles se multiplicam no longo trecho da assembleia dos chefes aqueus. Ao apresentá-los, assinalaremos a cesura, como se se tratasse do original (embora, evidentemente, não seja verso a simples tradução literal que vamos dar). Feitas estas reservas, vejamos dois exemplos cujo primeiro hemistíquio é rigorosamente igual:

Em resposta declarou-lhe// o poderoso Agamémnon  
(*Ilíada* I. 130 = I. 285)

Em resposta declarou-lhe// Aquiles de pés velozes  
(*Ilíada* I. 84 = I. 215)

Mas esse primeiro hemistíquio também pode variar. E assim temos:

Em seguida respondeu-lhe// o divino Aquiles ágil de pés  
(*Ilíada* I. 121)

Em seguida respondeu-lhe// Agamémnon, príncipe dos homens  
(*Ilíada* I. 172)

Nas amostras referidas, o segundo hemistíquio é constituído pelo sujeito da acção — um nome acompanhado de um ou mais epítetos. O primeiro nada indica quanto ao seu estado de espírito. Diremos que é emocionalmente neutro. Mas o poeta tem à sua disposição muitas outras fórmulas que lhe permitem conotações afetivas. Vejamos algumas:

Olhando-o de sobrolho franzido, declarou-lhe// Aquiles de pés velozes  
(*Ilíada* I. 148)

Suspirando fundo, declarou-lhe// Aquiles de pés velozes  
(*Ilíada* I. 364)

Muito irritado, declarou-lhe// Zeus que amontoa as nuvens  
(*Ilíada* I. 517)

Em seguida respondeu-lhe// Tétis, vertendo lágrimas  
(*Ilíada* I. 413)

Assim falou, e sorriu-se// Hera, a deusa de alvos braços  
(*Ilíada* I. 593)

Assim falou, e sorriu-se// o divino Aquiles, ágil de pés  
(*Ilíada* XXIII. 555)

Em muitos destes exemplos ouvimos hemistíquios que se repetem. O processo permite obter, de facto, um número muito elevado de combinações. Um tipo de fórmula que pode dar nada menos de 462 versos diferentes é esta (exemplos de Milman Parry):

Em resposta		Zeus que amontoa as nuvens
Olhando-o de sobrolho franzido	declarou-lhe	Heitor de casco faiscante
Muito irritado		o louro Menelau

Não quer isto dizer que os Poemas Homéricos sejam meras — ainda que hábeis — combinações de fórmulas. Neste ponto, como em todos os demais, as estatísticas estão feitas e demonstram que cerca de um décimo dos versos não tem elemento formulaico seguro nenhum.

Falámos já várias vezes de epítetos, como a fórmula na sua expressão mais simples. É agora a ocasião de explicitarmos melhor esse aspecto.

Utilizando de novo a nomenclatura de Milman Parry, dividiremos esses epítetos em genéricos e distintivos ou especiais. Quer de uma, quer de outra espécie, a variedade é grande. Será suficiente dizer que os primeiros somam sessenta e um, e que os segundos aparecem em nada menos de 40 figuras, que são sempre pessoas divinas ou heróis principais. Podem, além disso, acumular-se dizendo, por exemplo, “o divino Aquiles, ágil de pés”, ou “divino Ulisses que muito sofreu”. O adjetivo “divino” é um simples epíteto de excelência, sem implicações religiosas, que tem a vantagem de preencher uma sílaba longa e outra breve (que pode tornar-se longa por posição, se a seguir vier uma palavra começada por consoante), o que explica a frequência do seu emprego. Nada menos de trinta e duas figuras podem ostentá-lo.

Tocámos assim num ponto essencial: a estreita ligação entre os epítetos e a métrica. Milman Parry foi ao ponto de afirmar que só ela determinava a sua escolha. Permitimo-nos discordar, pelos motivos que apontaremos em seguida. Ulisses tem, já na *Ilíada*, três epítetos distintivos, “o dos mil artifícios” (*polymetis*), “o dos mil expedientes” (*polymechanos*) e “o que muito suportou” (*polytlas*). Mas é sobretudo na *Odisseia* que eles avultam, pois demonstram alternadamente, conforme as circunstâncias, a sua extraordinária capacidade para resolver situações difícilimas e a sua resistência moral às mais duras provas. Ora, os epítetos em causa aparecem no lugar e momento apropriados. Assim, quando o herói adormece, na terra dos Feaces, onde arribara a custo após uma tempestade que o fizera naufragar, o poeta diz:

Assim adormeceu nesse lugar o divino Ulisses, que muito sofreu,  
vencido pelo sono e pela fadiga.

(*Odisseia* VI. 1-2)

E, ao longo da narrativa em Esquéria, o epíteto vai sendo repetido inúmeras vezes, quando o herói é acolhido por Nausícaa, a jovem princesa, e finalmente satisfaz a sede e a fome, quando é recebido pelo rei na qualidade de hóspede, e como tal tratado. Chega, porém, o momento em que, terminadas as libações, a sós com o régio par, a soberana dos Feaces quer saber como é que Ulisses obteve a roupa que enverga, e que ela bem sabe ter sido tecida por si mesma e pelas aias, em sua própria casa. É a famosa pergunta de Arete, momento crucial da cena, que só raros comentadores têm sabido interpretar. Ulisses dá-lhe uma longa e bem elaborada explicação, que coloca bem Nausícaa, ao abrigo de qualquer censura. A frase que introduz o discurso directo, escolheu o outro epíteto para caracterizar o falante:

Em resposta declarou-lhe Ulisses dos mil artifícios.

(*Odisseia* VII. 240)

A mesma fórmula será ainda repetida quando o herói justifica Nausícaa, aos olhos do pai, por a princesa se ter limitado a dar-lhe vestuário e mantimentos, sem o encaminhar até ao palácio (*Odisseia* 7.302). Em ambos os casos, Ulisses foi suficientemente hábil na resposta para satisfazer o interlocutor, sem revelar a sua identidade.

Quando, porém, a partir do Canto IX, o herói vê chegada a altura de declarar o seu nome e de contar as suas estranhas aventuras, o verso introdutório dessa longa narrativa, exatamente no momento em que ela passa de extradiagética — heterodiegética a intradiegética — homodiegética, é este:

Em resposta declarou-lhe Ulisses dos mil artifícios.

(*Odisseia* IX. 1)

No decorrer da história, é assim que o tratará Circe:

Divino filho de Laertes, Ulisses dos mil artifícios.

(*Odisseia* X. 401)

Circe, a feiticeira cuja magia perigosa o herói da astúcia conseguira dominar.

Mas, para além da sua adequação ao contexto, e conseqüente contributo para a melhor caracterização da figura, e do momento, os epítetos também preservam tradições ou factos históricos, que a arqueologia e a linguística combinadas têm conseguido desvendar. Outros conservam ainda oculto o seu mistério, como em breve veremos.

Quando se lê, por exemplo, o sintagma “Heitor de casco faiscante”, ou “Aqueus de belas grevas” ou “os Aqueus de brônzeas túnicas”, é fácil aceitar que todos estes epítetos distintivos não são desprovidos de significado. Mais ainda, como notou Page, eles vêm dos tempos micénicos juntamente com as figuras que caracterizam. Os três casos apontados dizem respeito a peças da armadura. Pelo que se refere aos Aqueus, o uso de tais peças tem sido revelado aos poucos pelas escavações. Grevas para protegerem as pernas dos guerreiros têm sido encontradas em várias partes da Grécia. Quanto às “brônzeas túnicas”, elas foram durante muito tempo um enigma para os comentadores, não obstante a elevada frequência do seu emprego — nada menos de sessenta e seis vezes. Uma primeira tentativa de solução foi proposta em 1950, quando a distinta arqueóloga inglesa, H.L. Lorimer, publicou um livro que fez época, *Homer and the Monuments*. Supunha ela que o chamado “Vaso dos guerreiros”, obra micénica do séc. X a. C., proporcionava a explicação, uma vez que aí estão desenhados guerreiros com túnicas curtas, às quais estão aplicadas placas de bronze. Porém, em anos muito recentes, apareceu numa localidade da Grécia, Dendra, uma armadura toda de bronze, formada por uma espécie de largos aros metálicos que se ligam

uns aos outros, e datável de 1425 a 1400 a. C. É a um modelo desses certamente que aludia o famoso composto dos aedos homéricos.

Também os Troianos têm o seu epíteto distintivo. Eles são os “Troianos domadores de cavalos”. Se, como pensa a maioria dos especialistas, a Tróia homérica se situa na colina de Hissarlik, na actual Turquia, no local onde Schliemann principiou a escavar, no último quartel do século passado, e se, de entre as nove cidades sobrepostas no local, são, como pensou Blegen, quando levou a termo os trabalhos, a VI e a VIIa. que melhor condizem com a Tróia da *Ilíada*, uma vez que têm restos de cerâmica contemporâneos dos de Micenas, capital de Agamémnon, possuem fortes muralhas e viviam na opulência, então compreendemos porque é que os Troianos eram “domadores de cavalos”. É que os habitantes da Tróia VI, quando vieram instalar-se naquele cobiçado e estratégico sítio, trouxeram consigo essa novidade, que então revolucionou o sistema de transportes: a domesticação do cavalo. O próprio Heitor também recebe esse epíteto, e é com ele que fecha o poema.

Muitos dos epítetos divinos são antiquíssimos, e, se alguns têm um sentido que aponta claramente para os atributos primitivos do deus cujo nome exornam (por exemplo, “Zeus que amontoa as nuvens” revela bem que o deus supremo começara por ser o deus do tempo atmosférico, esse tempo atmosférico de que o homem primevo dependia inteiramente), outros permanecem obscuros e encerram ainda um mistério. Assim, Atena é chamada *glaukopis*, composto que parece significar, etimologicamente, “de olhos de coruja”. Ora a coruja é, como todos sabem, a ave simbólica da deusa. Estaria por trás deste epíteto uma reminiscência de uma fase teriomórfica da religião grega — fase essa não documentada, pois os deuses helénicos são logo de início antropomórficos? Ou será o primeiro elemento uma simples notação de cor (“Atena dos olhos brilhantes”), como sugere a descrição da primeira visão da deusa no Canto I do poema (“Os seus olhos tinham um brilho terrível” (I. 200)? Os estudos sobre o assunto têm-se multiplicado nestes últimos anos, sem que a questão possa dar-se por solucionada. Mas ela não é caso único. Outros deuses podem ocultar ou não vestígios de teriomorfismo nos seus epítetos, embora, note-se desde já, eles não sejam distintivos como o da patrona da sabedoria. Se Poséidon, por exemplo, é *kyanochaita*, o composto pode aludir aos “cabelos de anil” que ficariam bem no deus do mar; pode relacionar-se com o termo *ku - wa - no*, revelado pelas tabuinhas micénicas; e como os termos de cor na língua grega são vagos como em nenhuma outra, pode querer dizer apenas “de cabelos escuros”. “De crinas escuras” é aplicado a um cavalo em *Ilíada*, XX. 224. E o cavalo era um animal simbólico deste deus, por isso também apelidado de *hippios*. Pelo que também aqui alguns estudiosos põem a hipótese de possíveis vestígios de teriomorfismo.

Outro dos poucos casos congêneres existentes é o da deusa Hera. Ela é chamada de *boopis*, que etimologicamente quererá dizer “de olhos de vaca”. A tentação de ligar tal atributo à representação animalesca da deusa Hathor do Egipto é grande.

Mas, se alguma vez ele teve esse sentido, tal já não se verificava, certamente, com os aedos homéricos. Outras figuras femininas, seja uma aia de Helena em *Ilíada* III. 144, seja a ninfa marinha Halia em XVIII. 40 do mesmo poema, podem ter esse qualificativo. O que mostra que, para eles, já só significava “de olhos grandes” ou “de olhos doces”.

Mas não são apenas os epítetos de algumas divindades que suscitam controvérsia. Também há, por exemplo, um dos qualificativos do mar — *oinopa ponton* — geralmente traduzido por “pélago cor de vinho”. Já dissemos que a terminologia das cores é muito oscilante em grego. Que o mar seja glauco, conforme vimos há pouco, ou “pardacento”, como tantas vezes se diz na *Odisseia*, parece natural. Mas “cor de vinho” tem desafiado a imaginação dos comentadores. Explicam alguns que poderá entender-se da tonalidade das águas observada ao nascer ou ao pôr do sol (conforme o observador estiver na costa oriental ou ocidental grega). Mas é preciso lembrar que só o alto mar é designado por *pontos*, o mar junto à costa é *hals*, e que num verso como *Ilíada* I.350 se opõe “a praia do mar cinzento” (*halos polies*) ao “pélago cor de vinho”. Melhor seria o paralelo, pensamos nós, com o “mar cor de violeta” (*ioeidea ponton*) de *Ilíada* XI. 298 e *Odisseia* V. 56. Este último qualificativo aplica-se a águas profundas, escuras. Seria, portanto, uma notação vaga da cor, a juntar a tantas outras. Existe, porém outra tentativa de explicação que merece ser mencionada. No sintagma *oinopa ponton* estaria implícita uma metáfora alusiva a espuma do vinho. O mar seria “espumoso”, como espumoso é o vinho deitado de alto nas taças. Teríamos, por conseguinte, uma notação, não de cor, mas de forma. Uma situação paralela àquela que leva o aedo do Canto VI da *Odisseia* a descrever assim Ulisses, depois do banho e da metamorfose embelezadora operada por Atena:

Então Ateneia, filha de Zeus, fê-lo parecer  
 mais alto e mais forte e fez pender da sua fronte  
 cabelos encaracolados, como as flores do jacinto.

(*Odisseia* VI. 229-231)

Neste passo, os comentadores levaram o seu escrúpulo ao ponto de indagar, e descobrir, que na Europa havia, para além dos conhecidos jacintos amarelados ou arroxeados, ou ainda brancos, espécies amarelas dessa flor, o que possibilitaria a equivalência a “cabelos louros”. Mas precisamente de Ulisses se afirma (com uma excepção) — ao contrário do que sucede com os outros heróis aqueus — que possuem cabelos escuros... Por isso parece mais provável a opinião dos que pensam que a notação diz respeito à forma — a característica forma encaracolada daquela flor.

Mas voltemos à fórmula *oinopa ponton*, que não está ainda esgotada. É que o adjetivo também se aplica aos bois, como sucede em *Ilíada* XIII. 703, e até já apareceu para designar um desses animais numa tabuinha micénica de Pilos, do

séc. XIII a. C. Aqui, naturalmente, voltou a exercitar-se a inventiva dos críticos. Será o composto referente ao amarelo-avermelhado de certos bovinos? Ou antes sugestivo da espuma que aparece sobre o pelo, quando eles acabam de executar trabalho extenuante nos campos? Novamente a hesitação entre a cor e a forma, agora transposta para uma área semântica diversa.

Outras dificuldades existem ainda, de que vamos dar alguns exemplos. São de natureza muito diferente. Trata-se da aplicação de epítetos, pelo menos, aparentemente, em contexto errado. O adjectivo *amymon* — usa-se para distinguir uma pessoa sem mácula, como Calcas, o “irrepreensível adivinho” (*mantis amymon*) do exército dos Aqueus (*Ilíada*, I. 92), ou melhor ainda “o irrepreensível médico” (*amymon ieter*) (*Ilíada* IV. 194, XI. 835). Mas, nesse caso, como explicar que no Canto I da *Odisseia*, precisamente quando, reunidos os deuses em concílio, Zeus vai censurar o procedimento de Egisto, que acabava de morrer às mãos de Orestes, em castigo de ter cortejado a mulher de Agamémnon e assassinado o rei de Micenas no seu regresso de Tróia, não obstante as advertências dos deuses para que o não fizesse. É assim que começa o discutido trecho, que Jaeger havia de chamar “a mais antiga teodiceia grega”;

..... Os restantes deuses  
 estavam reunidos no palácio de Zeus Olímpico.  
 Para eles começou a falar o pai dos homens e dos deuses.  
 É que lhe vinha ao espírito a lembrança do irrepreensível Egisto,  
 a quem matara o glorioso Orestes, filho de Agamémnon.  
(*Odisseia* I. 26-30)

O “irrepreensível Egisto” deste passo tem sido tomado como um exemplo de rigidez e desadaptação de epítetos. Em artigo publicado em 1973, A. A. Parry procurou demonstrar que o sentido de perfeição implícito em *amymon* se aplicava primariamente ao aspecto físico. Seria pois, apenas a beleza de Egisto que estava em causa. Mas, sendo assim, porque seriam também qualificados desse modo Calcas e Macáon, em contextos em que toda a ênfase ia para a sua superioridade no exercício imparcial e glorioso da arte que lhes era própria?

O outro qualificativo de que vamos tratar não é de justificação mais fácil. Referimo-nos à fórmula *cheiri pacheiei* (“com a sua mão robusta”), que muito apropriadamente aparece referida a Ulisses, quando o herói náufrago desperta na terra dos Feaces, e se cobre com um ramo de árvore para ir ao encontro das vozes femininas que ouviu, na esperança de que alguém o socorra:

Depois de assim falar, saiu do mato o divino Ulisses,  
 e com a mão robusta cortou na espessa floresta  
 um ramo com folhagem, para encobrir a sua virilidade.  
(*Odisseia*, VI. 127-129)

Aqui está perfeitamente certo. O homem que abatera árvores na ilha de Calipso, para com a sua madeira construir a jangada em que se fez ao mar, era necessariamente possuidor de uma “mão robusta”.

Mas o mesmo não se poderá afirmar do passo do princípio do Canto XXI, em que idêntica fórmula aparece aplicada a Penélope, quando ela abre a sala das armas, para retirar de lá o famoso arco de Ulisses, com o qual vai experimentar a perícia dos pretendentes:

Subiu a alta escadaria do seu palácio,  
e com a mão robusta pegou na chave recurva,  
bem executada em bronze, com o punho em marfim.

(*Odisséia* XXI. 6-7)

De novo uma fórmula rígida em contexto errado, uma vez que para uma mão feminina não é elogio chamar-lhe robusta? Também aqui trabalhou a imaginação dos críticos. É que, disse-se em tempos, *pacheie* pode igualmente significar “compacta”, e assim ser adequada a descrever uma mão jovem, cuja pele não está enrugada, é lisa. Há alguns anos apenas, em 1980, outro especialista apresentou nova hipótese: o epíteto seria destinado a reforçar a firmeza com que Penélope abre as portas, dando assim lugar a uma volta decisiva na acção. É certo que com a prova do arco, que vai começar, mudará o rumo da sequência narrativa. Se esta espécie de hipálage deve admitir-se, parece-nos, porém, mais controverso.

Em ambos os casos, e em mais um ou outro que omitimos, julgamos mais plausível a aceitação pura e simples da evidência de que uma fórmula foi aplicada com mais automatismo do que reflexão. Isto, se não quisermos recorrer ao expediente fácil de considerarmos os passos em questão obra de autor mais tardio (o que não poucos entendem quanto aos quatro primeiros cantos da *Odisséia*) ou à tradicional bonomia horaciana do *quandoque bonus dormitat Homerus...*

De qualquer modo, não são estes os exemplos que nos interessa considerar, mas os outros, aqueles que constituem a grande maioria, em que os epítetos desempenham, para além da sua função métrica, sempre presente, a de caracterizar uma figura ou um objeto, revelando não raro, para além do seu valor pictórico (relembremos a “Aurora de dedos róseos”, “a Aurora vestida de cor de açafreão”), um fundo histórico de valor inapreciável (“os Troianos domadores de cavalos”, “os Aqueus de brônzeas túnicas”), ou uma percepção nebulosa dos primórdios do mundo fascinante dos deuses gregos.

Usando uma linguagem artística compósita de elementos de várias procedências — nada menos de quatro dialectos nela se distinguem — servindo-se de um rico acervo de fórmulas, nas quais podiam introduzir variações (e o estudo das modificações dos protótipos formulares é, como já vimos, uma das tendências mais promissoras dos atuais continuadores da escola de Milman Parry), os aedos

homéricos recolhiam uma tradição de muitos séculos, que partira da época micénica e atravessara tempos obscuros, preservando na memória dos homens a lembrança de feitos heróicos do passado, transfigurados pela imaginação criadora. Poder reconhecer, a cada momento, o espaço que sobra à inventiva do poeta para modelar novas situações com este material cheio de segredos e de convenções é um dos prazeres mais gratificantes da leitura das velhas epopeias gregas. E sobretudo se, juntando as duas correntes exegéticas principais da actualidade, procuramos surpreender as fronteiras entre premeditação e memorização, em cujo âmbito floresceu a arte homérica.

## EMULAÇÃO E INVEJA NOS POEMAS HOMÉRICOS<sup>1\*</sup>

Logo no começo dos *Trabalhos e Dias* (11-26), Hesíodo afirma que na terra não há apenas uma espécie de Éris (“luta” ou “competição”), mas duas, uma que conduz à luta e à discórdia, a outra que é benéfica e traz vantagens aos homens.

Segundo uma tradição recolhida por Pausânias<sup>2</sup>, para os habitantes das cercanias do Monte Hélicon, na Beócia, que negavam a autenticidade da *Teogonia*, o poema em causa principiava mesmo aí, e não na invocação às Musas, pois a finalidade do autor era exortar o irmão Perses a distinguir entre as duas modalidades, dedicando-se à competição boa, ou seja, ao trabalho. O próprio Pausânias não pensava assim, e ainda hoje os melhores comentadores, como West, continuam a julgar que o poeta estava a corrigir-se a si próprio, especificando que não havia somente uma Éris má, como referira no primeiro poema, mas também uma boa. Recordo os versos de Hesíodo, na tradução do Doutor José Ribeiro Ferreira (2005: 91-92):

Não há um só género de lutas, mas sobre a terra  
existem duas: uma, louva-a quem a conhece,  
a outra merece reprovação; tem índole diversa e oposta.  
Uma, com efeito, favorece a guerra e a discórdia,  
cruel que é; nenhum mortal a ama, mas por necessidade,  
por vontade dos imortais, veneram a amarga luta.  
A outra gerou-a, primeiro, a Noite escura  
e colocou-a o Crónida, de alto assento, que habita no éter,  
nas raízes da terra; é muito melhor para os homens;  
ela estimula ao trabalho, mesmo quem seja indolente.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em Belmiro Fernandes Pereira e Jorge Deserto, org., *Symbolon II, Inveja e emulação*, Porto (2010), 9-17.

<sup>2</sup> *Descrição da Grécia IX*. 31.4.

Na verdade, sente incentivo ao trabalho quem vê rica  
a pessoa que se afadiga a arar a terra, a plantar,  
a bem dispor a casa; o vizinho inveja o vizinho  
que busca a abundância. Boa é esta luta para os mortais.

Chegados a esta altura, os que me lêem terão já decerto pensado que passei a pertencer ao número dos que consideram que Hesíodo é anterior a Homero, visto que por ele comecei. Não é essa a razão por que o fiz. É, simplesmente, porque esta noção de Éris reflecte bem a ambiguidade que ela reveste na sociedade homérica. Aí ela aparece já, repetidamente, quer como substantivo próprio, quer como substantivo comum.

Principiemos pelo conceito de personificação, que é frequente na religião grega, embora só a partir do século IV a. C. figuras como aquela comecem a ter culto como divindades, e até altares, templos e estátuas (como a da Paz, da Democracia). Sempre foram vistas com a forma de seres humanos, com a sua genealogia e acompanhamento próprio. Quanto ao género que lhes era atribuído, dependia apenas daquele que na língua grega lhes competia.

Ora a primeira ocorrência de Éris personificada é na *Ilíada* IV. 40. Aí se lê que, dos dois exércitos em combate, o troiano e o aqueu, o primeiro é impellido por Ares, o segundo por Atena de olhos garços, pelo Pânico e pelo Temor e por Éris ávida de luta, irmã e companheira de Ares matador dos homens, pequena a princípio, mas em breve a sua cabeça atinge o céu, embora caminhe sobre a terra. Note-se à passagem que “Éris ávida de luta” constitui uma fórmula, que se repete no v. 518.

A propósito deste passo, observa Kirk, no seu comentário (1985: 380-381), que a personificação não é ainda completa, que tem poucas características para além das que os nomes implicam, e ainda que as mais concretas são as que se encontram na descrição do escudo de Aquiles, quando se lê que, ao verem os homens que estavam de emboscada atacar uma manada de bois, os outros (*Ilíada* XVIII, 533-537):

saltam, logo para os cavalos ligeiros, em sua perseguição,  
e em breve chegam. Param a combater, ao longo das margens do rio,  
e atiram uns aos outros com as lanças ornadas de bronze.  
Acompanham-nos Éris, o Tumulto e o Fado funesto,  
que ora segura um ferido de há pouco, ainda vivo, ora um não ferido ainda,  
ora arrasta pelos pés um já morto no ardor da refrega.

O mesmo helenista refere ainda o texto de XI, 73, onde Éris, e só ela, se compraz no meio da refrega, enquanto os outros deuses se mantêm na sua morada, nas escarpas do Olimpo. Note-se que este passo faz parte da conhecida *aristeia* de

Agamémnon, e que esse canto começa precisamente pelo nascer da Aurora, quando Zeus manda para o campo de batalha Éris cruel, segurando na mão o símbolo da guerra (*Iliada* XI, 1-4). Observe-se de passagem que nenhum bom comentador ousa sequer conjecturar qual seria a forma desse símbolo, e talvez o melhor seja limitarmo-nos a repetir a opinião de M. M. Willcock (1978: 296): “Não se apresentou nenhuma elucidação satisfatória, mas talvez não deva procurar-se nenhuma”.

O nome surge em muitos outros passos da *Iliada*, mas aí como substantivo comum, em meio das múltiplas cenas de combate, ora aparecendo associado ao clamor dos guerreiros (e.g. *eridos kaí autes*, *Iliada* V, 732), ora ao desejo de rivalizar com outro. É este impulso para se mostrar superior no manejo das armas que está na base daqueles cantos em que se substitui a peleja dos dois exércitos por uma luta entre dois combatentes apenas, a chamada monomaquia. É o que sucede no duelo entre Páris e Menelau (canto III) ou entre Ájax e Heitor (canto VII). É deste último que vamos recordar o começo da advertência que Agamémnon dirige a Menelau, quando este se propõe aceitar o desafio do príncipe troiano para combater sozinho contra ele (109-114):

Estás louco, Menelau de Zeus oriundo, e tal loucura  
 não deves ter; contém-te, por muito que te custe,  
 e não queiras, só por rivalidade, combater com quem é mais valente,  
 com Heitor, filho de Príamo, a quem todos temem.  
 A esse, até Aquiles, que vale bem mais que tu,  
 receia opor-se na batalha que dá glória aos homens.

Note-se aqui, em especial, além da presença de *eris* (que traduzimos por “rivalidade”), o qualificativo da batalha: “que dá glória aos homens” (em grego, um só composto: *kudianeira*).

Com esta observação tocamos num ponto essencial da ideologia da *Iliada*: a ambição máxima é alcançar a glória, a honra (*time*); vergonha é a situação contrária. Estamos, portanto, em face daquilo que em antropologia cultural se denomina uma “cultura de vergonha”. Embora alguns hoje contestem a validade da terminologia “cultura de vergonha” e “cultura de culpa”, continua a parecer-nos que esta oposição é a que melhor define este tipo de sociedades antigas.

O ideal é, portanto, ser um *aristos*. As duas noções estão bem claras no passo da *Iliada* em que Glauco recorda as metas que seu pai delineara para orientar o seu comportamento em Ílion (VI, 207-210):

Mandou-me para Tróia, recomendando-me com insistência  
 que fosse sempre valente e superior aos outros,  
 a fim de não envergonhar a linhagem paterna,  
 a mais conceituada em Éfira e na vasta Lícia.

Atente-se, porém, em que *eris* já aparece, algumas vezes, na *Odisseia* no sentido de “emulação” no trabalho. Assim, as aias de Nausícaa competem umas com as outras na velocidade com que, após desatrelarem as mulas do carro, lavam a roupa no rio (VI, 90-92):

..... As mulheres, por suas mãos,  
tiraram as vestes do carro, atiram-nas à água sombria,  
batem-nas sobre os buracos com presteza e à compita.

Mais expressiva é ainda a cena do canto XVIII (351-375), em que Eurímaco insulta Ulisses, propondo-lhe que seria melhor ele ir desbravar um campo longínquo - pelo que receberia um salário suficiente - escolhendo as pedras e plantando árvores. Para isso lhe ofereceria, todo o tempo, alimentação, vestuário e calçado. Ao que Ulisses responde, sugerindo duas situações distintas: uma seria uma competição entre os dois pelo trabalho, na estação da primavera, quando os dias se tornam maiores, a ceifar a erva num prado, ou, num campo maior, a lavrá-lo com o arado; outra, na guerra, com escudo e duas lanças e elmo de bronze massiço. É a esta resposta que se segue o conhecido episódio em que aquele pretendente atira com um escabelo a Ulisses, disfarçado de mendigo (XVIII, 356-394), e este esquiva o golpe, sendo o escansão o atingido.

Temos neste passo, portanto, as duas faces de *eris*, exactamente as mesmas que se encontram no começo dos *Trabalhos e Dias*, que de início referimos. Tirar daqui conclusões sobre a cronologia relativa dos dois poemas seria arriscado e certamente também inútil, e também não é o que pretendemos fazer. Seja-me antes permitido, a este propósito, citar outra vez Pausânias, sublinhando quanto há de actual na sua reserva em pronunciar-se a este respeito<sup>3</sup>:

Quanto à data de Hesíodo e Homero, depois de me ter esforçado grandemente por apurar a verdade com todo o rigor, não me aprouve escrevê-la, por saber quanto há de controverso na questão, sobretudo entre os críticos meus contemporâneos.

A estas noções sobre glória e honra, que vimos há pouco, junta-se uma outra, a “projectão”<sup>4</sup>, que consiste em transferir o ressentimento por não ter alcançado esses méritos para uma entidade superior ao homem, designadamente para um deus. E aqui estamos próximos da ideia de *phthonein*, “invejar”. Conforme já tem sido salientado, nessa situação pode mesmo encontrar-se uma deusa, como é

<sup>3</sup> *Descrição da Grécia* IX, 30. 3.

<sup>4</sup> Cf. Dodds (1951: 62, nota 108), que, aliás, só parcialmente aceita esta teoria.

o caso da ninfa Calipso, a receber de Hermes a ordem de Zeus de deixar partir Ulisses<sup>5</sup>:

Sois malvados, ó deuses, e os mais invejosos de todos,  
vós que invejais as deusas que partilham o leito dos homens  
às claras, se acaso encontram um marido estimado.

A prática de atribuir aos deuses ou à Moira as desgraças que sobrevêm aos homens exprime-se num dos passos mais emocionantes e mais célebres da *Iliada*, quando Aquiles recebe Príamo que vai à sua tenda pedir que lhe entregue o cadáver de Heitor e, depois de ambos se lamentarem pela dor de cada um, afirma (XXIV, 525-533):

Foi isso o que os deuses decretaram para os míseros mortais:  
que vivam na aflição. Eles, porém, são isentos de cuidados.  
É que duas são as vasilhas enterradas no solo da casa de Zeus,  
uma que dá os maus, outra os bons presentes.  
Aquele a quem Zeus tonitruante der uma mistura deles  
uma vez experimentará a desgraça, outra, a felicidade.  
Mas aquele a quem der a desgraça, faz dele um miserável,  
a esse uma fome devastadora empurrá-lo-á pela terra divina,  
e andarà errante, privado de honras, quer dos deuses, quer dos homens.

Noutras ocasiões, um mortal exprime a mesma noção de inveja divina. É o caso de Menelau, ao tentar explicar a Telémaco a razão por que Ulisses não voltou à pátria (*Od.* IV, 181-182):

Mas decerto o próprio deus terá tido inveja,  
pois só àquele infeliz privou do regresso.

Este tipo de explicação ocorre em vários outros passos da *Odisseia*, mas, conforme observou Stephanie West no seu comentário, ocorre sempre em discursos, o que faz supor que não é esse o pensar do poeta<sup>6</sup>. Efectivamente, a fala de Zeus, logo no começo da *Odisseia*, expõe claramente a doutrina oposta, a propósito do comportamento de Egisto, em passo que Jaeger denominou, muito expressivamente, “a mais antiga teodiceia grega”<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> *Odisseia* V, 118-120. A observação está em Dodds (1951: 30).

<sup>6</sup> West (1981: 336), onde se compara este passo com VIII, 565 sqq. = XIII, 173 sqq. e XXIII, 210 sqq.

<sup>7</sup> *Odisseia* I, 32-37. Cf. Jaeger (1960: vol. I, 321).

Ora, vede! Como os mortais acusam os deuses!  
 Dizem que de nós lhes advêm as desgraças, quando são eles  
 que por sua insensatez sofrem dores acima das que lhes estavam destinadas,  
 como ainda agora Egisto excedeu o destino, desposando  
 a mulher do Atrida, e matando-o quando regressou.  
 E sabia que a sua morte estava iminente, pois lho predisséramos.

Esta é, precisamente, uma das novidades da *Odisseia*: os deuses são justiceiros. E tal novidade surge logo na proposição do poema, quando se diz que os companheiros de Ulisses foram privados do regresso por terem comido os bois consagrados a Hipérion, o Sol (I, 7-9). Voltemos, porém, ao verbo *phthoneein* (“invejar”), que tem, como era de esperar, muitas mais ocorrências nos Poemas Homéricos.

Observemos, no entanto, que o substantivo abstracto *phthonos*, tão frequente na poesia lírica a partir de Píndaro (“os deuses abaixam o homem cuja felicidade é excessiva” - *Ístmicas* VII, 39) não aparece em Homero. E que Aristóteles teve o cuidado de definir este conceito na *Retórica* (1385b), em trecho que citamos na tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena (1998: 130):

Não há dúvida de que a inveja é uma pena perturbadora que concerne o êxito, não de quem o não merece, mas do que é nosso igual ou semelhante.

Quanto ao verbo *phthoneein*, esse é usual desde a *Ilíada*, e por vezes precedido da negativa, para fazer compreender que o falante não se opõe a reconhecer um determinado facto. É o que sucede, por exemplo, nesta fala de Hera para Zeus (IV, 51-56):

Três cidades são para mim mais caras que todas,  
 Argos, Esparta e Micenas de largas ruas;  
 destroi-as, quando o teu coração as odiar.  
 Não me meto de permeio, nem guardo ressentimento.  
 Pois se eu me opuser e não deixar que as destruas,  
 não conseguirei impedir-to, pois tu és muito mais forte.

O mesmo sucede entre os mortais. Assim, quando Penélope se dirige ao aedo para lhe pedir que cante outros feitos que não os do regresso dos Aqueus, que lhe dilaceram o coração, Telémaco objecta-lhe (*Od.* 1, 346-353):

Minha mãe, porque censurar o aedo fiel,  
 por nos deleitar conforme o espírito o impele? De resto,  
 não são culpados os aedos, mas Zeus que a cada um

dos homens que buscam um sustento deu a parte que entendeu.  
 Não lhe levemos a mal que cante dos Dânaos a triste sorte.  
 Os homens apreciam, mais que tudo, o canto  
 que tiver mais novidade aos seus ouvidos.

Mais directo é o próprio Ulisses, quando Iro, o mendigo, ameaça o ainda não reconhecido senhor de Ítaca de o expulsar do palácio onde vem fazer-lhe concorrência, mostrando-lhe que ambos aí podem ter acolhimento, e acrescentando (XVIII, 15-19):

..... não é preciso de modo algum  
 invejar o que a outros pertence; um vagabundo,  
 como eu, me parece ser; e a riqueza, aos deuses compete concedê-la.

Todos sabem o desfecho: os dois mendigos, o disfarçado e o autêntico, empreendem uma luta em que Ulisses, depois de mostrar os seus fortes músculos, que suscitam a admiração dos pretendentes, derruba prontamente Iro, com aplauso geral da assistência. O resto do episódio, até ao arremessar de um escabelo a Ulisses por um dos pretendentes, já o vimos atrás.

Emulação e inveja são, temos de reconhecê-lo, duas faces da mesma moeda humana em todos os tempos. Competir por desejo de superação é saudável, e pode ser a base do progresso em todas as áreas da actividade humana. Exemplo disso é a realização de jogos desportivos, como os Grandes Jogos da Antiguidade Grega (e lembremos que até Nero participou nos Jogos Olímpicos de 65 da era cristã, embora Pausânias não refira o facto, mas pareça aludir a ele, quando recorda que o imperador dedicou a Zeus, no célebre santuário da Élide, três coroas de ouro<sup>8</sup>. Famoso ficou o discurso, referido por Tácito, Suetónio e Plínio<sup>9</sup>, em que o mesmo imperador proclamou, nos Jogos Ístmicos de 66-67 da nossa era, que concedia a liberdade à província a que os Romanos chamavam Acaia).

O começo da celebração dos Jogos Olímpicos data-se, tradicionalmente, de 776 a. C. Se ascendiam a outras competições anteriores e qual a natureza dessas manifestações, é e continua a ser objecto de especulação. Uma das muitas teorias encontra o seu ponto de partida em competições fúnebres em honra de Pélops. Seja ou não certo este modo de pensar, o facto que de momento nos interessa é que algo de semelhante, ou seja, um concurso atlético em memória de um homem notável, neste caso, de Pátroclo, é um dos grandes temas do canto XXIII da *Ilíada*. Para honrar o seu grande amigo morto, Aquiles organiza jogos fúnebres

<sup>8</sup> *Descrição da Grécia* V, 12. 8.

<sup>9</sup> Respectivamente, *Anais* III, 50; *Nero* 24; *História Natural* IV, 22.

com oito modalidades, das quais a primeira, que ocupa mais de metade do total da descrição, consta de uma corrida de carros de cavalos, com valiosos prémios. É também essa a que mais nos interessa, porquanto nos diversos incidentes que durante ela decorrem, se revelam traços de carácter dos concorrentes, traços esses que são, afinal, comuns aos homens de todos os tempos. E entre esses figuram, naturalmente, a ambição de protagonismo e a tendência para a deslealdade que daquela pode derivar.

Se todos são émulos e, portanto, cada um deles tem o desejo ardente de vencer, alguns recorrem a métodos sugeridos pela inveja. Mas aqui a querela final entre dois concorrentes, um homem maduro (Menelau) e um jovem ambicioso (Antíloco), alcança um desfecho edificante: na altura da entrega, dos prémios, o rei de Esparta acusa Antíloco de ter voluntariamente atravessado os cavalos, que valiam muito menos, na frente dos seus; este reconhece a sua falta, e propõe-se entregar a Menelau a égua que lhe fora atribuída como prémio; este último, apaziguado, perdoa-lhe, reconhecendo que fora a sua mocidade que lhe dominara o espírito, e devolve-lhe o ambicionado troféu com a advertência (XXIII, 605):

Para outra vez não tentes torpedear quem vale mais do que tu.

É esta uma das muitas lições da *Ilíada* que podemos situar no plano da ética. E dizemos das muitas porque é, na realidade, uma entre outras. Já atrás houvera uma, quando, no canto VI, Glauco, príncipe da Lícia, e Diomedes, rei de Tirinto, em vez de se combaterem, trocam as armas, ao saberem que entre os antepassados de ambos existira o vínculo da hospitalidade; outra, quando o combate singular entre Ájax e Heitor, no canto VII, termina ao cair da noite, com a troca de armas entre os dois contendores, como penhor de mútua admiração; e, finalmente, a maior e mais comovente de todas, quando, no último canto, em cena a que já nos referimos, Aquiles acede à súplica de Príamo, mandando-lhe entregar o cadáver de Heitor, para que ele possa prestar ao filho as devidas honras fúnebres, e para esse efeito lhe concede também umas tréguas de doze dias.

De outro modo, tal como escreveu Eugénio de Andrade no final de um dos seus mais belos poemas, “À sombra de Homero”:

Como dormir às portas da velhice,  
com esse peso sobre o coração?

É assim também que o apelo da poesia homérica atravessa, incólume, o correr dos tempos.

## AMIZADE, AMOR E EROS NA ILÍADA<sup>1</sup>

«Uma vez que, desde início, todos aprenderam por Homero», como ensinou Xenófanés<sup>2</sup>, vamos, nós também, a essa fonte, e até poremos de parte tudo o que lhe é posterior, ainda que este tudo abranja algumas daquelas obras das quais se tem dito, e com razão, que educaram a Europa. Refiro-me, em especial, à *Ética a Nicómaco*, em que Aristóteles dedica a totalidade dos Livros VIII e IX a definir a amizade e a classificar as suas formas. Mas também aos diálogos em que o seu Mestre tentara definir a amizade e o amor (*Lísis, Banquete, Fedro* — se é esta, como geralmente se pensa, a sua ordem de composição). Com maioria de razão, deixaremos de lado as abordagens semióticas ou sociológicas modernas e as polémicas havidas entre pensadores contemporâneos.

Mais difícil vai ser abstrair da distinção entre amor e amizade, e sobretudo pôr completamente de parte a terminologia a que os helenistas estão habituados: efectivamente, φιλία não faz parte do vocabulário homérico, embora ele já comportasse abstractos formados com o sufixo -ία a partir de um adjectivo, como ἡσυχία (para encontrar o futuro equivalente de ‘amizade’, teremos de avançar até Teógnis de Mégara, v. 306!)<sup>3</sup>; é com um outro derivado de φίλος, o substantivo abstracto φιλότης, formado com o sufixo -τῆ-, muito corrente em qualquer época da língua grega<sup>4</sup>, que teremos de contar para abranger dois tipos de afectos dissemelhantes: o amor e a amizade (e note-se de passagem que é ainda de φιλότης que Empédocles há-de falar, ao referir o princípio que une os quatro elementos)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Publicado em *Humanitas* 45 (1993), 3-16.

<sup>2</sup> Fr. 10 Diels.

<sup>3</sup> Será mais exacto dizer *Corpus Theognideum*. Outras ocorrências no mesmo *Corpus* (600, 1102 e 1278b) são de autoria ainda mais duvidosa. (Agradecemos estas referências ao Doutor Francisco de Oliveira).

<sup>4</sup> Vide P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien* (Paris 1933) 78, 293-294.

<sup>5</sup> Fr. 31 B 17 Diels-Kranz. A bibliografia sobre esta matéria é, naturalmente, muito vasta. Entre muitas obras, citamos apenas A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen* (Goettingen 1976); Francisco de Oliveira,

É o contexto, pois, e não a terminologia usada, que nos permite recuperar os nossos conceitos. Assim, Ájax, ao proferir o seu breve e incisivo discurso, no termo da embaixada a Aquiles, acusa-o de «não se deixar demover pela amizade dos companheiros» (IX.630):

..... οὐδὲ μετατρέπεται φιλότητος ἑταίρων

Por outro lado, as relações sexuais — e torne-se desde já claro que, nos Poemas Homéricos, elas são sempre heterossexuais — têm uma fórmula própria, em que figura a mesma palavra: φιλότητι μιγῆναι.

E eros? Ἔρως ou ἔρος é ainda e só um substantivo abstracto, frequentemente associado a ἔμερος, ‘desejo’. Mais tarde, quando for deificado, será considerado, naturalmente, filho de Afrodite. E assim, Ἔρως e Ἴμερος, juntamente com Πειθῶ ‘Persuasão’, e por vezes outras personificações ainda, farão parte do grupo que acompanha a deusa do Amor<sup>6</sup>. A primeira ocorrência de Eros como divindade surge no começo da *Teogonia* de Hesíodo<sup>7</sup>:

ἦτοι μὲν πρῶτιστα Χάος γένετ' × αὐτὰρ ἔπειτα  
Γαῖα εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ  
ἀθανάτων οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,  
ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,  
λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων  
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

Primeiro que tudo houve o Caos, e depois a Terra de peito ingente, suporte inabalável de tudo quanto existe, e Eros, o mais belo entre os deuses imortais, que amolece os membros e, no peito de todos os homens e deuses, domina o espírito e a vontade esclarecida.

A sequência do texto enumera depois a geração de Caos e de Terra, sem mais referir Eros, o que tem levado os comentadores a supor que ele é uma força geradora. Sem nos preocuparmos em saber se a *Teogonia* é anterior à *Iliada* ou não, como hoje vários pretendem, voltemos ao eros homérico. Ele não é ainda uma divindade,

Platão, *Lísis* (Coimbra, 1990), introdução; Maria Teresa Schiappa de Azevedo, *Platão, O Banquete* (Lisboa 1991), introdução.

<sup>6</sup> Cf. W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 238, 287.

<sup>7</sup> Vv. 116-117 e 120-122. Pertencem ao número dos que não aceitam a autenticidade dos vv. 118-119, onde se menciona o Tártaro, uma vez que Platão, *Symp.* 178 b e Aristóteles, *Met.* 984 a 27 e outros autores os omitem, ao citar o passo.

mas uma pulsão capaz de dominar por completo o espírito. Um exemplo típico é o desta fala de Páris em III.442:

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν  
é que jamais *eros* me envolveu o espírito desta maneira

A situação é a mesma, quando transposta para o plano divino no episódio do Dolo de Zeus, no momento em que o deus supremo avista Hera (XIV.294):

ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν  
assim que a viu, logo *eros* lhe envolveu o espírito prudente

Mas também pode ser, muito simplesmente, o desejo ou apetite de algo que, normalmente, uma vez satisfeito, conduz à saciedade. É assim que Menelau acusa os Troianos de não se saciarem da guerra (ἔξ ἔρον εἶναι / πολέμου), quando para tudo há um limite «do sono, do amor, do doce canto e da ínclita dança» (καὶ ὕπνου καὶ φιλότιτος / μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμόμονος ὀρχηθμοῖο — XIII.636-639). Assim também é que figura na fórmula que tantas vezes assinala o terminar de um banquete<sup>8</sup>:

ἐπει πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο  
depois que se saciaram de beber e de comer

Esta breve exemplificação terá demonstrado que a conceptualização dos afectos, tal como a dos factores que regem o comportamento humano, é extremamente imprecisa e flutuante em Homero. O que não significa que eles não só existam, como determinem as formas de actuação das figuras.

Vejamus primeiro o caso mais evidente, a personagem de Aquiles, o representante máximo da ἀρετή da *Ilíada*, e, portanto, a incarnação dos mais altos ideais. Ele tem a consciência de ser o primeiro entre todos os guerreiros, pelo que lhe cabem as honras correspondentes — a τιμή que se traduz no γέρας (o 'presente de honra') com que o recompensam. Numa cultura de vergonha, como E. R. Dodds mostrou ser a da *Ilíada*, aplicando-lhe com grande êxito essa terminologia vinda da antropologia cultural<sup>9</sup>, o segundo termo corresponde à materialização do primeiro, pelo que a sua anulação se torna uma afronta intolerável.

É precisamente isso o que sucede no Canto I do poema. Agamémnon rejeita, desabridamente e com ameaças, o pedido de resgate de Criseida, que o pai desta lhe faz, revestido das insígnias de sacerdote de Apolo, pelo que o deus

<sup>8</sup> *Ilíada* 1.469 e mais seis vezes; catorze na *Odisseia*.

<sup>9</sup> *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), cap. «From Shame-Culture to Guilt-Culture».

o castiga, e a todo o exército, lançando a peste no acampamento. Revelada a causa da epidemia pelo adivinho dos Aqueus, vê-se na obrigação de restituir a cativa, mas para isso reclama a sua substituição por outra. No calor da discussão com Aquiles, é a deste último, Briseida, que ele acaba por exigir. Ora as cativas eram presente de honra, ou seja, γέρας, e este lexema atravessa, como um signo ameaçador, a longa discussão na primeira parte da assembleia dos chefes, em que Aquiles é desfeitoado na presença de todos (oito ocorrências da palavra em 87 versos)<sup>10</sup>.

Certos comentadores antigos, que tentaram emendar o verso 6 da proposição do poema:

ἐξ οὗ δὴ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
desde o momento em que se separaram, discordando um do outro

lendo uma referência causal, διὰ στήτην, onde estava um verbo no dual (διαστήτην acompanhado de um participio suplementar), cujo sujeito é «o Atrida, senhor dos homens e o divino Aquiles», além de inventarem uma palavra<sup>11</sup>, mostraram não compreender o alcance da ofensa, reduzindo-a a uma simples questão de rivalidade por uma mulher.

Numa das suas acutilantes réplicas a Agamémnon, o rei dos Mirmidões acen-tua que não está em Tróia para vingiar afrontas pessoais de depredação dos seus bens (que eram afinal as causas correntes de guerras), mas para prestar serviço aos Atridas (I. 152-160):

οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἦλυθον αἰχμητῶν  
δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐτί μοι αἴτιοί εἰσιν×  
οὐ γάρ πῶ ποτ' ἐμὰς βοῦς ἦλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,  
οὐ δέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι βωτιανείρῃ  
καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξὺ,  
οὔρεά τε σκιοέοντα θάλασσά τε ἠχήμεσα×  
ἀλλὰ σοί, ὦ μέγ' ἀναιδές, ἄμ' ἐσπόμεθ', ὄφρα σὺ χαίρης,  
τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάω σοί τε, κυνῶπα,  
πρὸς Τρώων× τῶν οὔ τι μετατρέπηι οὐδ' ἀλεγίζεις×

<sup>10</sup> I. 118, 120, 133, 135, 138, 161, 167, 185.

<sup>11</sup> Esta palavra aparece, como falso dorismo, só em Teócrito, *Syrinx* 14 e *Dosiadas*, *Ara* 1. Outros exemplos de «palavras-fantasma» podem ver-se em P. Chantraine, *Grammaire Homérique* I (Paris <sup>2</sup> 1973) 7,45. Os dados sobre esta figuram em Eustátio 21.43 e Schol. D.T. p. 11 H.

A ideia da luta «por uma mulher», contida nas desculpas de Aquiles em XIX. 59, situa-se num contexto diferente, e é comparável às palavras que Helena aplica a si mesma, ao falar com Heitor (VI. 344-348).

É que eu não vim lutar para aqui por causa dos Troianos belicosos, pois eles nada me fizeram. Jamais me tiraram bois ou cavalos, nem destruíram as colheitas na Ftia de solo fértil, criadora de heróis, pois muitos são os acidentes que ficam de permeio, as montanhas umbrosas e o marulhante mar. Mas seguimos-te, grande descarado, para teu prazer, para vos granjear honra, a Menelau e a ti, ó cara de cão, junto dos Troianos. Disso não curas nem pensas tu!

Mais tarde, ao replicar ao discurso com que Ulisses, em nome de Agamémnon, tenta convencê-lo a regressar ao combate, Aquiles insiste em que não ajudará o rei de Micenas, nem com o conselho, nem com a acção (IX.374), e exclama (IX.375-376):

ἐκ γὰρ δὴ μ' ἀπάτησε καὶ ἤλιτεν× ὀυδ' ἄν ἔτ' αὐτίκ  
ἐξᾠπάφοιτ' ἐπέεσσιν× ἄλις δέ οἷ×

É que ele já me decepcionou e ofendeu; não vai iludir-me de novo com palavras! Que se contente com o que fez!

O seu discurso rebate depois, uma por uma, as vantagens das ofertas de Agamémnon: não aceita nem riquezas, nem cidades, nem uma das filhas em casamento. Regressará à Ftia, e aí encontrará uma nobre esposa, porque — continua — «nada existe que possa pagar a vida» (IX.401). Sabedor, através da mãe, a deusa Tétis, do duplo destino que pode aguardá-lo — morrer cedo, com glória, ou gozar de uma velhice apagada — só tem que aconselhar a todos o regresso ao seu país. Este não é o pensar verdadeiro do herói por excelência, momentaneamente disfarçado sob a capa do homem comum. É o do herói ofendido que desdenha esta tentativa de aproximação. Mas a profecia de Tétis vai regressar na altura própria: quando, após a morte de Pátroclo, tiver começado aquilo a que Dieter Lohmann, num livro que fez época<sup>12</sup>, chamou a segunda fase da μήνις, aquela μήνις que o leva a ir para o combate, sem atender a nada, para castigar Heitor. Ao ouvir a decisão do filho, Tétis esclarece melhor: logo após a morte de Heitor, a sua estará preparada (XVIII.94-95). Reconhece-se agora o feroso guerreiro na resposta impetuosa e desesperada (XVIII.98-99):

αὐτίκα τεθναίην, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἐταίρωι  
κτεινομένωι ἐπαμῦναι .....

<sup>12</sup> *Die Komposition der Reden in der Ilias* (Berlin 1970).

Que eu morra de imediato, já que não me era dado  
defender da morte o companheiro! .....

Mais adiante, o tema da morte e da glória entrelaçam-se de novo nesta tirada cheia de exaltação (XVIII. 121-126):

..... νῦν δὲ κλέος ἔσθλὸν ἀροίμην  
καί τινα Τρωιάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων  
ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειάων ἀπαλάων  
δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,  
γνοῖεν δ', ὡς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι.  
μηδέ μ' ἔρυκε μάχης, φιλέουσά περ' οὐδέ με πείσεις.

... Mas agora quero alcançar uma nobre glória,  
e que as Troianas e Dardânidas de bela cintura,  
enxugando com ambas as mãos as lágrimas  
nas tenras faces, solucem profundamente,  
e se apercebam de quanto tempo me absteve do combate.  
Por muito que me ames, não me afastes da luta: não me convencerás.

Mas, ao lado destes, o tema da amizade vai ter um valor fundamental, pois é essa, afinal, a razão última do sacrifício da vida de Aquiles. Quando Pátroclo cai ferido por Heitor e os outros chefes guerreiros tentam impedir a todo o custo a consumação suprema da ἀριστεία do príncipe troiano — ficar de posse do cadáver do inimigo — Ajax lembra a Menelau que é preciso prevenir Aquiles de que «perecera o companheiro que, de longe, ele mais estimava» (XVII.655). O espetáculo da dor de Aquiles, do seu imenso desespero — com Antífloco a segurar-lhe as mãos, para o impedir de se matar — o lamento das cativas e o do coro das Nereidas, que vêm das profundezas marinhas acompanhar Tétis, são, não obstante as severas críticas que, séculos mais tarde, Platão havia de tecer-lhe na *República*, em nome de um auto-domínio que o *logos* socrático o levava a prezar como marca de superioridade, um dos passos mais impressionantes do poema<sup>13</sup>.

No canto seguinte (XIX. 315-337), o herói afirmará que nem a morte de Peleu, seu pai, nem a do filho lhe custariam mais. Era precisamente com Pátroclo que ele contava para levar o jovem Neoptólemo como herdeiro para os domínios da Ftia, quando ele mesmo, Aquiles, percesse «em terra alheia, a lutar contra os Troianos, por causa da horrível Helena». E, contudo, Aquiles amava o seu pai. Quando, no princípio do Canto XVI, Pátroclo se prepara, «vertendo lágrimas escaldantes» (XVI. 3), para lhe pedir que o deixe ir, com os Mirmidões, em socorro dos outros

<sup>13</sup> Os passos são, respectivamente, *Ilíada* XII. 1-69 e Platão, *República* 388a-b.

Aqueus, a primeira pergunta do herói é se terão vindo algumas notícias tristes da Ftia; mas logo procura tranquilizar-se (XVI. 14-16):

ζῶειν μὰν ἔτι φασὶ Μενόϊτιον, Ἄκτορος υἷόν,  
ζῶει δ' Αἰακίδης Πηλεὺς μετὰ Μυρμιδόνεσσι,  
τῶν κε μάλ' ἀμφοτέρων ἀκαχοίμεθα τεθνηώτων.

Mas está ainda vivo, ao que se diz, Menécio, filho de Actor,  
e vivo está Peleu Eácida entre os Mirmidões;  
de ambos esses nos afligiria a morte, acima de tudo.

Este valor supremo da amizade encontra paralelos mais esbatidos na relação entre os dois jovens príncipes da Lícia, Glauco e Sarpédon, na cena patética em que o primeiro suplica a Apolo que o cure dos seus ferimentos, para impedir que o cadáver do segundo caia nas mãos dos Aqueus (XVI. 508-526), ou mesmo na bonomia do símile em que os dois Ajantes, na sua actuação sempre concertada, são comparados a uma junta de bois que nunca se afastam um de outro (XIII. 701-708); ou ainda na dedicação fraternal entre os dois Atridas — quer na ocasião em que Agamémnon, na aflição de ver Menelau ferido, lhe pega na mão a soluçar e só descansa quando Macaão vem tratá-lo (IV. 148-219), quer quando o rei de Esparta chega à assembleia dos chefes, mesmo sem ser preciso chamá-lo, «pois sabia no seu coração que o irmão estava a sofrer» (II. 409).

Voltando a Aquiles, e reafirmando a ausência de conotações eróticas na sua relação com Pátroclo, as quais, tanto quanto sabemos, não entraram no mito anteriormente ao séc. V a. C.<sup>14</sup>, será a altura de perguntar qual a natureza, e sobretudo a profundidade dos seus sentimentos para com Briseida, e desta para com ele.

A revelação é feita aos poucos, discretamente, e no momento relevante, como é característico da arte homérica. Assim, quando os arautos de Agamémnon vão buscar Briseida à tenda de Aquiles, estão presentes, além daqueles, que não ousam sequer falar, Pátroclo, que cumpre as ordens do amigo, de entregar a jovem, e o próprio Aquiles. Apenas a voz deste se ouve, após o que

..... Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπείθεθ' ἑταίρῳ,

<sup>14</sup> Cremos que bastaria a cena final do Canto IX (666-668) para o comprovar. A versão do séc. V a. C. a que nos referimos é a dos frs. 228-229 Mette de Ésquilo, citada por Platão, *Symp.* 179e-180a (cf. também 208d, quanto ao motivo da glória).

Repare-se ainda na fórmula homérica que consagra a união entre homem e mulher como algo de sancionado pelo uso e pela natureza:

ἢ θέμις ἐστίν, ἄναξ, ἢ τ' ἀνδρῶν ἢ τε γυναικῶν  
é essa a regra, senhor, para homens e para mulheres  
(IX. 276 = XIX. 177)

ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηίδα καλλιπάρηιον,  
 δῶκε δ' ἄγειν. τῷ δ' αὖτις ἴτην παρὰ νῆας Αἰχαιῶν,  
 ἦ δ' ἄέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν .....

..... Pátroclo obedeceu ao seu querido companheiro.  
 Trouxe para fora da tenda Briseida de rosto formoso,  
 e entregou-a. Eles seguem ao longo das naus dos Aqueus.  
 Com eles avança a mulher, mau grado seu .....

(I. 345-348)

«Mau grado seu» — em grego, uma única palavra, ἄεκουσα, que diz tudo. Só iremos ver de novo Briseida — e agora ouvi-la também — na sua lamentação ao avistar o cadáver de Pátroclo, que beija a chorar, lembrando, como tantos outros, a sua doçura. Fora ele que a consolara, no próprio dia em que principiara o seu cativoiro, prometendo-lhe que Aquiles faria dela sua esposa legítima e a levaria para a Ftia (XIX. 287-300).

Uma vã consolação, poderá perguntar-se? A resposta está no discurso com que Aquiles replica a Ulisses, por ocasião da embaixada por este conduzida (IX. 340-344):

ἦ μοῦνοι φιλέουσ' ἀλόχους μερόπων ἀνθρώπων  
 Ἄτρεΐδαι; ἐπεὶ ὅς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων,  
 τὴν αὐτοῦ φιλέει καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν  
 ἐκ θυμοῦ φίλεον, δουρικτήτην περ ἑοῦσαν.

Será que dentre os homens mortais somente os Atridas amam as suas esposas? Ora todo o homem de bem e com senso ama a sua própria mulher, e com ela se preocupa; tal como eu a amava a ela de todo o coração, apesar de ser uma cativa.

Embora haja outras interpretações, julgo que os sentimentos pessoais de Aquiles já estavam a descoberto desde o momento do Canto I em que, a seguir à partida de Tétis, se diz que ele ficara «irado, a pensar na mulher de bela cintura» (I. 429). O passo do Catálogo das Naus em que se refere a inatividade do herói e as razões que a determinam confirma a existência deste tipo de motivação para o afastamento do combate, subjacente ao da perda da τιμή (II. 688-694)<sup>15</sup>.

Lugar de primeiro plano ocupa, no entanto, o amor conjugal vivido em toda a sua plenitude. É o caso daquele que tem por protagonistas Heitor e Andrómaca. Num dos passos mais célebres do poema, o herói «de casco faiscante», que fora

<sup>15</sup> Em meu entender, as afirmações de Aquiles em XIX. 59-61 não se opõem a esta interpretação. Vide *supra*, nota 10.

a Tróia pedir à mãe que fizesse súplicas e oferendas a Atena, tal era a gravidade da situação do exército troiano, dirige-se a casa, à procura da mulher e do filho, pois não sabe se poderá tornar a vê-los. Encontra Andrómaca na muralha, nas Portas Ceias, perscrutando, ansiosa, o campo de batalha. Logo que o avista, vem ao seu encontro, seguida da ama com o filho nos braços. Ao ver a criança, Heitor sorri em silêncio. Andrómaca detém-se a chorar, junto dele. A cena vai decorrer, precisamente, entre risos e lágrimas, as duas faces da expressão dos sentimentos que unem os dois esposos em volta da figura da criança, «semelhante a uma formosa estrela» (VI. 401). Andrómaca implora-lhe que se lembre dela e do filho, pois em breve os Aqueus o derrubarão, impiedosos, e então:

..... ἔμοι δέ κε κέρδιον εἶη  
σεῦ ἀφαμαρτούσηι χθόνα δύμεναι .....

..... melhor seria para mim,  
de ti privada, ir para debaixo da terra...

(VI. 410-411)

Porque do pai e da mãe, de sete irmãos que tivera, de todos esses a privara a lança do divino Aquiles de pés velozes; e por isso, continua:

Ἐκτορ, ἀτάρ σύ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ  
ἦδ' ἐ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης·  
ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργωι,  
μὴ παῖδ' ὀρφαοικὸν θήλης χήρην τε γυναιῖκα.

Heitor, tu és para mim pai e mãe venerável  
e irmão, e és para mim o meu esposo florescente.  
Mas vamos, amerceia-te de mim e fica aqui na torre,  
não faças órfão teu filho, viúva a tua mulher.

(VI. 429-432)

A resposta de Heitor toca os mesmos valores. Depois de invocar o seu dever sagrado de defender a cidade, proclama:

ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,  
οὔτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος  
οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ  
ἐν κονίησι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν,  
ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων  
δακρῦέσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας.

Mas não me afligem tanto as dores que estão para vir,  
 pelos Troianos, pela própria Hécuba ou pelo soberano Príamo,  
 ou pelos irmãos, que, numerosos e valentes,  
 vão tombar no pó, às mãos dos guerreiros inimigos,  
 como a que terei por ti, quando algum dos Aqueus de brônzeas túnicas  
 te arrastar coberta de lágrimas, privando-te da liberdade.  
 (VI. 450-455)

A visão que se segue, de Andrómaca cativa, sujeita a um destino brutal, objecto da compaixão dos outros, encerra com estes versos dolorosos:

ἀλλά με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπττοι  
 πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἔλκηθμοῖο πυθέσθαι

Mas que um monte de terra encubra o meu cadáver,  
 antes de eu ouvir o teu grito, ao seres arrastada à força.

(VI. 464-465)

A tensão dramática da cena é aliviada pelo momento seguinte, em que Heitor quer pegar no filho, mas o pequeno se volta aos gritos, assustado com o aspecto do pai, revestido com a couraça e com o penacho do capacete a ondear, pelo que Heitor o retira da cabeça e o poussa no solo (VI.468-473).

Heitor beija e embala o filho nos braços, enquanto dirige aos deuses uma prece pelo seu destino. As suas últimas palavras são de consolação para Andrómaca:

δαιμονίη, μή μοί τι λίην ἀκαχίζεο θυμῶι  
 οὐ γάρ τις μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνὴρ Ἴαδι προϊάψει  
 μοῖραν δ' οὐ τινά φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,  
 οὐ κακόν, οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται.

Louca, não te aflijas assim no teu coração!  
 Ninguém me lançará ao Hades contra as ordens do destino!  
 Garanto-te que nunca homem algum, bom ou mau,  
 escapou ao seu destino, desde que nasceu!

(VI.486-489)

Depois de reafirmar o seu dever como defensor de Tróia, Heitor coloca de novo o capacete na cabeça e a mulher dirige-se para casa, voltando-se para trás e vertendo lágrimas ardentes (VI. 494-496).

Estamos no Canto VI, e dezenas de episódios vão preencher o tempo narrativo. Mas, na verdade, dentro de cinco dias, há-de jazer morto. As lamentações e o

desespero de Andrómaca, ao pressentir o acontecimento terrível (XXII. 437-515) e o treno que entoa no final do poema, com a cabeça do marido entre as mãos (XXIV. 723-745), são o fecho desta história trágica de amor e dedicação.

Nesta linha se situam, em distante contraponto, e nas breves pinceladas de alguns versos, histórias como a da mulher de Protesilau (II. 698-701) e da de Ifidamante (XI. 153-242), apenas esboçadas, ao individualizar com poucos traços as vítimas das ἀνροκτασίαι que povoam as descrições de combates. Recordo apenas a primeira, que se distingue pela sua concisão e pelo sentido pungente da solidão e da inanidade do esforço humano (II. 699-701):

..... τότε δ' ἤδη ἔχεν κάτα γαῖα μέλαινα.  
τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκηι ἐλέλειπτο  
καὶ δόμος ἡμιτελής.

..... mas agora detém-no já a terra negra.  
Dele ficou em Fílace uma esposa de faces dilaceradas  
e uma casa semi-construída

Este é o amor fiel entre esposos, provado — ou ainda não — pelo volver dos anos. Poderíamos escolher um negativo desta situação para formar contraste: os sentimentos de Agamémnon por Clitemnestra, lembrando como o príncipe dos homens declara, com a brutalidade que caracteriza o seu discurso, as razões por que não quis entregar Criseida (I. 113-115):

..... καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα,  
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὗ ἔθέν ἐστι χερείων,  
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι ἔργα.

É que eu prefiro-a a Clitemnestra,  
minha legítima esposa; não lhe é inferior,  
nem de corpo ou estatura, de espírito ou habilidade.

O resto da história é já do âmbito da *Odisseia*... Procuremos antes um caso mais complexo, até porque ele nos introduz no terceiro dos conceitos a analisar — *eros*. Trata-se dos sentimentos de Helena, a causadora da guerra, a quem Príamo perdoa («para mim, em nada és culpada; culpados são, para mim, os deuses» —III. 166), a quem só Heitor defendia (XXIV. 765-773), mas a todo o momento se acusa a si própria de ser o motivo de todas as desgraças (III. 172-176; VI. 344-348). Nunca fica perfeitamente claro na *Ilíada* se a sua partida foi voluntária ou forçada: o verso 590 do Canto II, que aliás repete uma linha anterior do mesmo Canto (356), pode ser interpretado como significando «os ímpetus e soluções» por

ela sentidos ou por ela causados (e o mais curioso é que os *chorizontes* se baseavam também nesta questão para demonstrar que o autor da *Iliada* não era o da *Odisseia*, uma vez que este afirmava explicitamente que a paixão fora a causa da sua partida). O mito de Helena veio a ser visto por vários ângulos, dentro da própria Antiguidade (às vezes até pelo mesmo autor, como é o caso do versátil Eurípides), mas não parece provável, como observa Kirk, o mais recente e um dos mais autorizados comentadores da epopeia, que os dois poemas divergissem neste ponto central<sup>16</sup>.

O certo é que, quando Íris lhe aparece no Canto III para lhe anunciar que a monomaquia entre Páris e Menelau vai substituir tão longa guerra, a mensageira dos deuses «lança no seu coração o doce desejo (ἵμερον) do seu primeiro marido, da sua cidade e dos pais» (III. 139-140). É assim que vai principiar a *teichoskopia*, pois Helena logo se dirige para as Portas Ceias. Às perguntas de Príamo, que vai descrevendo o aspecto físico dos mais notáveis chefes aqueus, Helena vai, por sua vez, respondendo com os seus nomes e qualidades distintivas. A identificação de Menelau, porém, é feita indirectamente por Antenor, que, em passo célebre, compara a oratória deste com a de Ulisses.

Mas em breve se realiza o duelo e, quando Menelau parecia vencedor, Páris é subtraído por Afrodite do campo de batalha. A deusa vai mais longe: disfarçada de fiandeira espartana, chama Helena para a induzir a sucumbir de novo perante os encantos do príncipe troiano. Numa luta desigual, a deusa, já identificada pelos seus gloriosos atributos, ameaça a sua relutante vítima de lhe retirar a protecção, caso não lhe obedeça. Ela mesma a senta num banco, dentro do quarto, em frente de Páris. Se as primeiras palavras de Helena são para o flagelar pela sua cobardia, as últimas já deslizaram subtilmente para conselhos de prudência. Defendendo-se a custo, o príncipe troiano acaba por se refugiar numa afirmação que é uma variante da fórmula consagrada, a que nos referimos no começo destas considerações, a propósito da hierogamia de Zeus e Hera (XIV. 294):

οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὤδ' ἐ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν  
Jamais um desejo assim envolveu o meu espírito.

(III. 442)

Desejo — ἔρωσ. Mais adiante, a outra palavra do mesmo campo semântico — ἵμερος (III. 446). Páris «semelhante aos deuses» — é este um dos seus epítetos habituais, destinado a realçar a sua beleza física — só a custo e em resposta às violentas acusações de seu irmão Heitor se decidira pelo combate. Mas não sem ter acentuado:

<sup>16</sup> *The Iliad: A Commentary*, Vol. I (Cambridge 1985) 153.

μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης·  
 οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα.  
 ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ' οὐκ ἄν τις ἔλοιτο.

Não me lances em rosto da dourada Afrodite os amáveis dons:  
 os dons gloriosos dos deuses não podem recusar-se.  
 Coisa que eles nos concedem, ninguém a escolheu por si.

(III. 64-66)

Mais tarde, ante a proposta do sensato Antenor perante a assembleia dos Troianos, de que se devolvam Helena e os tesouros, para pôr termo a tanto dano, Páris levanta-se para protestar energicamente: os tesouros que sejam devolvidos, e até aumentados, mas a sua esposa, essa, não (VII. 357-361).

De Menelau pouco mais se conhece do que o prazer de antegozar a reivindicta (III. 21-29) e a confissão de que é sua a dor maior (III. 97-98).

É portanto ἔρωρ, a atracção física, consumada e expressa na fórmula já citada φιλότῃτι μιγῆναι, que comanda as relações entre Páris e Helena, sempre vistas como causa primeira da perdição de milhares «de Aqueus de brônzeas túnicas e de Troianos domadores de cavalos».

É uma potência de efeitos destruidores, como o é também a cólera, conforme reconhece o próprio Aquiles, ao reconciliar-se com Agamémnon no Canto XIX (56-73). Mas o mais estranho é que a amizade, o grande liame desta sociedade que ainda não conhece lei positiva, conduza, ela também, à destruição. O poema terminaria, mesmo, num aniquilamento total, se não fossem os últimos dois cantos: a alacridade e os exemplos de cortesia dos jogos fúnebres em honra de Pátroclo, no Canto XXIII; a lição de humanitarismo dada por Aquiles no Canto seguinte, ao acolher Príamo como seu suplicante e seu hóspede, e ao devolver-lhe o troféu que era a sua glória máxima, o cadáver de Heitor, a fim de ele ser sepultado con-dignamente. Pelo caminho tinham ficado muitos outros paradigmas. Nenhum, porém, mais alto do que este.

(Página deixada propositadamente em branco)

## OS CAMINHOS DA PERSUASÃO NA ILÍADA<sup>1</sup>

Que a Retórica se tornou novamente uma área privilegiada de estudos, embora com uma configuração muito diversa daquela que fazia parte dos *curricula* escolares até ao século XIX, é hoje um facto geralmente reconhecido. Um pensador como Miguel Baptista Pereira, embora rejeite, como tantos outros, a celebrada frase do Professor de Tübingen Walter Jens, que proclama a Retórica «a rainha antiga e nova das ciências», não hesita em escrever: «dois fenómenos interligados assinalam o pensamento contemporâneo: o regresso da Retórica e o que já se chamou a “idade hermenêutica da razão”»<sup>2</sup>.

O certo é que uma das muitas questões que este regresso suscita é o das suas relações com a Retórica grega. Por um lado, porque a primeira codificação de regras que fazem dela uma *techné* aparece só no século V. a. C. com Córax e Tísias e é depois ampliada pelos Sofistas, que dela fazem um dos pilares do seu ensino. Por outro, porque as implicações éticas desta arte e a necessidade de a fundamentar na verdade são temas tratados, pela primeira vez, que se saiba, em dois dos grandes diálogos platónicos, o *Górgias* e o *Fedro*. E o passo seguinte, ou seja, o estudo dos raciocínios dialécticos, dá-o Aristóteles nos *Tópicos*, na *Retórica* e nas *Refutações Sofísticas*, criando assim uma teoria da argumentação. É desta que geralmente se reclamam os filósofos de hoje<sup>3</sup>. «A teoria da argumentação é uma via filosófica directa do regresso contemporâneo à Retórica», afirma Miguel Baptista Pereira, que reconhece também, na esteira de P. Ricoeur, que «o grande mérito de Aristóteles foi ter elaborado o laço entre o conceito retórico de persuasão e o

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Actas do Congresso - A retórica greco-latina e a sua perenidade*, Coimbra (1997) 39-56. José Ribeiro Ferreira (coord.). Editado pela Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 2000.

<sup>2</sup> «Retórica, Hermenêutica e Filosofia», *Revista Filosófica de Coimbra* 5 (1994) 5-70. A citação é da p. 5.

<sup>3</sup> Veja-se, entre outros, C. Perelman, *L'empire rhétorique — Rhétorique et argumentation* (Paris, 1977). Trad. port, Porto, 1993, p. 21.

conceito lógico de verosímil e ter construído sobre esta relação o edifício inteiro de uma Retórica filosófica»<sup>4</sup>.

Esta é a posição dominante na actualidade. Mas outra questão ainda é a da existência ou não de uma pré-retórica, designadamente em Homero, tendo em conta, como disse Cícero (*De Oratore* I. 32.146), que «não foi a eloquência que nasceu das regras, mas as regras que nasceram da eloquência». De entre os modernos, alguns, como Thomas Cole, negam-na decididamente<sup>5</sup>. Outros, como Andrew J. Karp, procuram demonstrar que se podem tirar de Homero os elementos de uma teoria da persuasão, embora em esboço, o que lhe dá o título de precursor das formulações filosóficas dessa mesma teoria<sup>6</sup>. Esta via de investigação fora aberta pelo livro pioneiro de George Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, que afirma a existência de técnicas de teoria retórica nos discursos dos Poemas Homéricos, embora reconheça que o argumento de probabilidade está ainda completamente ausente. Os seus aspectos mais interessantes — escreve — são «o seu vigor inato e a sua relação com o conceito de orador que se desenvolveria mais tarde. As características da retórica — continua — que acabariam por monopolizar o espírito antigo estão implícitas nos Poemas Homéricos: o poder do discurso, os recursos do orador e o significado estético e prático da sua tarefa»<sup>7</sup>. É interessante também notar que um estudo muito mais recente, o de Peter Toohey (1994), depois de fazer uma análise comparativa entre os discursos da *Ilíada* e os do *Poema dos Argonautas* de Apolónio de Rodes, ou seja, de uma epopeia anterior e outra posterior aos grandes tratados de retórica grega, conclui pela existência de uma estruturação muito mais cuidada na poesia homérica<sup>8</sup>.

Esta questão já estava, de resto, equacionada desde a Antiguidade. Assim, por exemplo, aquele que havia de ser, durante muitos séculos, um dos principais mestres da Europa, Quintiliano, depois de referir a diversidade de doutrinas sobre o assunto que, já no seu tempo, se digladiavam, bem como o papel que se atribuía geralmente a Tísias e Córax, prossegue (II. 17.8):

Nos porro, quando coeperit huius rei doctrina, non laboramus; quamquam apud Homerum et praeceptorem Phoenicem cum agendi, tum etiam loquendi, et oratores plures, et omne in tribus ducibus orationis genus, et certamine quoque proposita eloquentiae inter iuvenes invenimus, quin in caelatura clipei Achillis et lites sunt et actores.

<sup>4</sup> *Op. cil.*, pp. 32 e 7, respectivamente. A citação de P. Ricoeur é de *La métaphore vive* (Paris, 1975) p. 14.

<sup>5</sup> *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece* (Baltimore, 1991), p. 40.

<sup>6</sup> «Homeric Origins of Ancient Rhetoric», *Arethusa* 10 (1977) 237-258.

<sup>7</sup> *The Art of Persuasion in Greece* (London, 1963), p. 39.

<sup>8</sup> «Epic and Rhetoric» in: Ian Worthington, ed., *Persuasion: Greek Rhetoric in Action* (London, 1994), pp. 153-175.

Quanto a nós, quando terá começado o ensino desta matéria, é coisa que não nos aflige. Todavia, em Homero encontramos Fénix, que é mestre na acção e na palavra, e numerosos oradores, e todas as espécies de oratória nos três chefes, bem como certames de eloquência propostos aos jovens; mais ainda, no cinzelado do escudo de Aquiles encontram-se litígios e litigantes.

A primeira alusão que se faz neste texto é ao famoso passo do Canto IX da *Ilíada*, em que o antigo preceptor de Aquiles recorda os objectivos da educação que lhe ministrara (IX. 442-443):

τούνεκά με προέηκε, διδασκόμεναι τάδε πάντα,  
 μύθων τε ῥητῆρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων.

Para isso me enviou, a fim de eu te ensinar tudo isto,  
 a saber fazer discursos e a praticar nobres feitos.

Muitos autores modernos se referem também ao tipo de formação consagrada neste passo<sup>9</sup>. E mesmo os analíticos, que tinham o Canto IX por mais tardio, como era moda nos meados deste século, não poderiam negar que esta dupla ἀρετή que distingue Aquiles estava já delineada no Canto I, na cena em que o herói, sentado junto das rápidas naus (I. 490-492):

οὔτε ποτ' εἰς ἀγορῆν πωλέσκτο κυδιάνειραν  
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ  
 αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτήν τε πτόλεμόν τε.

nem frequentava a assembleia, que dá glória aos homens,  
 nem o combate, mas ali permanecia, consumindo  
 o seu precioso tempo, com saudades do alarido e do combate,

Note-se de passagem que aqui o epíteto κυδιάνειρα («que dá glória aos homens») se encontra a qualificar ἀγορή (a «assembleia»), e não πτόλεμος («a guerra»), quando em todas as demais ocorrências desse composto ele é usado para adjectivar μάχη («o combate»). Não vamos recorrer ao argumento falacioso da conveniência métrica para justificar a diferença. Diremos somente que já os escoliastas antigos observaram o paralelismo deste passo com as palavras de Fénix, proferidas pouco antes do trecho do Canto IX há pouco referido, ao dizer que Peleu mandou o seu filho juntar-se a Agamémnon, quando ele nada sabia «da guerra que a todos

<sup>9</sup> E. g., G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, p. 36; Andrew J. Karp, «Homeric Origins of Ancient Rhetoric», p. 240; Françoise Desbordes, *La Rhétorique Antique. L'Art de Persuader* (Paris, 1996), p. 14.

nivela, nem da assembleia, onde os homens se evidenciam»<sup>10</sup>. Num e noutro lugar, portanto, é o discurso que ganha relevo como factor de honra.

Voltando ao texto de Quintiliano, vale a pena determo-nos um pouco na afirmação de que Homero apresentava «todas as espécies de oratória nos três chefes». Quem eram os três chefes, e os estilos que representavam, toda a gente sabia na Antiguidade, e o próprio autor do *De Institutione Oratoria* o explicita em outro passo da sua obra (XII. 10.64). A distinção provinha, principalmente, do texto homérico, em passo célebre da *τεichoσκοπία*, em que Antenor recorda uma ida a Tróia de dois dos mais importantes chefes aqueus (III. 209-224):

ἀλλ' ὅτε δὴ Τρώεσσι ἐν ἀγρομένοισιν ἔμιχθεν,  
 στάντων μὲν Μενέλαος ὑπέιρεχεν εὐρέας ὤμους,  
 ἄμφω δ' ἐζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μῆδεα πᾶσιν ὕφαινον,  
 ἦ τοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευεν,  
 παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολὺμυθος,  
 οὐδ' ἀφαμαρτοεπής· ἦ καὶ γένει ὕστερος ἦεν,  
 ἀλλ' ὅτε δὴ πολὺμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεύς,  
 στάσκειν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,  
 σκῆπτρον δ' οὔτ' ὀπίσω οὔτε προπρηνὲς ἐνώμα,  
 ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκειν, αἰδρεῖ φωτὶ ἐοικώς·  
 φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη  
 καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν,  
 οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·  
 οὐ τότε γ' ὦδε Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.

Quando eles apareceram no meio da assembleia troiana, estando ambos em pé, dominava Menelau pela largura das suas espáduas, mas, se ambos estivessem sentados, Ulisses era o mais majestoso. Porém, quando urdiam para todos a trama de palavras e planos, certo era que Menelau discursava com fluência, em poucas palavras, mas muito claras, pois não era prolixo nem falhava o seu alvo. Também, era o mais novo. Mas se era Ulisses dos mil artifícios quem se erguia para falar, ficava de pé, de olhos fixos no chão, sem mover o ceptro, nem para trás nem para diante; segurando-o imóvel, parecia um homem que não sabia discursar.

<sup>10</sup> As ocorrências de *κυδιάνειρα* (exclusivas da *Iliada*) são oito ao todo. A menção dos escoliastas encontra-se em G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, Vol. I (Cambridge, 1985), p. 105.

Dir-se-ia que era um ignorante ou apenas um simplório.  
 Mas quando do peito soltava aquela voz potente  
 e as palavras, semelhantes a flocos de neve invernais,  
 depois não havia outro mortal que rivalizasse com Ulisses.  
 E então já não nos quedávamos a apreciar a sua aparência.

Quanto ao terceiro paradigma de oratória, já o auditório o conhecia desde o Canto I, quando, na tumultuosa assembleia, Nestor se levantara para falar (I. 247-249):

..... τοῖσι δὲ Νέστωρ  
 ἦδυεπὴς ἀνόρουσε, λιγὺς Πυλίων ἀγορητής,  
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδῆ.

..... No meio deles,  
 ergueu-se Nestor de falas agradáveis, o orador harmonioso dos Pílios;  
 da sua boca escorriam palavras mais doces que o mel.

Resumindo a caracterização dos três *genera dicendi* em qualificativos de Aulo Gélio<sup>11</sup>, temos o estilo magnífico e abundante (*magnificum et ubertum*) em Ulisses, o sóbrio e conciso (*subtile et cohibitum*) em Menelau, o misto e moderado (*mixtum moderatumque*) em Nestor.

Três oradores bem diferenciados, portanto, para identificar estilos distintos, E, contudo, falta-nos ainda o principal: Aquiles. De cerca de metade da *Ilíada* (exactamente, 45%) em discurso directo, a ele cabe a maior riqueza vocabular (incluindo nas injúrias: «uma bateria de insultos sem rival»), com um elevado número de *hapax* (101 contra 58 em Agamémnon), a maior abundância de símiles, o uso exclusivo de certos abstractos que depois se tornarão palavras-chave, como ἀναιδείη («desvergonha») e ὕβρις («insolência»), e que são exemplos únicos nesta epopeia<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> VI. 14. 7. No *Fedro* 261 b-c, Platão utiliza esta tradição ao falar de compêndios de oratória feitos por Nestor e Ulisses no intervalo da guerra de Tróia, com uma ironia velada que se destinava a atingir Górgias e Trasímaco ou Teodoro.

<sup>12</sup> Dados colhidos no artigo de J. Griffin, «Homeric words and speakers», *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986) 36-56, ao qual I. J. F. de Jong fez depois «An Addendum», na mesma revista, 108 (1988) 188-189, cujo teor não é relevante para o assunto que nos ocupa. Veja-se, no entanto, da mesma autora, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam, 1987, repr. 1989), pp. 149-194. Outros trabalhos importantes sobre a linguagem de Aquiles são Adam M. Parry, «The Language of Achilles», publicado em 1956 e mais tarde incluído na colectânea desse estudioso *The Language of Achilles and Other Papers* (Oxford, 1989) pp. 1-7; M. D. Reeve, «The Language of Achilles», *Classical Quarterly* 23 (1973) 195-197; N. J. Richardson, «The individuality of Homer's Language» in: J.M. Brever, I. J. F. de Jong and J. Kaft, eds., *Homer Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation* (Amsterdam, 1987), pp. 165-184.

Efectivamente, é em volta desta figura que se centram os principais discursos da *Ilíada*, em especial aquele conjunto que o mesmo Quintiliano, noutro passo da sua obra (X. 1.47) cita como modelo: os que se contêm na Embaixada a Aquiles (Canto IX), bem como os da disputa entre os chefes (Canto I)<sup>13</sup>.

Ora desde o influente trabalho de Dieter Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*<sup>14</sup> que se reconhece a estreita ligação entre o Canto I e o IX e se detectam simetrias entre a composição de ambos, formando aquilo que, na terminologia proposta pelo mesmo helenista se chama *übergreifende Komposition* («composição enlaçada»)<sup>15</sup>. O deflagrar da ira de Aquiles, na assembleia do Canto I, com três pares de falas num crescendo de irritação entre o poderoso Agamémnon e o forte Aquiles não tinha sido apaziguado pela intervenção de Nestor, como se confirma no último par de falas daquelas mesmas figuras. O rei de Pilos invocara repetidamente a necessidade de se deixarem persuadir (ἀλλὰ πίθεσθ', «mas obedeci-me», 259; ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὑμεῖς, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον, «obedecei vós também, que obedecer é melhor», 274) e insistira nas razões de superioridade que distinguiram cada um (I. 280-281):

εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι, θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ,  
ἀλλ' ὄδε φέρτερός ἐστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει.

Se és mais forte, uma deusa te gerou,  
mas ele é mais importante, porque governa mais homens.

Este é o passo em que se define com maior clareza a posição relativa de Aquiles e Agamémnon. Embora não se especifique que o primeiro deva obediência ao segundo, o v. 186 reforça esta diferença. Tal forma de soberania é confirmada, aliás, pela passagem em revista às tropas, pelo rei de Micenas, no final do Canto IV. Por outro lado, o Catálogo das Naus também insiste (II. 569-580) no mais elevado número de navios e de povos que o seguiam.

Estamos, pois, em frente de uma discussão entre o poderoso e o forte, conforme o sugestivo título de um artigo de G. A. Seeck<sup>16</sup>, e, podemos acrescentar, de um embate entre o poder e a persuasão. Aquiles comprometera-se a que os Aqueus compensariam a devolução de Criseida ao pai com um γέρας («presente de honra») três ou quatro vezes maior, quando os deuses lhes concedessem derrubar as muralhas de Tróia (I. 127-129). Agamémnon recusara, e ameaçara retaliar, arrebatando a cativa de um dos outros chefes (I. 133-139). Οὐ παρελεύσειαι οὐδέ με πείσεις — «Não me

<sup>13</sup> *Ilíada* IX 172-657 e I. 53-305. Quintiliano refere ainda os do canto II. 53-393.

<sup>14</sup> Berlin, 1970.

<sup>15</sup> Estes e outros equivalentes portugueses da terminologia proposta por D. Lohmann foram-nos sugeridos pelo Doutor Ludwig Scheidl.

<sup>16</sup> «Der Streit des Mächtigen und des Starken», *Hermes* 120 (1992) 1-18.

desviarás, nem me convencerás» (I. 132). A resposta de Aquiles divide-se, segundo Dieter Lohmann, em três partes (149-160, 161-168 e 169-171), em que a primeira e a segunda comportam um tema e um desenvolvimento (que, por sua vez, se subdivide em três segmentos), ao passo que a terceira retoma o motivo da primeira. É a chamada *Ringkomposition* («composição circular»), processo omnipresente nos discursos homéricos, que está na base das investigações daquele helenista<sup>17</sup>. Observe-se de passagem que este é um dos trechos em que mais claramente se manifesta a já salientada riqueza e variedade da linguagem de Aquiles: o arsenal de injúrias que dirige a Agamémnon (ἀναιδείην ἐπιειμένε, e κερδαλέοφρον, v. 149, μέγ' ἀναιδές, v. 158, κυνώπα, v. 159 — que perdem grande parte da sua virulência na tradução: «que homem coberto de descaros, que espírito ambicioso», «grande descarado», «ó cara de cão»); o poder evocativo e a bela cadência do v. 157 — οὔρεά τε σκιόεντα θάλασσά τε ἤχηέσσα, «as montanhas umbrosas e o marulhante mar». Quanto à última parte do discurso de Aquiles, formada apenas por três versos, liga-se tematicamente à inicial recusa de obediência.

É esta atitude que vai levar à personalização da ameaça de Agamémnon, que agora atinge o próprio Aquiles: a cativa a exigir em troca será a dele.

A breve cena que se segue é, por assim dizer, exterior à disputa entre os chefes (I. 188-222). Prestes a deixar-se levar pela cólera, o rei dos Mirmidões, que ia desembainhar a espada contra o chefe supremo da expedição, cede à teofania de Atena, só a ele visível, que o persuade a renunciar à acção e a usar apenas de palavras ultrajantes. Na fala de Atena ficou a promessa de que terá «um dia três vezes mais presentes esplêndidos, por causa desta insolência» e a recomendação «Domina-te e obedece-nos». A promessa aponta para o Canto IX e para o Canto XIX (de novo, «composição enlaçada»). A ordem contém mais uma recorrência do verbo grego que na voz activa significa «persuadir» e na voz média traduz a aplicação daquele sentido ao próprio sujeito, ou seja, «obedecer». Πείθεο δ' ἡμῖν («obedece-nos») — diz a deusa. Aquiles retoma o mesmo verbo em forma composta (I. 217-221):

..... ὧς γὰρ ἄμεινον·  
 ὅς κε θεοῖς ἐπιειθήται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.  
 ἦ καὶ ἐπ' ἀργυρέηι κώπηι σχέθε χεῖρα βαρεῖαν,  
 ἄψ δ' ἐς κουλεόν ὧσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀπίθησεν  
 μύθωι Ἀθηναίης .....

..... «É melhor assim:

Quem aos deuses obedecer é a quem eles mais atendem.»

<sup>17</sup> A análise a que nos reportamos figura nas pp. 45-47. O conceito de *Ringkomposition* tinha precedentes em G. Müller, Wilamowitz, Hermann Fränkel e Otterlo, que o davam por um princípio de composição arcaico. A tese de Dieter Lohmann veio demonstrar que se trata de uma técnica «com um duplo aspecto, por um lado o de ser um meio de encadeamento formal, e por outro o de ser um princípio de composição poética» (*op. cit.*, pp. 6-7).

Disse, e pousou a pesada mão nos copos de prata;  
logo enfiou a grande espada na bainha, e não desobedeceu  
às palavras de Atena .....

Em trinta e quatro versos, dos quais quinze em discurso directo, o verbo  $\pi\acute{\epsilon}\iota\theta\omega$  e seus compostos surgiu quatro vezes. Acerca da primeira ocorrência, já se tem notado que ela não traduz uma ordem:  $\alpha\acute{\iota}\ \kappa\epsilon\ \pi\acute{\iota}\theta\eta\mu\alpha\iota$ , «vê se me obedeces» — diz a deusa no v. 207. A divindade deixa ao homem, portanto, um espaço para se determinar.

Já vimos o verbo regressar na fala de Nestor (l. 259), numa intervenção pacificadora que ficou sem efeito. A persuasão falhou, por conseguinte. Está desencadeada a  $\mu\eta\eta\nu\iota\varsigma$  anunciada desde a primeira palavra da proposição, juntamente com os seus efeitos funestos. Não prosseguiremos na análise de um texto tão conhecido. Tão-pouco é nosso desígnio proceder à apreciação em pormenor dos chamados três pares de discursos do Canto IX, precedidos de três falas na assembleia (Agamémnon, Diomedes, Nestor) e três no conselho (Nestor, Agamémnon, Nestor) e seguidos de outras três na tenda, do rei de Micenas (Agamémnon, Ulisses, Diomedes). «Nenhum outro canto da *Iliada* é tão fechado em si mesmo como o Livro IX» — escreve Dieter Lohmann, que consagra um capítulo inteiro da obra (o quinto) à sua análise. Quanto aos três pares de falas na tenda de Aquiles, desde a Antiguidade se admira, como já vimos, a variedade do modo de argumentar das figuras, de acordo com o seu carácter e posição junto de Aquiles. Ulisses é o diplomata, que aponta as vantagens materiais da reconciliação, tais são as ofertas de Agamémnon; Fénix é o amigo disposto a acompanhar Aquiles na retirada, se ele persistir no seu intento, mas capaz de lhe lembrar com afecto as recomendações do pai; Ájax, o homem de acção, quase impaciente com esta troca de argumentos inútil, manifesta-se, no entanto, como o representante da  $\phi\iota\lambda\acute{o}\tau\eta\tau\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\tau\alpha\acute{\iota}\rho\omega\nu$ , «da amizade dos companheiros». Tudo isto, bem como as correspondentes respostas de Aquiles e sua graduação, foi subtilmente analisado por K. Reinhardt e outros, entre os quais merece especial destaque Mark Edwards<sup>18</sup>.

Não vamos, portanto, deter-nos neste canto, nem nos que com este se encontram em *übergreifende Komposition*, para usar mais uma vez a terminologia de Dieter Lohmann: o XI, com a ida de Pátroclo à tenda de Nestor, que o persuade, num longo discurso, a pedir ao seu amigo que o deixe ir combater à frente dos Mirmidões; o XVI, a «Patrocleia», que, em consequência desse pedido, conduz à morte daquele herói, causando assim a cessação da primeira fase da cólera de Aquiles, que muda de objecto, pois doravante o seu único desejo é vingar o amigo; o XXII, com a morte de Heitor às mãos de Aquiles, depois de este recusar ao maior guerreiro troiano a última súplica que lhe dirige — a de não permitir que os cães devorem o seu cadáver

<sup>18</sup> K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter* (Göttingen, 1961), pp. 212-242; Mark Edwards, *Homer, Poet of the Iliad* (Baltimore, 1987, repr. 1988), pp. 214-237. Veja-se ainda O. Taplin, *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad* (Oxford, 1992), *passim*.

«junto das naus dos Aqueus» (XXII 349). Para entender todo o patético desta cena e os valores éticos que estão em jogo, é preciso ter presente que se trata de uma *hikesia*, ou seja, de uma súplica, não com a atitude própria de abraçar os joelhos do suplicado — que seria impraticável naquelas circunstâncias — mas com o formulário que a evocava (o pedido é feito «pelos teus joelhos»), o que obrigava moralmente o receptor da súplica a atendê-la; e que não receber os rituais fúnebres significava, para os Gregos, que nem a entrada no Hades e a precária sobrevivência no além que ela permitir lhes era concedida (será essa mesma a razão da queixa do fantasma de Pátroclo, quando aparecer em sonhos a Aquiles, no canto seguinte — XXIII. 67-76 e 99-107). São esses, bem como a piedade filial («pelos teus pais») os argumentos de Heitor, aos quais Aquiles responde com a fúria selvagem do desespero (XXII. 345-354):

Μή με, κύων, γούνων γουνάζεο μηδὲ τοκήων·  
 αἶ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη  
 ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷα μ' ἔοργας,  
 ὡς οὐκ ἔσθ' ὃς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι.  
 οὐδ' εἶ κεν δεκάκις τε καὶ εἴκοσι νήριτ' ἄποινα  
 στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα,  
 οὐδέ' εἶ κεν σ' αὐτὸν χρυσῶι ἐρύσασθαι ἀνώγοι  
 Δαρδανίδης Πρίαμος, οὐδ' ὧς σέ γε πότνια μήτηρ  
 ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ὃν τέκεν αὐτή,  
 ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἰωνοὶ κατὰ πάντα δάσσονται.

«Não me implores, perro, pelos meus joelhos, nem pelos meus pais. Tanto como a minha fúria e o meu coração me excitam a retalhar-te e a comer-te as carnes cruas, tal foi o que me fizeste, assim é certo que não haverá quem afaste os cães da tua cabeça, nem que aqui me trouxessem e pesassem dez, vinte vezes o teu resgate, e me prometessem mais ainda, nem mesmo que mandasse o teu peso em ouro Pρίαμο Dardânida, nem assim a tua mãe venerável te depositará num leito para carpir aquele que ela gerou, mas os cães e as aves te repartirão todo inteiro.»

As últimas palavras de Heitor renunciam à persuasão, mas profetizam um destino terrível, cuja realização excederá os limites temporais do poema (XXII. 355-360)<sup>19</sup>:

Τὸν δὲ καταθήσκων προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ·

<sup>19</sup> O. Taplin, *Homeric Soundings*, p. 245, comenta a este propósito: «Os últimos cinco versos de Heitor transmitem um poder que toca no sobre-humano». Conforme o mesmo helenista observa (*ibidem*), a profecia do príncipe troiano é o clímax de uma série de avisos da morte de Aquiles.

ἦ σ' ἐν γιγνώσκων προτιόσσομαι, οὐδ' ἄρ' ἔμελλον  
 πείσειν· ἦ γὰρ σοὶ γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός.  
 φράζεο νῦν, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι  
 ἦματι τῶι, ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων  
 ἐσθλόν ἐόντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκαῆισι πύλῃσιν.

Ao morrer respondeu-lhe Heitor de casco faiscante:  
 «Ao ver-te, conheço-te bem: não iria persuadir-te.  
 Não há dúvida que um coração de ferro é o que tens no peito.  
 Mas pensa bem, não vá eu tornar-me para ti  
 causa da ira dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo,  
 mau grado a tua valentia, junto das Portas Ceias te fizerem perecer.»

«Um coração de ferro» — σιδήρεος θυμός — é a metáfora que sugere a obstinação irreduzível de Aquiles. Ela vai reaparecer num contexto oposto, aplicada a Príamo, primeiro por Hécuba (XXIV. 205), depois pelo próprio Aquiles (XXIV. 521), como adiante veremos.

Para a encontrar, vamos passar ao largo do Canto XXIII, o dos jogos fúnebres em honra de Pátroclo, aquele sobre o qual Schiller disse que quem o tivesse lido não podia queixar-se da existência<sup>20</sup>. E o canto do brilho e do esplendor do espírito agónico grego, demonstrado, não na refrega do campo de batalha, mas nas competições de destreza dos chefes aqueus. No entanto, vai longe o tempo em que helenistas como Bethe o consideravam como o fecho da grande epopeia. Ele marca apenas o termo da linha de Pátroclo; faltava completar a linha de Aquiles, de acordo com a terminologia de Deichgräber<sup>21</sup>. É isso que vai ser feito no canto seguinte.

O «Resgate de Heitor», como é conhecido o último livro da *Iliada* desde a Antiguidade, vai ser um canto de contrastes agudos. A entrada mostra um Aquiles cruel, que usa até ao extremo os direitos que a sua vitória lhe dá sobre o cadáver do vencido: como um guerreiro primitivo, ele arrasta-o em volta do túmulo de Pátroclo, amarrado ao seu carro de cavalos. Os próprios deuses se indignam com tal procedimento e decidem pôr-lhe termo: Tétis é chamada ao Olimpo para advertir o filho; Íris sugerirá a Príamo que vá junto das naus dos Aqueus oferecer um resgate pelo corpo de Heitor.

É perante os preparativos do rei de Tróia para ousar entrar só com o seu arauto no acampamento inimigo que Hécuba aterrada repete, com uma ligeira

<sup>20</sup> K. von Wolzogen, *Schillers Leben* (Stuttgart, 1830), Vol. II, p. 304, apud Pierre Chantraine et Henri Goube, eds., *Homère, Iliade Chant XXIII* (Paris, 1972), p. 1.

<sup>21</sup> *Der letzte Gesang der Ilias* (Mainz, 1972). A obra de Bethe referida é *Homer. I* (Berlin, 1914). A posição da crítica actual a este respeito segue cada vez mais a tese unitária. M. M. Willcock, por exemplo, escreveu no *Journal of Hellenic Studies* 104 (1984), 187: «um extraordinário final da epopeia, uma prova da unidade de autoria».

variante, a frase que ouvimos há pouco: σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ («o teu peito é de ferro», XXIV. 205). De comum às duas ocorrências, a noção de inflexibilidade total. Oposta, porém, a natureza da atitude que veiculam: censura acerba, na primeira; temor angustiado, na segunda.

Pela terceira vez ouviremos esta expressão, e também dirigida a Príamo, para explicar o seu destemor, numa cena que fez parte da chamada inversão temática, a que estamos a assistir. E esta frase coloca-nos no centro da *hikesia* que está a desenrolar-se na tenda de Aquiles. Ela principiara com o súbito aparecimento de Príamo, na atitude de suplicante, abraçando-se aos joelhos do temível guerreiro. Mas aqui os gestos excedem a *praxis* habitual: é que o rei de Tróia beija-lhe também «as mãos terríveis, assassinas, que lhe mataram tantos dos seus filhos» (XXIV. 478-479). A estranheza da situação é amplificada por um símile, que descreve, aliás, uma situação inversa das figuras que nele intervêm. É talvez o momento mais dramático em toda a *Ilíada*, como observa N. Richardson<sup>22</sup> (XXIV. 480-484):

ὥς δ' ὅτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβηι, ὅς τ' ἐνὶ πάτρηι  
 φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον,  
 ἄνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας,  
 ὥς Ἀχιλεὺς θάμβησεν ἰδὼν Πρίαμον θεοειδέα·  
 θάμβησαν δὲ καὶ ἄλλοι, ἐς ἀλλήλους δὲ ἴδοντο.

Tal como quando um desvario dominador se apodera de um homem, que por matar alguém no seu país chega a terra estranha, a casa de pessoa abastada, e o espanto se apossa de quantos o vêem, — assim Aquiles se espantou ao ver Príamo semelhante aos deuses. Espantaram-se os restantes por igual, e olharam uns para os outros.

Vai principiar a súplica de Príamo: vinte e um versos apenas, carregados de patético, em que mais uma vez se evidencia a composição circular. Primeiro o motivo do pedido (XXIV. 486-487), fundamentado na semelhança própria com o pai do herói (velhice indefesa, privada do filho que o socorreria), e logo a comparação entre um e outro: a situação de Peleu, transitória, pois «todos os dias espera / ver regressar de Tróia o filho querido» (XXIV. 491-492); a sua, sem esperança, porque, de cinquenta filhos que gerara, «a tantos que eram, o impetuoso Ares lhes quebrou as forças. / O único que me restava, o que protegeria a cidade e os seus homens, / foste tu que o mataste, quando lutava pela pátria: / era Heitor. É por causa dele que venho agora às naus dos Aqueus / para obter de ti o resgate, trazendo

<sup>22</sup> *The Iliad: a commentary*, Vol. VI (Cambridge, 1993), *comm. ad* 480-484, onde se referem também outras interpretações que têm sido dadas a este passo.

incontáveis riquezas» (XXIV. 498-502). Os quatro versos seguintes (XXIV. 503-506) fecham o círculo, recordando os fundamentos do pedido inicial (a similitude da sua posição actual com a do pai) e acrescentando-lhe outra que vai recorrer mais vezes no desenrolar da cena: o temor aos deuses. O fecho do discurso acentua a ousadia e humildade da atitude (XXIV 503-506):

ἀλλ' αἰδεῖο θεούς, Ἀχιλεῦ, αὐτόν τ' ἐλέησον  
 μνησάμενος σοῦ πατρός· ἐγὼ δ' ἐλεεινότερός περ,  
 ἔτλην δ', οἷ' οὗ πῶ τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος,  
 ἀνδρὸς παιδοφόνιοιο ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγεσθαι.

«Mas respeita os deuses, Aquiles, lembra-te do teu pai  
 e amerceia-te de mim. Sou sem dúvida mais digno de compaixão,  
 eu que ousei o que nenhum outro mortal ousou sobre a terra:  
 aproximar da minha boca as mãos do homem que matou o meu filho.»

Entre esta súplica e a resposta de Aquiles medeiam onze versos do narrador (XXIV. 507-517). É essa precisamente uma das belezas deste canto: a interposição de cenas em que os gestos substituem as palavras, traduzindo as emoções profundas e as mutações que agitam os corações das duas figuras. Podemos analisá-la deste modo: comoção de Aquiles; primeiro gesto de abrandamento da cólera («pega-lhe na mão e afasta o ancião com brandura»); união de sentimentos, manifestada nos gemidos de ambos, embora cada um tenha uma razão diferente; decisão súbita de Aquiles de atender o suplicante (XXIV. 515-517):

Αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὤρτο. γήροντα δέ χειρὸς ἀνίστη,  
 οἰκτεῖρων πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον,  
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

de súbito, ergueu-se da cadeira, levantou o velho pela mão,  
 condoído da cabeça encanecida, da branca barba,  
 e, dirigindo-se a ele, proferiu estas palavras aladas:

A resposta de Aquiles é mais longa (trinta e quatro versos) e contém, logo de entrada, o motivo do espanto pela ousadia da vinda de Príamo às naus dos Aqueus, em que se inclui o σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ (XXIV. 521), pela terceira vez. Este segmento termina com o convite ao seu inimigo para se sentar numa cadeira (acolhimento em pé de igualdade), já que nada conseguem os gemidos. A sequência do discurso serve-se de um modelo paralelo ao de Príamo, embora contenha a mais a alegoria das duas vasilhas, a dos bens e a dos males (XXIV. 527-533). A continuação consiste na comparação entre a sorte dos dois anciãos, que ambos alternaram entre

a felicidade e a desdita (Peleu, que a todos excedia em bens, e até desposara uma deusa, tem um único filho que não pode acudir-lhe, por se encontrar na guerra de Tróia; Príamo, do qual «em riqueza e em filhos se dizia que eras supremo» (XXIV. 546) tem a sua cidade cercada por combates e mortandades). Os três versos finais retomam o tema inicial: nada conseguirão os lamentos. Completou-se assim a composição circular. Desta parte do diálogo se pode dizer, com Dieter Lohmann, que constitui, não uma discussão, mas «uma conversa com argumento e contra-argumentação», em que «o poeta modela a mudança de perspectiva, a relação entre tese e antítese por meio de relações directas estruturais e temáticas»<sup>23</sup>.

Os dois inimigos parecem pacificados. Um incidente, porém, ameaça quebrar esta harmonia: Príamo pede escusa de se sentar, pois o seu desejo é só receber o cadáver do filho e entregar o resgate. Esta objecção irrita profundamente Aquiles, que, embora reconheça em todas estas estranhas circunstâncias a mãos dos deuses, ameaça o seu hóspede (XXIV. 568-570):

τῷ νῦν μή μοι μᾶλλον, ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνηις,  
μή σε, γέρον, οὐδ' αὐτόν ἐνὶ κλισίηισιν ἑάσω  
καὶ ἰκέτην περ ἑόντα, Διὸς δ' ἀλίτωμαι ἐφετμάς\*

«Por isso, não excites agora mais o meu coração atormentado,  
não suceda, ó ancião, que eu te não consinta estar na minha tenda,  
a despeito de seres um suplicante, e infrinja os preceitos de Zeus.»

«Os preceitos de Zeus» seriam duplamente desrespeitados, porquanto Príamo é um suplicante e um hóspede. De uns e de outros o deus supremo é protector, já na *Ilíada*. Mas, como foi notado, os heróis homéricos — e Aquiles em especial — sofrem de *labilitas psychica*<sup>24</sup>. Não surpreende, pois, a breve comparação que lhe é aplicada para descrever a sua impetuosa saída da tenda (XXIV. 572):

Πηλείδης δ' οἴκοιο λέων ὡς ἄλτο θύραζε.  
O Pelida saltou, como um leão, para fora de portas.

As acções preparatórias da devolução de Heitor sucedem-se, com pormenores que revelam a progressiva humanização do rei dos Mirmidões. O primeiro é que do carro de Príamo é retirado todo o imenso resgate, mas deixam-se «dois mantos e uma túnica bem tecida, / a fim de cobrir o cadáver» (XXIV. 580-581). Mais importantes ainda são as frases seguintes (XXIV. 582-586):

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> Para outras interpretações, vide Dieter Lohmann, *op. cit.*, p. 280, nota 118.

δμῶαδ δ' ἐκκαλέσας λοῦσαι κέλετ' ἀμφί τ' ἀλεῖψαι,  
 νόσφιν ἀειράσας, ὡς μὴ Πρίαμος ἴδοι υἷόν,  
 μὴ ὁ μὲν ἀχτυμένῃ κραδίῃ χόλον οὐκ ἐρύσαιτο  
 παῖδα ἰδὼν, Ἀχιλλῆι δ' ὀρινθείῃ φίλον ἦτορ  
 καὶ ἔ κατακτείνεις, Διὸς δ' ἀλίτηται ἐφετμάς.

Chamou as servas e mandou-as lavá-lo e ungi-lo,  
 depois de o ter levado para longe, para que Príamo não visse o filho.  
 Podia suceder que, no seu coração aflito, não dominasse a cólera  
 ao avistar o filho, e que de Aquiles se excitasse o peito  
 e o matasse, e infringisse os preceitos de Zeus.

Novamente, nos últimos versos, o receio de ofender as normas da súplica e da hospitalidade, expresso em texto complexo do narrador, ou seja, pelo processo a que Irene de Jong chama *embedded focalization* («focalização embutida»), que, neste caso, segundo a mesma helenista, não representa o discurso directo de Aquiles, mas os seus pensamentos<sup>25</sup>. Culminando estes actos, é o próprio herói que o levanta («Aquiles em pessoa o soergueu e o colocou num leito» (XXIV. 589)<sup>26</sup>. A cena que se vai seguir assenta no que em crítica homérica se chama uma «cena típica», o que significa que, com o material da tradição, o poeta criou novos contextos emocionais. É da esfera do que poderemos chamar o ritual da hospitalidade: o oferecimento de uma refeição. O convite de Aquiles estrutura-se segundo as regras da *Ringkomposition*, incluindo mesmo o uso de um paradigma, a ocupar a posição central. O esquema é perfeitamente simétrico em volta dele — A B C D C B A, sendo C D C a história de Níobe, que, mesmo depois da morte dos filhos, atingidos pelas setas de Apolo e Ártemis, tomou alimento; B, a exortação a servir-se também de comida; e A, a promessa de ver e levar o corpo de Heitor<sup>27</sup>.

Terminado este discurso, seguem-se as fórmulas habituais aos preparativos de uma refeição. É mesmo com uma fórmula tradicional para concluir a descrição de banquetes que se introduz a terceira daquelas impressionantes cenas narradas que fazem parte da mestria deste canto (XXIV. 628-633):

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο.  
 ἦ τοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλλῆα,

<sup>25</sup> *Narrators and Focalizers*, p. 114.

<sup>26</sup> N. Richardson, *op. cit.*, *comm. ad locum*, põe também em relevo o cuidado «com que Aquiles agora trata o corpo do seu antigo inimigo».

<sup>27</sup> Os pormenores da análise podem ver-se em Dieter Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, p. 13, e N. Richardson, *op. cit.*, *comm. ad* 614-617.

ὄσσοις ἔην οἷός τε θεοῖσι γὰρ ἅντα ἐώικει·  
 αὐτὰρ ὁ Δαρδανίδην Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεύς,  
 εἰσορόων ὄψιν τ' ἀγαθὴν καὶ μῦθον ἀκούων.

Depois que se saciaram de bebida e de comida,  
 foi então que Príamo Dardânida se pôs a admirar Aquiles,  
 a sua estatura e beleza. Parecia um deus na frente dele!  
 Por sua vez, Aquiles admirava Príamo Dardânida,  
 ao contemplar o seu nobre aspecto e ao ouvir as suas palavras.

Por um lado, o prazer estético da contemplação da beleza física, tipicamente grego; por outro, o antagonismo feroz completamente apaziguado. O breve diálogo que ainda vai seguir-se não é mais um esgrimir de argumentos entre os dois. As três bases em que, segundo os Antigos, a arte oratória tinha de se apoiar para alcançar a persuasão — «provar a verdade do que se afirma, obter o favor do auditório, atrair o seu espírito às emoções, sejam quais forem, exigidas pela causa»<sup>28</sup> ou, mais resumidamente, *docere, delectare, movere* — deixaram de ser necessárias, porquanto os opositores alcançaram o entendimento e a mútua consideração.

Um pequeno pormenor, já notado por N. Richardson<sup>29</sup>, acentua esta nova disposição de espírito. Em resposta ao pedido de Príamo, de consentir que ele goze já «a doçura do sono» (XXIV. 636), que não mais experimentara desde que Heitor perdera a vida, Aquiles não só dá a aquiescência imediata, como modaliza o tratamento que até então lhe dera: o vocativo já não é só um seco γέρον, como em XXIV. 560 e 599, mas γέρον φίλε («caro ancião»). Deve ainda observar-se que esta resposta de Aquiles se divide claramente em duas partes: uma justificação quanto ao lugar onde mandará armar os leitos para o rei de Tróia e o seu arauto (não na sala principal, mas na da entrada da tenda, não vá algum dos Aqueus do conselho dar pela sua presença); uma pergunta sobre a extensão das tréguas necessárias às cerimónias fúnebres. A primeira parte tem sido interpretada de diversas maneiras, e a fórmula introdutória ainda mais, porquanto é por ela que se tem de afinar a exegese do passo. Efectivamente, no v. 649 lê-se:

Τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς·

que traduzimos «em jeito de graça, a Príamo se dirige Aquiles de pés velozes». Mas o real significado de ἐπικερτομέων e, sobretudo, o verdadeiro pensamento

<sup>28</sup> A frase é de Cícero, *De Oratore* II. 27-115, mas encontra-se, com pequenas variantes, em diversos outros tratados do Arpinate: *Brutus* 50. 185 e 80. 276; *Orator* 21. 69; *De optimo genere oratorum* 1.3.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, *comm. ad* 650-652.

do rei dos Mirmidões nesta ocasião discute-se, pelo menos, desde Eustátio. Das muitas exegeses apresentadas, sobretudo na passada década, julgamos que a de Macleod, aceite no essencial por Willcock e Richardson<sup>30</sup> (ou seja, a dos três melhores comentadores deste canto nos últimos tempos), é não só a mais subtil como a mais exacta: Aquiles imagina uma hipótese inverosímil para facilitar a partida de Príamo durante a noite.

Doze dias é quanto será preciso para se efectuarem condignamente os funerais de Heitor (e o paralelismo deste tempo narrado com idêntico prazo decorrido no Canto I, para Tétis obter de Zeus o desagravo de Aquiles, bem como muitas outras semelhanças, não tem passado despercebido aos estudiosos<sup>31</sup>) e é essa concessão que Aquiles garante nos dois últimos versos que profere (não só aqui como em todo o poema), ou seja, 669-670:

ἔσται τοι καὶ ταῦτα, γέρον Πρίαμ', ὡς σὺ κελεύεις·  
σχίσω γὰρ πόλεμον τόσσον χρόνον, ὅσσον ἄνωγας.

«Também isso te será concedido, ó velho Príamo, como desejas;  
susterei a guerra tanto tempo quanto aquele que pretenderes.»

É com esta magnanimidade que Aquiles resgata o procedimento selvagem que lhe vimos no começo do canto. «Um documento humano de valores imutáveis e civilizados, cheio de *pathos*, piedade e tragédia» — escreveu Willcock<sup>32</sup>. Mais ainda, diremos, é toda uma mudança de mentalidade que se processa. Sem extrair nenhuma lição para o ouvinte (e as intervenções do narrador são quase inexistentes nos Poemas<sup>33</sup>) os discursos e a narrativa objectiva dos actos das duas grandes figuras em confronto são suficientes. No centro desta alteração dos códigos de comportamento, temos, mais uma vez, a pessoa de Aquiles, aquele que tinha aprendido a ser o primeiro, como já vimos, na palavra e na acção.

<sup>30</sup> C. W. Macleod, ed., *Homer. Iliad. Book XXIV* (Cambridge, 1982), pp. 142-143; M. M. Willcock, ed., *The Iliad of Homer. Books XIII-XXIV* (London, 1984), p. 320; N. Richardson, *The Iliad: a commentary*, Vol. VI, pp. 344-345 (este último com discussão da bibliografia relevante).

<sup>31</sup> Uma das tendências mais em voga na crítica homérica é procurar simetrias perfeitas entre os cantos da *Ilíada*, ou seja, entre o I e o XXIV, entre o II e o XXIII, e assim sucessivamente. Como exemplo dos excessos a que este género de análises pode levar, veja-se o livro de Keith Stanley, *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad* (Princeton, 1993).

<sup>32</sup> *Journal of Hellenic Studies* 104 (1984) 187. A compreensão do significado civilizacional deste canto partiu dos estudos de W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk* (Stuttgart, 1959).

<sup>33</sup> Têm sido reunidos alguns exemplos em contrário por Irene de Jong, sobretudo em «Narratology and Oral Poetry: The Case of Homer», *Poetics Today* 12 (1991) 405-423.

## HISTÓRIA, MITO E RACIONALISMO NA *ILÍADA*<sup>1</sup>

Escrevendo, um dia, sobre algumas das grandes epopeias de várias épocas e nações, Fernando Pessoa ousou este paradoxo<sup>2</sup>.

*“Muita da glória de Homero, merecida como é, deve-se a pessoas que não sabem ler grego. O seu prestígio é, em parte, o de um Deus porque, como um Deus, é a um tempo grande e semi-conhecido.”*

Nenhum helenista, mesmo dos que têm passado a vida a decifrá-lo, discordaria desta dupla fundamentação. E isto, não obstante os muitos milhares de linhas que sobre ele se têm escrito. Pela minha parte, costumo confessar aos alunos de Literatura Grega que todos os anos tenho uma média de trezentas a quatrocentas páginas novas para ler sobre o assunto. E também costumo preveni-los, cada vez que exponho uma nova tese, de que não há teoria nenhuma sobre Homero que não tenha sido contraditada.

Apesar desse perigo, é de algumas das novas teses que, precisamente, vamos hoje falar. E seja a primeira a da historicidade da *Ilíada*, questão que se reacendeu, como todos sabem, a partir de 1871, ano em que Schliemann deu cumprimento ao sonho da sua vida, começando a escavar em Hissarlik, a noroeste da Anatólia (actual Turquia), na procura do rasto dos heróis homéricos. Essas campanhas, continuadas pelo arqueólogo Dörpfeld até quase ao final do século (1894), deram resultados espectaculares (nove cidades sobrepostas no mesmo local, das quais a Tróia II, possuidora do chamado Tesouro de Príamo, pareceu a princípio corresponder melhor à Tróia homérica; outra, a Tróia VI, ostentava muralhas e riquezas mais conformes com a descrição da *Ilíada* e, o que mais era, fragmentos de cerâmica semelhantes àqueles

---

<sup>1</sup> Publicado em *As Línguas Clássicas: investigação e ensino, II*, Coimbra Faculdade de Letras (1995), 21-35.

<sup>2</sup> *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* edd. George Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho (Lisboa, s.a.) 266.

que os mesmos estudiosos haviam detectado em Micenas e Tirinto). Com métodos entretanto mais apurados, as escavações prosseguiram entre 1932 e 1938, sob a chefia de Carl Blegen, da Universidade de Cincinnati. Sem dúvida, concluiu ele, o local era aquele. E a camada que correspondia à Tróia homérica era a VI (que teria terminado num tremor de terra) e a VII a (a que pôs termo a um incêndio violento), sem que tivesse havido solução de continuidade entre elas. Além disso, os habitantes de Tróia VI tinham trazido consigo a domesticação do cavalo, o que condizia perfeitamente com o epíteto que recebem os Troianos na *Ilíada*, de “domadores de cavalos”. As provas de um longo cerco podiam até inferir-se das providências tomadas: grandes jarros enterrados no solo, com a boca ao rés da terra, guardavam certamente provisões para muito tempo. Do lado da arqueologia e da epigrafia do próximo oriente foram surgindo outras ajudas: a decifração do hitita oferecia nomes que pareciam identificáveis com os homéricos: Tarvisa com Tróia, Wilusa com Ílion, Millawanda com Mileto, e, sobretudo, os Ahhiyawa atacantes com os Aqueus.

Mas, com tudo isto, levantara-se a Questão de Tróia, como fenómeno subsidiário da Questão Homérica. Quando, em 1981, se reúne em Liverpool o colóquio sobre *The Trojan War. Its Historicity and Context*, os historiadores, arqueólogos e linguistas presentes põem em dúvida todos os dados geralmente aceites, incluindo os acabados de citar. O mais curioso é que, na altura da publicação das respectiva actas, três anos depois<sup>3</sup>, nesse mesmo ano, se efectuava no Novo Mundo, em Bryn Mawr College, um simpósio intitulado *Troy and the Trojan War*<sup>4</sup>. Entre outros grandes especialistas de diferentes áreas, estava presente, e leu duas comunicações, o Professor Manfred Korfmann, da Universidade de Tübingen, que três anos antes recomeçara as escavações na zona da Tróade.

A nova campanha mantivera-se no segredo dos arqueólogos, e verdadeiramente só se tornou conhecida no mundo culto em geral após a publicação de um artigo do Prof. J. Latacz, da Universidade de Basel, em 1988<sup>5</sup>. Terminada em 1987, a sua actuação circunscrevera-se à Baía de Besik, a cerca de 8 km a Sudoeste de Hisarlik. A intenção do Professor de Pré-História e Proto-História de Tübingen não era, porém, como a dos seus antecessores, redescobrir o fundo histórico da *Ilíada*, mas simplesmente reconstituir as relações entre a Europa e a Ásia na Idade do Bronze, campo de estudos esse de que têm surgido grandes revelações. Uma das localidades indicadas era, naturalmente, a passagem para o Mar Negro, empresa muito acidentada (que, aliás, terá deixado os seus vestígios na lenda dos Argonautas). Seria nesse lugar, quase à entrada dos Dardanelos, que os navios, que não sabiam ainda navegar contra os ventos, tinham de aguardar que deixassem de soprar

<sup>3</sup> Organizadas por L. Foxhall e J. K. Davies (Bristol, 1984).

<sup>4</sup> Publicadas em Bryn Mawr College, Pasadena, 1986.

<sup>5</sup> “Neues von Troja”, *Gymnasium* 95 (1988) 385-413. O artigo apareceu em outras revistas, no mesmo ano, vertido noutras línguas (inglês e grego moderno).

os de Noroeste, que duravam desde a Primavera aos princípios do Outono. Outra dificuldade provinha dos grandes rios que desaguam no Mar Negro (o Danúbio, o Dniester, o Dnieper e o Don), que lançam as suas correntes de superfície através do Bósforo e dos Dardanelos, até penetrarem, a grande velocidade, no Mar Egeu. Todos estes factores tornam compreensível que os navegantes ficassem longo tempo ancorados no local, na dependência, portanto, da cidade construída no alto de Hisarlik. Além disso, justificam o epíteto de “ventosa”, que correntemente é aplicado a Tróia na *Ilíada*. E ainda que tivesse havido tantas tentativas para a tomar.

Por isso, como escreveu Manfred Korfmann, “a descrição geográfica de Homero, a despeito do metro e da licença poética, não só transmite uma impressão notoriamente cuidada da Tróade em geral, mas também oferece uma descrição concreta da Baía de Besik, como porto e acampamento das tropas gregas”<sup>6</sup>. Com a prudência do verdadeiro cientista, o arqueólogo observa, porém, mais adiante: “Não quero tirar conclusões algumas a que não possa dar suporte. Não encontramos restos nenhuns de navios dos Aqueus na Baía de Besik, e gostaria de tornar bem claro que não é esse o objectivo da nossa pesquisa”<sup>7</sup>.

Mas o mesmo local tinha ainda outra grande revelação a fazer: a existência de um cemitério onde tinham sido contemporâneas duas práticas funerárias que geralmente se opõem, a cremação e a inumação. Essa era uma das grandes objecções ao Canto XXIII da *Ilíada*, onde Pátroclo é sepultado com todo o aparato dos tempos micénicos (em que se usava a inumação), mas cremado numa enorme pira, à maneira do que se supunha ser exclusivo da época histórica<sup>8</sup>.

Só em 1988 é que principiaram as novas escavações no sítio de Hisarlik, também sob a direcção do Professor Korfmann, a quem o governo turco concedeu uma autorização pessoal para exercer essa actividade. Vale a pena determo-nos uns minutos a considerar a maneira paradigmática como estão a ser conduzidas: colaboração internacional dos arqueólogos de Tübingen com os de Cincinnati (a Universidade americana que os precedera) e os do Instituto Arqueológico Alemão, e interinstitucional ao mais alto nível (vinte e quatro Universidades, alemãs na maioria, mas também dos Estados Unidos, da Turquia, da Grécia e, em menor número, da Dinamarca, Holanda, Suíça e Israel), interdisciplinaridade (especialistas de matérias como paleobotânica, paleozoologia, meteorologia, geoquímica, antropogeografia, geologia, sedimentologia), aplicação de todos os recursos da técnica arqueológica moderna (incluindo a digitalização de dados, testes com o carbono 14, termoluminescência,

<sup>6</sup> “Troy: Topography and Navigation” in: *Troy and the Trojan War* (Bryn Mawr College, Pasadena, 1986) 12-13.

<sup>7</sup> *Ibidem* 19.

<sup>8</sup> A mesma coexistência das duas práticas se verificou no *heroon* de Lefkandi, na Eubeia, o qual é datável do séc. X a. C.

medições geomagnéticas)<sup>9</sup>. Para coroar o processo, algo que seria impensável em certos países: entre as entidades patrocinadoras, um quarto do total é preenchido por firmas industriais, entre as quais ocupa lugar de honra a Daimler Benz. Outras são Universidades, bem como a Deutsche Forschungsgemeinschaft. Outro ainda é o “Círculo dos Apoiantes de Tübingen para a investigação da Tróade — Amigos de Tróia”. É que, como já se escreveu, é indispensável estudar e preservar Tróia: ela pertence ao imaginário da humanidade<sup>10</sup>.

Para resumir em poucas palavras os progressos conseguidos, acrescentaremos apenas que se confirma a existência de nove camadas sobrepostas, até uma altura de 20 m, das quais a VI seria a de Príamo, e a IX da época helenístico-romana; a extensão, muito superior à que antigamente se julgava, das muralhas da Tróia VI; um sistema de fortificações na parte baixa da mesma camada; uma área de ocupação de 100.000 m<sup>2</sup><sup>11</sup>. Para o actual director das escavações, não restam dúvidas de que este é o local que serve de cenário à *Ilíada*, e de que quem compôs o poema o conhecia bem, embora fosse já contemporâneo da Tróia VIII.

Tudo isto pressupõe um facto histórico: o cerco de uma cidade que, devido à sua situação estratégica, detinha grande poder e riqueza, pelo que foi sempre fortificada ao longo de três milénios e suportou muitas guerras, pelo menos entre os séculos XIV e XIII a. C. Muitos pormenores desse cerco teriam entrado cedo na tradição oral, com dados que podem ter alguma base real (quando é conveniente declarar guerra, o rapto de uma mulher, e de mais a mais rainha, é um pretexto excelente — ainda há uns meses os jornais noticiavam que dois países vizinhos da África equatorial se envolveram numa terrível chacina por causa do roubo de um galo). A noção da tomada da cidade por dolo — o estratagema do cavalo de pau — já está documentada, numa figuração inequívoca, no colo de uma ânfora de c. 670 a. C., no Museu de Míconos<sup>12</sup>. E quem quisesse saber, como no famoso romance de Roberto Calasso<sup>13</sup>, “mas como é que tudo começara?”, tinha a resposta no Julgamento de Páris, que já no mesmo século VII a. C. aparece representado num pente de marfim, encontrado nas escavações do santuário de Ártemis Orthia em Esparta.

<sup>9</sup> Dados extraídos da comunicação de Manfred Korfmann ao *Colloquium Rauricum II*, de 1989, com o título “Der gegenwärtige Stand der neuen archäologischen Arbeiten in Hisarlik (Troia)”, publicada, de forma abreviada, em *Zwei Hundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick* (Stuttgart und Leipzig 1991) 85-102.

<sup>10</sup> Manfred Korfmann escreve mesmo que é um lugar arqueológico “no qual a cultura ocidental tem algumas das suas fortes raízes” (*Studia Troica*, 1 (1991) 31).

<sup>11</sup> Alguns dados provêm já do artigo de Michael Siebler, “Troia-Ausgrabungen 1993”, *Antike Welt* 24, 4 (1993) 354-355.

<sup>12</sup> Reproduzido na fig. 9 do volume do *Colloquium Rauricum II*, mencionado na nota 8.

<sup>13</sup> *Le Nozze di Cadmo e Armonia*. Trad. port.: *As Núpcias de Cadmo e Harmonia* (Lisboa, 1990).

Podemos objectar que, se o autor da *Ilíada* — e é altura de lembrar que a crítica hodierna pende de novo para a tese unitária<sup>14</sup> — viveu, como dados linguísticos e arqueológicos levam novamente a crer, nos meados do século VIII a. C, então porque é que o Julgamento de Páris, causa primária do êxito inicial do príncipe troiano, que, ao eger Afrodite como a deusa mais bela, ganha a protecção da divindade do Amor, e causa final da destruição de Tróia, que por isso ficara sujeita ao ódio de Hera e de Atena, porque é que esse julgamento é quase ignorado pela epopeia (apenas é mencionado uma vez, em passo suspeito do Canto XXIV. 29-30)?

Esta questão, analisada por Karl Reinhardt num artigo famoso e retomada há poucos anos por Malcolm Davies<sup>15</sup>, foi considerada, e com razão, como um dos exemplos, por parte de Homero, do conhecimento de uma lenda que é, efectivamente, pressuposta pelo argumento do poema, mas diverge dele, em tonalidade e em *ethos*, do espírito heróico prevalecente. Daí a sua quase completa omissão, embora a solicitude constante das duas deusas preteridas para com os Aqueus deixem adivinhar o mito que, por sua vez, os *Cantos Cíprios* (sobre cuja possível anterioridade aos Poemas Homéricos prevalecem dúvidas<sup>16</sup>) não esqueceram.

Exemplos deste género, ou ainda mais evidentes, em que um mito sem *ethos* ou possuído de elementos fantásticos — e estamos aqui a seguir o princípio de Todorov, de que não se pode excluir do exame do fantástico o maravilhoso e o estranho<sup>17</sup> — é ignorado ou reduzido a uma simples reminiscência, são numerosos.

Vários são os autores que, já no final do séc. XIX, mas sobretudo ao longo da primeira metade deste século, foram notando a parcimónia de Homero em relação a tais elementos. Mas foi talvez Jasper Griffin quem pela primeira vez sistematizou e interpretou em conjunto os dados da questão<sup>18</sup>, utilizando para esse fim sobretudo fragmentos do Ciclo Épico, mas por vezes também os líricos e os trágicos.

Exemplos desses, que tomamos do artigo desse autor, são a vista de Linceu (o chamado olho de Lince da nossa tradição), que num relance observava todo o Peloponeso e podia descobrir o esconderijo de Pólux e Castor numa árvore oca; Cicno, branco de neve, e o seu oposto, o etíope Mémnon; as setas e o arco de Filoctetes,

<sup>14</sup> A declaração mais impressionante a este respeito, e certamente uma das mais recentes, é a de R. Janko, *The Iliad: A Commentary: Books 13-16* (Cambridge 1992) XI, ao confessar que principiou a estudar a linguagem e estilo homéricos para provar que eram de muitos autores, mas chegou à conclusão oposta.

<sup>15</sup> “Das Parisurteil” (1938), incluído depois em *Tradition und Geist* (Göttingen, 1960) 16-36. O artigo de M. Davies é “The Judgement of Paris and Iliad XXIV”, *Journal of Hellenic Studies* 101 (1981) 56-62.

<sup>16</sup> No meio de uma longa discussão (que principia nos gramáticos alexandrinos) referiremos apenas duas opiniões mais recentes e mais autorizadas, a de Oliver Taplin, *Homeric Soundings. The Shape of the Iliad* (Oxford 1992) 25, que afirma que há indicações claras de que os *Cypria* foram compostos como uma espécie de suplemento à *Ilíada*, e mesmo dirigidos a “problemas homéricos”, e a de R. Janko, cit. na nota 13.

<sup>17</sup> *Introduction à la Littérature Fantastique* (Paris 1970) 49.

<sup>18</sup> “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”, *Journal of Hellenic Studies* 97 (1977) 39-53.

únicas armas capazes de derrubar Tróia; as armas impenetráveis de Aquiles, e a invulnerabilidade e invencibilidade do herói na corrida.

Tomando em especial estes três últimos exemplos relativos ao herói máximo, pode verificar-se que do primeiro resta apenas a belíssima cena, que mais parece um ritual, em que Apolo, no Canto XVI, faz tombar uma a uma as armas emprestadas por Aquiles, que Pátroclo envergava, e só despojado delas o grande amigo do Rei dos Mirmidões pode ser aniquilado por Heitor. Se assim não fosse, observa Griffin, “o portador da armadura ficaria colocado numa posição incompatível com a séria preocupação do poema com a morte”<sup>19</sup>. A invulnerabilidade de Aquiles, excepto no pé pelo qual sua mãe o segurou, quando o banhou na água da Estige, que será utilizada no Ciclo Épico para motivar a vitória de Páris, que o atinge no calcanhar, não é referida na *Ilíada*, que se limita a pôr na boca de Heitor moribundo a profecia de que Páris e Febo Apolo um dia hão-de abatê-lo, nas Portas Ceias (XXII. 355-360). É que, conforme observa Griffin, “um guerreiro que não pode ser morto, na *Ilíada*, é um absurdo, e a singularidade de uma armadura é a sua beleza, sem mais”<sup>20</sup>.

O terceiro e último exemplo da série é talvez o mais interessante. É que a velocidade de Aquiles na corrida permitia-lhe apanhar os gamos, conforme ainda consta de um trecho de Píndaro (*Nemeias* III. 51). Desta lenda, há um simples, mas repetido, vestígio na *Ilíada*: é que, dos trinta e cinco epítetos que lhe são aplicados, quatro referem-se à sua destreza na corrida — πόδας ὠκύς, ποδώκης, ποδάρκης, πόδας ταχύς — dos quais o terceiro é distintivo (o que, na terminologia de Milman Parry significa que é exclusivo de uma figura), mas os outros valem como tal. E todos podem verter-se como «de pés velozes». No entanto, retomando a análise de Griffin, quando o Rei dos Mirmidões persegue Heitor no Canto XXII, dando três voltas às muralhas de Tróia, «não há uma velocidade miraculosa que lhe permita alcançá-lo»<sup>21</sup>.

O mesmo autor ainda, baseando-se desta vez em A. Lesky, observa que também a história das metamorfoses de Tétis, para resistir aos assaltos de Peleu, poderá ter sido conhecida de Homero, mas ele suprime-a. A deusa vive no fundo do mar, junto do velho pai e das outras Nereides. E — acrescentaremos nós — o seu epíteto distintivo de ἀργυρόπεζα («de pés argênteos») liga-a claramente às líquidas planuras, não ao palácio de Peleu.

O mesmo se passa com o chamado catálogo dos amores de Zeus, onde o deus supremo enumera as suas muitas amadas, sem referir as metamorfoses assumidas

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 40.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Para outra interpretação, vide B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Books 9-12* (Cambridge 1993) 44.

para as conquistar (como a de touro, para arrebatara Europa, e a de chuva de ouro, para penetrar na torre onde Dânae estava encerrada).

Estes são alguns exemplos, a que outros poderiam juntar-se, que nos levam a falar de racionalismo na *Ilíada*.

Voltando à figura de Zeus, ela é, do ponto de vista que estamos a considerar, uma das mais significativas da *Ilíada*. Alguns dos seus epítetos são francamente reminiscentes dos atributos primitivos de um deus do tempo atmosférico: “tonitruante”, “ajuntador de nuvens”, gravitam na área de um poder que se exprime por fenómenos temíveis da natureza, que infundem o terror no homem primitivo. Porém, um embrião de futuros atributos — até vir a identificar-se com a Justiça na tragédia grega — encontra-se na sua função de guardião dos juramentos e de protector dos hóspedes e suplicantes.

A visão da divindade, bem como a do ser humano, em Homero, tem-se alterado substancialmente nos últimos tempos, designadamente após os trabalhos de H. Erbse (1986), de T. Jahn (1987) e de Arbogast Schmitt (1990)<sup>22</sup>. Não vamos entrar nesse terreno escorregadio, onde as dúvidas continuam a superar as certezas, e onde uma dicotomia segura não pode estabelecer-se nunca. Algumas características permanecem contudo: os deuses têm uma vida livre de dificuldades; são imortais, e não conhecem a velhice nem a morte (o que se exprime na tão repetida fórmula ἀγήραοι καὶ ἀθάνατοι). Os homens são sujeitos a uma condição em tudo contrária a esta. É o que Aquiles, o herói destroçado do final do poema, pela perda do melhor dos seus amigos, resume em dois significativos versos, perante o também destroçado Rei de Tróia, que ousou entrar na sua tenda para lhe solicitar a devolução do cadáver do melhor dos seus filhos, Heitor (XXIV. 525-526):

Assim determinaram os deuses para os míseros mortais:  
que vivam na dor. Eles, porém, são isentos de cuidados.

Este Canto é o da grande lição moral da epopeia. Aquele em que o temível herói, que fizera sacrifícios humanos em honra de Pátroclo, que todas as manhãs atrelava o cadáver de Heitor ao seu carro de cavalos para dar com ele três voltas ao túmulo do amigo, numa procura desesperada de apaziguar a sua sede de vingança, vai entregar o seu troféu máximo e, mais ainda, garantir doze dias de tréguas, para que se lhe façam funerais condignos.

Desde os estudos de Pestalozzi, de Schadewaldt, de Kullmann — para só mencionar os mais notáveis e influentes — que se tem tentado detectar, no texto homérico, o contributo próprio para a tradição épica. Tem-se notado que, para que o auditório

<sup>22</sup> Respectivamente: *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos* (Berlin 1986); *Zum Wortfeld ‚Seele-Geist‘ in der Sprache Homers* (München 1987); *Selbstständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer* (Stuttgart 1990).

entendesse e, portanto, apreciasse devidamente a história que lhe estava a ser narrada, era preciso que tivesse conhecimento prévio das figuras principais. Assim se explicaria que a primeira vez que se fala de Aquiles — e tal sucede logo no verso 1 — seja suficiente mencioná-lo pelo nome e pelo patronímico — Aquiles Pelida. E que, no v. 7, ainda dentro da proposição, se refira o chefe supremo da expedição, sem que figure o seu nome próprio, mas apenas o patronímico e a posição política que detém:

desde o momento em que se separaram, discordando um do outro,  
o Atrida, senhor dos homens, e o divino Aquiles.

E que, quando termina a assembleia dos chefes, uma personalidade fundamental na sequência narrativa, Pátroclo, seja designada apenas pelo patronímico (I. 306-307):

O Pelida foi para as suas tendas e as suas naus;  
com ele o filho de Menécio e os seus companheiros.

O seu nome próprio não surgirá senão trinta versos depois, quando Aquiles, já na sua tenda, o manda entregar a cativa Briseida aos arautos de Agamémnon.

Em contrapartida, uma figura menor, como o adivinho Calcas Testórida, é apresentada logo à primeira vez com grande ênfase sobre os seus dotes (I. 68-72):

..... No meio deles levantou-se  
Calcas Testórida, o melhor dos águeres,  
que conhecia o presente, o futuro e o passado,  
e conduzira a Ílion as naus dos Aqueus,  
graças ao dom de adivinhar, que Febo Apolo lhe concedera

Uma apresentação relativamente longa, pensou-se durante muito tempo, porque a figura era desconhecida do público (ao passo que heróis da importância de Ajax, Idomeneu ou Ulisses são referidos a primeira vez no fôlego de um só verso — I. 145). Esta explicação, que à primeira vista parece razoável, não resiste, porém, à comparação com a primeira intervenção do Rei de Pilos, quando tenta chamar à razão os dois chefes enfurecidos (I. 247-253):

..... No meio deles  
ergueu-se Nestor de falas agradáveis, o orador harmonioso dos Pílios;  
da sua boca escorriam palavras mais doces que o mel;  
para ele, já se haviam extinguido duas gerações de homens mortais,  
que em sua vida haviam sido nados e criados na divina Pilos;  
e ele reinava agora sobre a terceira.  
Cheio de boas intenções, tomou a palavra e disse:

Os comentadores hesitam entre duas hipóteses: a de que Nestor não era suficientemente conhecido dos ouvintes, pelo que carecia de apresentação; e a de que o aedo queria sublinhar o seu poder de persuasão e o respeito de que gozava, devido à sua idade e experiência. É esta aproximadamente a posição do mais recente comentário da *Ilíada*, editado sob a direcção de G. S. Kirk<sup>23</sup>.

Julgamos não haver lugar a dúvidas, conforme sugerimos atrás. Em ambos os casos trata-se, não de delinear uma figura criada pelo poeta, mas de sublinhar o papel que vai caber a cada uma: falar em nome de Apolo, no primeiro caso; preparar a reconciliação, no segundo.

Tal não impede de reconhecer que, quer pertencesse à tradição épica, quer não, a figura de Nestor está no cerne do poema, visto que intervém como conselheiro em pontos de charneira e que, como escreveu H. Erbse em artigo acabado de publicar, “ohne Nestor, keine Ilias” (“sem Nestor, não havia *Ilíada*”)<sup>24</sup>, visto que é ele quem sugere as diligências principais que conduzem a acção a novos caminhos: a construção da muralha (Canto VII), a embaixada a Aquiles (Canto IX), a partida de Pátroclo para o combate, à frente dos Mirmidões (Canto XI, levada a efeito no Canto XVI). Erbse inclina-se mesmo a supor que o poeta da *Ilíada* teria sido o primeiro a ligar à saga de Aquiles e de Tróia a figura veneranda do ancião, alargando assim a narrativa à sua dimensão monumental.

Algo de paralelo se passa com as referências a vários mitos e a possível novidade de Homero neste campo. Os estudos realizados por Willcock e mais tarde por Braswell<sup>25</sup> demonstram que a inovação mitológica na *Ilíada* é um facto e que, de um modo geral, uma menção breve de uma história significa que ela é conhecida, ao passo que uma versão longa é reveladora de criação própria. Deste último caso seria exemplo o mito de Zeus algemado por outros deuses e do auxílio que lhe prestou Tétis, chamando ao Olimpo Egéon, o gigante de cem braços (I. 396-406), episódio de que não se conhecem outros testemunhos<sup>26</sup>, mas cuja relevância para a estrutura do poema (é em retribuição desse favor que Zeus promete a Tétis desagravar Aquiles) é fundamental, como muito recentemente demonstrou Heinrich Kuch<sup>27</sup>. Do outro, ou seja, da coexistência de duas tradições diferentes acerca do mestre de Aquiles, a do preceptorado de Quíron, que é sumariamente mencionada (XI. 832) e a do de Fénix, que é fundamental na embaixada do Canto IX, provaria que esta última figura era de invenção homérica. Esta tese, proposta em 1971,

<sup>23</sup> *The Iliad: a Commentary* (Cambridge 1985-1993), 6 vols. A citação é do Vol. I, elaborado pelo próprio Kirk, p. 79.

<sup>24</sup> “Nestor und Antilochos bei Homer und Arktinos”, *Hermes* 121 (1993) 385-403. A citação é da p. 392.

<sup>25</sup> Respectivamente: “Mythological Paradeigma in the Iliad”, *Classical Quarterly* 14 (1964) 141-154, e “Mythological Innovations in the Iliad”, *Classical Quarterly* 21 (1971) 16-26.

<sup>26</sup> Cf. G. S. Kirk, *comm. ad locum* (Vol. I, p. 93).

<sup>27</sup> “Thetis und die Fesselung des Zeus”, *Rheinisches Museum* 136 (1993) 203-209.

acaba, aliás, de ser retomada por H. Erbse (1993) no artigo há pouco citado, que conclui: «Não há, de resto, testemunhos alguns com o auxílio dos quais se pudesse reconstruir uma figura pré-iliádica de Fénix»<sup>28</sup>.

Falámos até aqui de historicidade, mito e racionalismo, e também de inovação mitológica. Para completar esta rápida passagem em revista das principais tendências dos últimos anos, haveria que chamar a atenção para os estudos sobre a simetria da narrativa, que a aceitação da tese do ditado, proposta por Lord, e cada vez com maior aceitação entre os grandes especialistas, permite explicar. Assim, os ecos (frequentemente verbais) de uns para outros cantos e o contraste entre o primeiro e o último seriam uma das provas mais evidentes do extremo cuidado posto na composição. O. Taplin, que, de resto, se mantém fiel à tese da oralidade<sup>29</sup>, põe em relevo a marcada abstenção do poeta em moralizar sobre os actos que narra, afirmando mesmo que “há muito poucas epopeias — ou mesmo romances — em que se oiça tão pouco a avaliação explícita do narrador”. No entanto — continua — tal não significa que não tenha uma coloração ética ou seja objectivo. “O poema está cheio de avaliação implícita ou focalização”<sup>30</sup>. E, mais adiante: “O narrador não fornece directivas morais (...) Contudo, apesar da falta de intervenção directa do narrador-focalizador primário, a *Ilíada* está longe de ser objectiva ou impessoal”<sup>31</sup>.

As tentativas de demonstrar que a *Ilíada* não é a história objectiva e impessoalmente narrada que geralmente se diz têm vindo a ser feitas sobretudo por Irene de Jong, da Universidade de Amsterdam, e desenvolvidas por Mark Edwards, da Stanford University<sup>32</sup>. A verdade é que os exemplos são poucos, e nem sempre convincentes. Talvez o melhor seja aquele que surge no Canto XXIV. 479, na descrição das mãos de Aquiles, quando Príamo, na atitude de suplicante, ajoelhado aos seus pés, as beija: “as mãos terríveis, assassinas, que lhe mataram tantos dos seus filhos”. Aqui, como observa Mark Edwards, se a descrição em si já é suficientemente comovedora, mais o é “se reflectirmos em que apresenta os próprios pensamentos de Príamo na ocasião, bem como os do narrador e os nossos”<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> “Nestor und Antilochos bei Homer und Arktinos”, cit, p. 387. A questão de Fénix está ligada a outra extremamente complexa, que é a dos duais na Embaixada a Aquiles, que alternam com o uso dos verbos no plural, sugerindo assim que os enviados de Agamémnon ora são apenas Ajax e Ulisses, ora incluem também Fénix. A bibliografia sobre o assunto é interminável. Veja-se, por exemplo, José Ribeiro Ferreira, *Hélade e Helenos. Gênese e Evolução de um Conceito* (Coimbra 2<sup>a</sup>1992) 271-274.

<sup>29</sup> *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*, cit., 6.

<sup>30</sup> Citações todas da p. 6.

<sup>31</sup> Citação da p. 52.

<sup>32</sup> Saliente-se, da primeira, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam 1987, repr. 1989) e “Narratology and Oral Poetry. The Case of Homer”, *Poetics Today* 12 (1991) 405-413; do segundo, *The Iliad: a Commentary. Books 17-20* (Cambridge 1991) 1-10.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, 4.

---

Esta foi uma brevíssima exemplificação colhida num campo que poderá vir a ser promissor, e que vem juntar-se às muitas vertentes em que se reparte a investigação homérica. Por qual delas no aproximaremos mais do poeta “semi-conhecido” é, no estado actual da ciência, impossível de prever.

(Página deixada propositadamente em branco)

## EROS E PHILIA NO NOSTOS DE ULISSES<sup>1</sup>

O *nostos* de Ulisses é uma epopeia cujo herói, situado certamente na convergência de uma complexa tradição mítica, é movido por afectos profundos — à mulher, ao filho, à sua terra — e desviado dos seus intentos por acidentes de toda a ordem, a maioria dos quais para além do horizonte de experiência humana — as chamadas aventuras fantásticas. É neste grupo de quatro cantos que assume também grande relevo um outro tipo de relação afectiva, a que o liga também aos seus companheiros, a quem, como se ouve logo na proposição, não conseguiu salvar. E repare-se como o esforço pela sobrevivência própria é referido em paridade com a deles (I. 5-6):

em luta pela vida e pelo regresso dos seus companheiros.  
Mas a estes não os pôde salvar, a despeito dos seus esforços.

Não menos expressivo é outro passo no final do poema (XXIII. 253):

buscando para os meus companheiros, e para mim mesmo, alcançar o  
[regresso.

Voltaremos a este aspecto e a outros que com ele se prendem.

Vamos, porém, começar por examinar as palavras gregas com que o título destas considerações está comprometido. É que *νόστος* é, efectivamente, uma palavra-chave da *Odisseia*. Para além de outras ocorrências, figura três vezes (uma delas sob a forma de perífrase, *νόστιμον ἡμᾶρ* — «dia do regresso») logo nos primeiros versos do poema. Surge muitas mais vezes — umas setenta, se contarmos a já referida perífrase. Se lhes juntarmos o deverbal *νοστέω*, excedemos a centena.

---

<sup>1</sup> \* Publicado no livro *Eros e Philia na Cultura Grega: Actas do Colóquio*, Lisboa (1995) 5-12.

Nada surpreende, por isso, que se tenham constituído fórmulas em volta desta noção, englobando outras que lhe são afins: lar, terra pátria.

Assim sucede com versos como este, que se regista cinco vezes<sup>2</sup>:

que o engenhoso Ulisses regressasse ao seu lar.

Ou com estoutro, que contém o que Hainsworth designou por modificações de fórmulas (XVIII. 148):

quando ele regressar à amada terra pátria

que é quase igual a XIX. 298:

afim de regressar à amada terra pátria.

O amor à terra pátria, que é afinal uma das causas profundas do desejo do regresso, é um sentimento que já emerge da *Ilíada*<sup>3</sup>, mas se torna predominante na *Odisseia*, e que avulta em diversos cenários, o mais célebre dos quais é o da primeira aparição de Ulisses exilado na ilha de Calipso (V. 151-153, 156-158):

Encontrou-o sentado sobre um promontório.  
 Não se lhe enxugavam os olhos de lágrimas. Consumia.  
 a doce vida a suspirar pelo regresso ....

.....

Passava os dias sentado nas falésias da margem,  
 sacudido pelo pranto, pelos suspiros e dores,  
 olhando o pélagos estéril, e deixando cair as lágrimas.

Por isso a chegada à terra, depois de uma longa ausência, se torna quase um ritual. É o que sucede quando Ulisses, dissipada a névoa que o impedia de reconhecer Ítaca, ao compreender que, depois de tantos sofrimentos, alcançou finalmente a terra natal, beija o solo em que se ajoelha (XIII. 353-354):

Logo se regozijou o divino Ulisses que muito suportou,  
 alegrando-se com a sua terra, depois de ter beijado o solo criador.

<sup>2</sup> I. 83 = XIII. 424 = XIX. 239 = XIX. 329 = XX. 204. Em todas as citações da *Odisseia* usaremos a edição de Helmut Van Thiel (Hildesheim 1991).

<sup>3</sup> Podem ver-se exemplos no nosso artigo "Sentido do amor à terra pátria entre os Gregos", *Nova Renascença* 5 (1985) 212-219.

O trecho é, aliás, o que em crítica homérica se intitula uma cena típica, porquanto vamos encontrá-lo, com ligeiras variantes, à chegada de Agamémnon ao seu país, vindo da Guerra de Tróia (IV. 521-523):

Jubiloso, caminhou na terra ancestral,  
tocou no solo pátrio e beijou-o; muitas foram  
as quentes lágrimas que derramou, depois de ter o gosto de contemplar a  
[terra.

Ao desejo de regressar de Ulisses corresponde, da parte dos seus, a saudade pelo herói errante. “Saudade” é, efectivamente, o lexema que equivale ao grego πόθος, tal como o verbo denominativo ποθέω corresponde ao português «ter saudades de». Os exemplos são numerosos e claros e vêm, naturalmente, das pessoas que mais o amam.

Em primeiro lugar, Penélope, cuja primeira aparição na epopeia é impulsionada por este sentimento, quando desce dos seus aposentos para pedir ao aedo que não cante mais o regresso dos Aqueus, tal a dor que lhe causa esse tema. O episódio decorre perante o filho e todos os pretendentes. É a sua primeira fala, que termina com palavras que a caracterizarão para sempre (I. 343-344):

Tais as saudades que tenho do homem que sempre me lembra,  
aquele de quem a vasta glória se estende pela Hélade e pela Argólida fora.

Do mesmo verbo se servirá, em contexto de crescente emoção, quando se prepara para descer ao mégaron, a fim de censurar o filho, na presença dos pretendentes, por deixar maltratar o estrangeiro desconhecido (XVIII. 204), e, no canto seguinte, para se queixar perante essa mesma figura (que não sabe ainda que é Ulisses disfarçado) do tormento que é a sua vida (XIX. 136).

Também a primeira visão de Telémaco o mostra entre os pretendentes, de coração desolado, vendo em espírito o seu nobre pai, por cujo regresso vingador anseia (I. 114-117). Mais tarde, Eumeu, o fiel guardador de gado, afirma a Ulisses, mais uma vez oculto sob a forma do estrangeiro sem nome (para usar a terminologia consagrada de Fenik), que, mais ainda do que a falta do pai e da mãe, lhe pesa a ausência do seu amo (XIV. 140-144). O momento mais impressionante é, porém, o da famosa cena em que o fantasma de Anticleia, no Hades, refere ao filho que não foram os anos nem a doença que a prostraram, mas as saudades dele (XI. 197-203).

Estes sentimentos estão todos claramente expressos, nestes e noutros pontos do poema, e definem a relação afectiva destas e de outras figuras com o grande ausente. Tem havido, no entanto, quem ponha em dúvida — de resto, não há teoria que não seja contestada, na exegese homérica — se existe, por parte de Ulisses, um correspondente amor por Penélope. Contudo, a resposta está dada desde a chamada segunda proposição do poema, quando se lê (I. 11-15):

Já então todos os outros que haviam escapado à morte ruinosa se encontravam em casa, livres da guerra e do mar. Só ele, que desejava o regresso e a sua mulher, estava cativo de Calipso, a ninfa venerável, divina entre as deusas, no recôncavo das suas grutas, pois almejava tê-lo por esposo.

O Canto V vai desenvolver este tema, sobretudo no diálogo entre Ulisses e Calipso, quando já a ninfa sabe, avisada por Hermes, que é decisão dos deuses deixar partir o herói, embora simule perante ele, como muito bem notou Lesky<sup>4</sup>, actuar por iniciativa própria e por dedicação. A ninfa prediz-lhe as aflições que o esperam no regresso e lembra a promessa de imortalidade que lhe fizera, terminando com estas palavras (V. 208-213):

Ficarias aqui junto de mim, olhando por esta casa, serias um imortal, tendo, é certo, o desejo de ver tua esposa, por quem anseias todas os dias. Gabo-me de não ser seguramente inferior a ela, de corpo nem de estatura, uma vez que não consta que as mortais com as imortais rivalizem de corpo ou de aspecto.

A réplica de Ulisses que é, como sempre, extremamente hábil, principia assim (V. 214-220):

Em resposta declarou-lhe Ulisses dos mil artifícios: Deusa venerável, não te irrites comigo. Eu bem sei tudo isso: comparada contigo, a sensata Penélope tem menor valia, de aspecto e estatura, ao olhá-la frente a frente. É que ela é uma mortal; e tu não conheces a velhice nem a morte. Mesmo assim, o que eu quero e anseio todos os dias é chegar a casa e ver o dia do regresso.

Como observa Lesky, Ulisses “com fino tacto transfere a ênfase em Penélope, que era determinante nas palavras de Calipso, para a terra natal<sup>5</sup>. A mesma habilidade repete-se na terra dos Feaces, como já tem sido notado, quando o rei Alcínoo, encantado com a prudência e sensatez do seu hóspede, lhe oferece a filha em casamento, se ele quiser permanecer ali (VII. 311-333); e bem assim no belo momento da despedida de Nausícaa, quando a princesa lhe pede que se lembre dela no seu país, pois foi quem primeiro o acolheu (VIII. 457-468).

<sup>4</sup> *Vom Eros der Hellenen* (Göttingen 1976) 31.

<sup>5</sup> *Ibidem* 31.

Deixando as figuras femininas que de vários modos e em diferentes graus de intimidade socorrem Ulisses — Circe, Calipso, Nausícaa — voltemos a Penélope.

O amor que une os dois esposos e que assenta na harmonia espiritual entre ambos é o ideal que Ulisses define perante Nausícaa, ao formular votos pela sua felicidade, no hábil discurso com que procura captar a benevolência da princesa (VI. 180-185)<sup>6</sup>:

Que os deuses te concedam quanto o teu coração deseja,  
um marido e um lar, e uma bela concórdia!  
Não há nada melhor nem mais excelente  
do que haver um lar onde marido e mulher  
têm os mesmos pensamentos! É o desgosto dos inimigos,  
a felicidade dos amigos, e deles mais que ninguém.

É um quadro semelhante o que envolve a relação do rei Alcínoo com Arete, que ele honra como nenhuma mulher do mundo (VII. 65-68) e a quem todos veneram. De idêntico modo, Ulisses, ainda no disfarce de estrangeiro desconhecido, saúda Penélope, quando se lhe dirige, ao fim de vinte anos de ausência, principiando com estas palavras (XIX. 107-108):

Senhora, não há na terra imensa mortal  
que vos exceda. Ao vasto céu chega a vossa glória.

Nesta sequência do Canto XIX, é Ulisses que atinge o clímax da emoção, mas mais uma vez se domina, quando Penélope chora diante dele ao ouvir a fingida história cretense, que o estrangeiro desconhecido forja para comprovar o seu conhecimento directo do dono da casa. Sucede isto numa das raras intervenções do narrador (XIX. 209-212):

... chorando o seu esposo que estava ao lado. Por sua vez, Ulisses  
no seu coração compadecia-se com as lágrimas da mulher,  
mas os olhos mantinham-se como se fossem de chifre ou de ferro  
com as pálpebras imóveis; cauteloso, dissimulava as lágrimas.

A anagnórise tem lugar após muitos e graves acontecimentos<sup>7</sup>, e depois de vencida a relutância de Penélope em aceitar uma evidência que era ao mesmo

<sup>6</sup> Sobre as dificuldades de interpretação da frase inicial, vide a nota de J. B. Hainsworth, in *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I (Oxford 1988) 305.

<sup>7</sup> Uma das questões mais discutidas da *Odisseia* é precisamente qual a ocasião em que Penélope reconhece o estrangeiro sem nome. De uma interminável bibliografia, salientem-se Anne Amory, "The Reunion of Odysseus and Penelope" in Charles H. Taylor, Jr. (ed.), *Essays on the Odyssey* (Bloomington 1963) 100-121; H. Eisenberger, *Studien zur Odyssee* (Wiesbaden 1973) 303-313; e Sheila Murnaghan,

tempo a realização do seu mais caro desejo. É o “sinal do leito”, como lhe chamou W.J. Woodhouse num livro pioneiro sobre a presença de contos tradicionais na *Odisseia*<sup>8</sup>. Só ele permite, finalmente, a reunião dos esposos e a livre expansão dos sentimentos de ambos, amplificada por um belo símile (XXIII. 232-239):

Chorava abraçado à afectuosa esposa que enchia o seu coração.  
 Como quando a almejada terra surge aos nadantes náufragos  
 a quem Poséidon destróçou no mar o bem construído navio,  
 atacado pelo vento e pelas ondas alterosas,  
 poucos escaparam, ao mar pardacento e nadaram  
 para terra, com muita salsugem agarrada ao corpo,  
 felizes por porem pé em terra, depois de fugirem à desgraça  
 — assim lhe parecia deleitoso contemplar o marido,  
 e do seu pescoço não arredava pouco que fosse os seus alvos braços.

Relacionando os factos deste modo, estamos naturalmente a rejeitar a interpretação proposta há poucos anos por Marilyn A. Katz<sup>9</sup>, segundo a qual o processo narrativo dominante é o paradigma do νόστος de Agamémnon, baseando assim, a estrutura do poema na revisão intertextual desse paradigma. Que há uma oposição total entre o procedimento de Penélope e o de Clitemnestra é evidente ao longo da *Odisseia* e torna-se explícito pela voz da *psyche* de Agamémnon no Hades em XXIV. 191 — facto há muito notado pelos comentadores. Tal não permite, no entanto, transformar um contraste em paradigma.

Mas é altura de voltarmos à questão inicial. Se o amor entre Penélope e Ulisses é um amor que resiste ao desgaste do tempo e dos acontecimentos, qual dos dois lexemas ainda não analisados do título escolhido deve aplicar-se-lhe: ἔρωσ ou φιλία? A resposta é simples: nenhum. E a razão também é simples: φιλία é termo desconhecido dos Poemas Homéricos; ἔρωσ ocorre com frequência, mas tem outro sentido.

Quinze vezes figura na *Odisseia*, das quais catorze<sup>10</sup> numa fórmula já conhecida da *Iliada*:

*Disguise and Recognition in the Odyssey* (Princeton 1987). As cenas de reconhecimento são tão numerosas que já foi possível estabelecer a sua tipologia. Cf. Chris Emylin-Williams, “The Reunion of Penelope and Odysseus”, *Greece and Rome* 31 (1984) 1-18.

<sup>8</sup> *The Composition of Homer's Odyssey* (Oxford 1930). Depois deste, muitos outros autores se ocuparam do assunto, entre os quais é de destacar D. L. Page, *Folktales in Homer's Odyssey* (Cambridge, Mass. 1973).

<sup>9</sup> *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey* (Princeton 1991). Veja-se a crítica a estas posições por H. Eisenberger, *Gnomon* 66 (1994) 295-300.

<sup>10</sup> I. 150; III. 67; III. 473; IV. 68; VIII. 72; VIII. 485; XII. 308; XIV. 454; XV. 143; XV. 303; XV. 501; XVI. 55; XVI 480; XVII. 99.

depois que satisfizeram o desejo (*eros*) de bebida e de comida

sendo a décima quinta uma variante desta, onde apenas se refere a comida.

Os exemplos da *Odisseia* estão, portanto, todos relacionados com o desejo físico de tomar alimento. Na outra epopeia, podiam abranger também o desejo de dar expressão à dor (“satisfazer o desejo de gemidos” - XXIV. 227) ou aos instintos bélicos (os Troianos não se saciam de combater - XIII. 638) ou sexuais (e aqui note-se que as duas ocorrências surgem, no Dolo de Zeus - XIV. 294 e 315).

É no âmbito deste último sentido que o mesmo substantivo abstracto é utilizado para designar a divindade que vai aparecer pela primeira vez na *Teogonia* de Hesíodo como uma força genesíaca dos primórdios da formação do mundo, após Chaos e Gaia, sem que se precisem as relações entre eles (116-122). Este Eros, “o mais belo entre todos os deuses imortais, que amolece os membros e, no peito de todos os homens e deuses, domina o espírito e a vontade esclarecida” é já uma entidade separada e, ao mesmo tempo, a força imanente que há-de transparecer da cosmogonia de Ferecides de Siros<sup>11</sup>. Vai ser também o primeiro dos deuses a ser criado pela divindade que preside aos nascimentos no fr. 13 Diels-Kranz de Parménides. Mas o seu destino natural é ascender ao panteão grego como filho de Afrodite e ser uma das personificações que acompanham a deusa, ao lado de *Himeros* (“o Desejo”) e *Peitho* (“a Persuasão”)<sup>12</sup>. Será o deus claramente antropomórfico de alguns dos mais belos fragmentos da lírica arcaica — como o fr. 6 Page de Íbico e o fr. 13 Page de Anacreonte. E a sua natureza e funções virão a ser objecto, como todos sabem, de discussão filosófica no *Lísis*, no *Banquete* e no *Fedro* de Platão, que, evidentemente, não estão aqui em causa. Notemos somente que não se faz a distinção entre Amor e Amizade, nem mesmo ao nível vocabular, no *Lísis*, composto expressamente para definir este último conceito. A criação do abstracto está tão incipiente que é o neutro substantivado τὸ φίλον que se emprega em quase todo o diálogo, e a φιλία, que há-de ser objecto de estudo e de classificação nos Livros VIII e IX da *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, não ocorre senão três ou quatro vezes.

Sendo assim, não é de estranhar que a terminologia homérica seja ainda mais flutuante. Sente-se o papel axial do amor entre os cônjuges no νόστος de Ulisses, mas nunca se nomeia claramente, a ponto de ter sido possível a alguns comentadores negar a sua existência, como já vimos. Falta, pois, uma designação específica. Além deste, acentua-se, em vários passos, o amor maternal (de Anticleia por Ulisses; de Penélope por Telémaco), o amor paternal ou filial (de Ulisses por Telémaco, de Laertes por Ulisses e inversamente). Não longe destes sentimentos anda a ligação afectiva do rei de Ítaca aos seus servidores fiéis, especialmente

<sup>11</sup> Frs. 72 e 73 da edição de Hermann S. Schibli (Oxford 1990). Sobre a discussão deste complexo passo, vejam-se as pp. 57-61 dessa obra.

<sup>12</sup> Vide W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 238 e 287.

aos guardadores de gado leais, a quem promete um tratamento igual ao de Telémaco (XXI. 216) e não menos aos seus companheiros, que, não obstante alguns momentos de desconfiança, ou mesmo de oposição, explicáveis pelo desespero em que se encontram<sup>13</sup>, são sua constante preocupação (e acentue-se bem que os Poemas Homéricos ignoram por completo — embora já se tenha querido negá-lo — qualquer amor que não seja heterossexual). Eles são os ἐρίηρες ἑταῖροι (IX. 555), os φίλους ἑταίρους (IX. 63). São os que choram de alegria ao voltar a ver o seu chefe na ilha de Circe (X. 406-417). Mas o exemplo mais impressionante é aquele em que os seis companheiros arrebatados por Cila gritam e chamam ainda por Ulisses, esperando dele a salvação; esse foi, conta o herói aos Feaces, o maior dos horrores que viu nos caminhos do mar (XII. 245-259).

De φιλία dissemos já que a palavra se encontra ausente dos Poemas Homéricos (não se detecta antes de Teógnis de Mégara 306, 600, 1102, 1278b). Não é, por conseguinte, esse abstracto que é referido nestas situações, embora se lhes aplique perfeitamente. Existe, sim, e é empregado com grande frequência, outro da mesma origem etimológica, mas formado com diferente sufixo: φιλότης. Mais uma vez, porém, os respectivos conceitos não se equivalem senão raramente.

Com efeito, (φιλότης usa-se com a maior frequência para referir a união sexual, a ponto de com essa palavra se terem constituído fórmulas como μίγη (ἐμίγη) φιλότητι καὶ εὐνήϊ (V. 126; XXIII. 219), em fim de verso, precedidos do mesmo verbo. É assim, nos amores de Deméter com Iásion (V. 126), ou de Ulisses com Circe (X. 335) ou de Helena com Páris (XXIII. 219), mas também da anónima mulher de Sídon com o Fenício (XV. 421). O rei de Ítaca, ainda desconhecido, não se exime a empregar uma expressão semelhante, quando tenta consolar Penélope (XIX. 265-267):

Qualquer uma que tivesse perdido o seu legítimo marido,  
a quem gerou filhos, a ele se unindo, o choraria,  
ainda que outro fosse, quanto mais Ulisses que dizem, semelhante aos  
[deuses.

Mas φιλότης também se aplica à estima dos deuses por humanos (como a de Zeus e de Apolo por Anfiarau - XV. 246) ou de humanos entre si (como Telémaco e Pisístrato - XV. 197). E alarga-se a um pacto de amizade, designadamente na sua forma mais importante, a da hospitalidade (XV. 55; XV. 537 = XVII. 164 = XIX. 310).

<sup>13</sup> São momentos desses que levam à abertura do odre dos Ventos (X. 37-55) e ao sacrifício de algumas das vacas de Hélios (XII. 359-363). Outro exemplo é o esboço de resistência de Euríloco na ilha de Circe (X. 265-269), a que Ulisses contrapõe o seu dever de chefe (X. 273): αὐτὰρ ἐγὼν εἴμι· κρατερὴ δέ μοι ἔπλετ' ἀνάγκη («mas eu vou; para mim a necessidade é imperiosa»). Em X. 438-448 tem um assomo de cólera contra Euríloco, mas os outros companheiros intercedem por ele, que acaba por obedecer.

---

Podemos afirmar, portanto, que abrange diversas formas de relações humanas, sem nunca se fixar num único sentido, mas que esse facto não impede que o campo semântico de φιλότης coincida, em pequena parte, com o de ἔρως. Com estes significados, nomeiam forças e funções de vária ordem, que raramente ultrapassam o nível meramente biológico. Por esse motivo se tornará necessário criar outros derivados de φίλος (como φιλία) ou outros sentidos de ἔρως para dar nome a sentimentos como os que movem os protagonistas da *Odisseia* e que tecem a teia de relações indestrutíveis em que o νόστος de Ulisses encontra a sua razão de ser.

(Página deixada propositadamente em branco)

## A TEIA DE PENÉLOPE<sup>1</sup>

Em meio das múltiplas e não raro contraditórias tendências que actualmente se cruzam na crítica homérica, e que envolvem aplicação da narratologia, do estudo das audiências, dos estudos feministas, da semiótica de Peirce, do dialogismo de Bakhtin<sup>2</sup>, a figura de Penélope, seu papel e actuação na *Odisseia*, tem sido tema preferencial de reexame e de discussão. Sobre ela se têm publicado, só nos últimos tempos, dezenas de artigos, além de nada menos de três livros inteiros, o de Marie-Madeleine Mactoux, o de Marilyn A. Katz e o de Nancy Felson-Rubin<sup>3</sup>. Esta última autora vai mesmo ao extremo de supor que a importância do triunfo da rainha de Ítaca é análoga à do regresso de Ulisses<sup>4</sup>.

Propomo-nos aqui examinar algumas dessas teses, dentro de uma perspectiva unitária da composição da epopeia - hoje geralmente aceite - e tomando sempre como ponto de partida as principais cenas que envolvem a figura de Penélope.

Logo na primeira de todas ela aparece perfeitamente caracterizada (I. 325-344)<sup>5</sup>:

Τοῖσι δ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἷ δὲ σιωπῆι  
εἶτα' ἀκούοντες· ὃ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

<sup>1</sup> Publicado em Actas do Congresso *Penélope e Ulisses*, org. Francisco de Oliveira, Coimbra (2003), 11-21.

<sup>2</sup> Veja-se, a título de exemplo, a colectânea de estudos organizada por J. M. Bremer, I. J. F. De Jong, and J. Kalff, *Homer: Beyond Oral Poetry* (Amsterdam 1987).

<sup>3</sup> Respectivamente: *Pénélope. Légende et Mythe* (Besançon 1975); *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy* (Princeton 1991); *Regarding Penelope. From Character to Poetics* (University of Oklahoma Press 1994, paperback 1997). Não podemos deixar de mencionar também o capítulo dedicado a esta figura na introdução à edição comentada de R. B. Rutherford, *Homer. Odyssey. Books XIX and XX* (Cambridge 1992), pp. 27-38.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. IX.

<sup>5</sup> As citações da *Odisseia* serão feitas pela edição de Helmut van Thiel (Hildesheim 1991). As respectivas traduções são de nossa autoria.

τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδὴν  
 κοῦρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·  
 κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσατο οἷο δόμοιο,  
 οὐκ οἴη· ἅμα τῆι γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.  
 ἦ δ' ὄτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν,  
 στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,  
 ἅντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα·  
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.  
 δακρῦσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν·  
 “Φήμει, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,  
 ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί.  
 τῶν ἔν σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆι  
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς  
 λυγρῆς ἢ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ  
 τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.  
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ  
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.”

No meio cantava o ilustre aedo, e eles, em silêncio,  
 escutavam, sentados. Cantava o regresso funesto  
 dos Aqueus, que, de Tróia, lhes outorgara Palas Atena.  
 Do andar de cima, ouviu o canto inspirado  
 a filha de Icário, a sensata Penélope.  
 Desceu pela alta escadaria do seu palácio,  
 porém não sozinha: seguiam-na duas aias suas.  
 Quando a mais divina das mulheres se acercou  
 dos pretendentes, deteve-se junto ao pilar do tecto bem construído,  
 com os véus brilhantes sobre as faces. De cada lado assistia-a uma aia  
 [dedicada.

Então dirigiu-se com lágrimas ao divino aedo:  
 “Fémio, muitos são os feitos de homens e deuses  
 que sabes, para deleite dos mortais, e que celebram os aedos.  
 Canta-lhes aqui um desses! E eles que bebam  
 em silêncio. Mas cessa esse canto doloroso,  
 que sempre me dilacera o coração no peito,  
 já que sobre mim desceu uma dor sem tréguas,  
 tais as saudades que tenho do homem que sempre me lembra,  
 e cuja glória é vasta na Hélade e no meio da Argólida.”

É a primeira, como já tem sido notado, das quatro aparições da rainha ante os pretendentes<sup>6</sup>. Insuficientemente motivada a declarou Wilamowitz, porquanto Penélope bem podia ter-se retirado para um aposento mais distante<sup>7</sup>. Em artigo recente, T. Krischer reencareceu a pouca probabilidade de o aedo poder ser ouvido no andar de cima (quando – objectamos nós – o poeta refere o silêncio dos ouvintes logo no início da cena, v. 325), mas aquele mesmo helenista reconhece, por outro lado, que o canto de Fémio preenche a função de ordenar o νόστος de Ulisses em meio do dos outros chefes aqueus<sup>8</sup>. Acrescente-se que o que julgo ser o mais recente comentário da *Odisseia*, o de Irene De Jong (2001) considera que a segunda motivação do narrador (*narratorial motivation*) é precisamente a introdução de um tema que percorre todo o poema — o regresso dos heróis de Tróia<sup>9</sup>. Este é, com efeito, um dos pontos principais, aliás explicitado desde a proposição, onde a palavra νόστος surge logo no v. 5. Outro é a caracterização de Penélope, que manterá ao longo da epopeia o epíteto de περίφρων ('sensata'), ou, mais literalmente 'que pondera as coisas de todos os lados', na expressão de Felson-Rubin<sup>10</sup>, ou melhor ainda, 'circumspecta', como traduz De Jong, de acordo com a etimologia, sublinhando que este qualificativo é o único exemplo de caracterização do narrador (*narratorial characterization*) explícita da mulher de Ulisses em todo o poema<sup>11</sup>. Fundamental é a menção das lágrimas (δακρύσασα, v. 336), da «dor sem tréguas» (αἰὲν ... φίλον κῆρ / τείρει, 341-342) e das saudades (ποθέων, v. 343).

Desnecessário será recordar aqui a reacção de Telémaco (vv. 345-355), que é a primeira expressão, como tem sido observado, da independência que o jovem príncipe começa a manifestar, ao defender a liberdade de escolha do tema por parte do aedo, e ao mandar a mãe recolher aos seus domínios, visto que é a ele que compete dar ordens no palácio. Os vv. 356-359, onde se encontram estas afirmações, faltavam em manuscritos antigos e tinham sido atetizados por Aristarco, como repetição inadequada do final da despedida de Heitor e Andrómaca, na *Ilíada* VI. 490-493, em que o príncipe troiano lembra à mulher que a ele competia defender a cidade e a

<sup>6</sup> As outras ocorrem em XVI. 409-451 (censura violenta aos pretendentes, e a Antínoo em especial, ao saber que eles tinham planeado a morte de Telémaco); em XVIII. 206-303 e em XXI. 63-99 (das quais falaremos adiante).

<sup>7</sup> *Der Heimkehr des Odysseus* (Berlin 1927) 123-124, *apud* A. Heubeck *et alii*, *A Commentary on Homer's Odyssey*. English ed., 3 vols. (Oxford 1988-1992). Daqui em diante citado só como *A Commentary*, precedido do nome do autor dessa parte. O passo referido é do vol. I, p. 117, onde se considera tal afirmação "hipercrítica".

<sup>8</sup> "Die Webelist der Penelope", *Hermes* 121 (1993) 3-11. A afirmação é da p. 8.

<sup>9</sup> *A Narratological Commentary on the Odyssey* (Cambridge 2001), p. 4. Daqui em diante, citado só como *A Narratological Commentary*.

<sup>10</sup> N. Felson-Rubin, "Penelope's Perspective: Character from Plot" in Bremer, De Jong and Kalff, eds., *Homer: Beyond Oral Poetry*, traduz literalmente por "thinking all-around" (p. 64), expressão que justifica na nota 12 (p. 79).

<sup>11</sup> *A Narratological Commentary*, p. 36.

ela os trabalhos do tear. Ora, se ao leitor moderno à procura de símbolos a alusão à tecelagem pode parecer um prenúncio do papel que a teia de Penélope irá desempenhar<sup>12</sup>, tal não sucederia entre os ouvintes da *Odisseia*, ao longo da qual a ocupação corrente das figuras femininas, quer mortais, como a rainha dos Feaces, quer imortais, como Calipso e Circe, é essa mesma. O que devemos reter, para além dos factos já especificados, é a “rudeza de adolescente” (para usar a apropriada expressão de A. Heubeck<sup>13</sup>) manifestada por Telémaco, que caminha para uma auto-afirmação que representa ao mesmo tempo um marco temporal de relevo no desenvolver da acção.

Ao passo que acabamos de recordar segue-se aquilo a que, apesar da sua brevidade, poderemos chamar uma cena típica:

ἐς δ' ὑπερῶι' ἀναβᾶσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξὶ  
κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα, φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνον  
ἦδὺν ἐπὶ βλεφάροισι βάλῃ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

E ela, subindo aos seus aposentos com as aias,  
ficou a chorar por Ulisses, seu esposo dilecto, até que Atena de olhos  
[garços  
lhe derramou sobre os olhos a doçura do sono.

Os três versos figuram em I. 362-364 = 19. 602-604 = 21. 356-358 e, com uma pequena variante no primeiro, em 16. 449-451.

O motivo de ir chorar para o quarto, até adormecer, repete-se, portanto, em passos significativos do poema, aos quais teremos de voltar.

Mas, para já, atentemos em outro dado fundamental, logo no Canto II, que surge no decorrer da agitada assembleia dos Itacenses, convocada por Telémaco para verberar, perante o povo e perante os deuses, o procedimento dos pretendentes. É então que um deles, Antínoo, toma a palavra para acusar da situação indefinida em que tudo se encontra a própria mãe do jovem príncipe (II. 89-110):

ἦδη γὰρ τρίτον ἐστὶν ἔτος, τάχα δ' εἴσι τέταρτον,  
ἐξ οὗ ἀτέμβει θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.  
πάντας μὲν ῥ' ἔλλπει καὶ ὑπίσχηται ἀνδρὶ ἐκάστωι,  
ἀγγελίας προῖεῖσα· νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ.  
ἦ δὲ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε·  
στησαμένη μέγαν ἰστὸν ἐνὶ μεγάροισιν ὕφαινε.  
λεπτὸν καὶ περίμετρον ἄφαρ δ' ἡμῖν μετέειπε·

<sup>12</sup> De Jong sublinha o sentido metafórico que o verbo ‘tecer’ (ὕφαίνω) tem ao longo do poema (*A Narratological Commentary*, p. 50)

<sup>13</sup> Heubeck, *A Commentary*, I. p. 120, o qual, aliás, se inclina para a opinião de Aristarco.

‘κοῦροι, ἐμοὶ μνηστῆρες, ἐπεὶ θάνε δῖος Ὀδυσσεύς,  
 μίμνεντ’ ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φᾶρος  
 ἐκτελέσω, μή μοι μεταμώνια νήματ’ ὄληται,  
 Λαέρτηι ἥρωι ταφήιον, εἰς ὅτε κέν μιν  
 μοῖρ’ ὅλοη καθέλησι τανηλεγέος θανάτοιο,  
     μή τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιϊάδων νεμεσῆσῃ  
 αἶ κεν ἄτερ σπείρου κεῖται πολλὰ κτεατίσσας.’  
 ὡς ἔφαθ’, ἡμῖν δ’ αὖτ’ ἐπεπέιθετο θυμὸς ἀγήνωρ.  
 ἔνθα καὶ ἡματίη μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν,  
 νύκτας δ’ ἀλλύεσκεν, ἐπὴν δαΐδας παραθεῖτο.  
 ὡς τρίετες μὲν ἔληθε δόλωι καὶ ἔπειθεν Ἀχαιούς·  
 ἀλλ’ ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὦραι,  
 μηνῶν φθινόντων, περὶ δ’ ἡματα πόλλ’ ἐτελέσθηι,  
 καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἦ σάφα ἦϊδη,  
 καὶ τήν γ’ ἀλλύουσαν ἐφεύρομεν ἀγλαὸν ἰστόν.  
 ὡς τὸ μὲν ἐξετέλεσσε καὶ οὐκ ἐθέλουσ’, ὑπ’ ἀνάγκης·

É que já passaram três anos, e em breve será o quarto,  
 desde que ela ilude o coração dos Aqueus em seu peito.  
 Esperanças, dá-as a todos, e a cada um faz promessas,  
 mandando-lhe mensagens; mas outros são os planos do seu espírito.  
 Eis que na sua cabeça ponderou um outro dolo:  
 no seu quarto colocou um grande tear, e pôs-se a tecer  
 uma teia fina e excelsa. E logo nos anunciou:  
 “Jovens, meus pretendentes, já que morreu o divino Ulisses,  
 apesar da pressa que tendes, dilatai os meus esponsais, para eu acabar  
 esta teia, e não se me estragarem os fios leves como o vento,  
 que são a mortalha para o herói Laertes, para quando o dominar  
 a Moira funesta da morte que deita por terra.  
 E para que nenhuma das mulheres aqueias me censure entre o povo,  
 se viesse a jazer sem sudário quem possuía tantos bens.”  
 Assim falou; e o nosso espírito viril ficou persuadido.  
 Então, durante o dia, estava a tecer no grande tear,  
 e de noite punha archotes ao pé, e desfazia tudo.  
 Deste modo, rodaram três anos insuspeitos, e persuadiu os Aqueus.  
 Mas quando chegou o quarto e passaram as estações,  
 à medida que feneciam os meses e muitos dias se cumpriam,  
 então uma das criadas, que bem o sabia, revelou o ardil,  
 e apanhámo-la a desfazer a trama esplendorosa.  
 Desse modo teve de a acabar, não por vontade, mas forçada.

Estamos, portanto, perante o chamado dolo da teia, que é contado mais duas vezes, com pequenas variantes, explicáveis pela mudança de narrador: pela própria Penélope, em XIX. 138-156, perante o estranho que ela ainda não identificou, e por outro pretendente, Anfimedonte, no Hades, diante de Agamémnon (XXIV. 128-146). Desnecessário será dizer que as diferenças entre os três relatos não têm passado despercebidas aos estudiosos<sup>14</sup>.

A história em si enquadra-se, como tem sido repetidamente observado, no motivo do conto popular, em que uma mulher ou noiva está em perigo de ser forçada a casar-se contra vontade e, no último momento, chega o salvador que a liberta dessa situação. É, pois, uma das narrativas tradicionais cuja presença W. J. Woodhouse detectou, num livro que fez época, *The Composition of Homer's Odyssey*, embora tenha demonstrado, desde logo, as alterações profundas sofridas na *Odisseia*, que, escreveu ele, “nunca existiu em nenhuma outra forma, ou em qualquer outra ordenação das suas partes que não fosse aquela na qual e com a qual a possuímos”<sup>15</sup>.

Tem-se entendido geralmente que a terceira versão, a de Anfimedonte, mantém um dado mais antigo da história, segundo o qual a chegada de Ulisses coincidiria com o terminar forçado da teia (XXIV. 147-152). Mas também esta teoria tem atraído, ultimamente, não poucos contraditores<sup>16</sup>, à procura de uma solução para a ausência de efeito imediato da descoberta do logro na atitude de Penélope. Efectivamente, não fica claro quanto tempo se escoou desde esse acontecimento até à chegada de Ulisses desconhecido ao palácio e à narrativa que Penélope lhe faz. Atentemos, no entanto, nos versos em que a rainha descreve a sua presente situação (XIX. 157-161):

νῦν δ' οὔτ' ἐκφυγέειν δύναμαι γάμον οὔτε τιν' ἄλλην  
 μῆτιν ἔθ' εὐρίσκω× μάλα δ' ὀτρύνουσι τοκῆς  
 γήμασθ', ἀσχαλάαι δὲ πάις βίοτον κατεδόντων,  
 γινώσκων× ἤδη γὰρ ἀνὴρ οἷός τε μάλιστα  
 οἴκου κήδεσθαι, τῶι τε Ζεὺς ὄλβον ὀπάζει.

Agora já não posso fugir ao casamento, nem descubro  
 mais nenhum ardil. Os meus pais incitam-me  
 a casar; o meu filho irrita-se, ao saber

<sup>14</sup> Entre os quais se destaca W. Kullmann, cuja exegese exemplifica o ponto de vista dos neo-analíticos (a observação é de M. Katz, *Penelope's Renown*, p. 14. A análise de W. Kullmann figura no seu artigo “Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung”, *Wiener Studien* 15 (1981) 5-42. Pode ver-se mais bibliografia sobre o assunto em Heubeck, *A Commentary* I, p. 137-138. Porém o estudo mais importante sobre o tema é o já citado artigo de T. Krischer, “Die Webelist der Penelope».

<sup>15</sup> *The Composition of Homer's Odyssey* (Oxford 1930, repr. 1969). A frase citada é da p. 71.

<sup>16</sup> Vide Heubeck, *A Commentary*, III, pp. 376-377, com bibliografia.

que lhe devoram os bens. Já é um homem,  
capaz de olhar pela casa, e a quem Zeus pode conceder riquezas.

É ocasião de lembrar que estamos no Canto tradicionalmente conhecido por Ὀδυσσεώς καὶ Πηνελόπης ὁμιλία, e precisamente num dos episódios-chave da *Odisseia*. No anterior, já Penélope surgira em todo o esplendor da sua beleza ante os deslumbrados pretendentes, a quem solicitara que lhe manifestassem o seu apreço com dádivas; e já Ulisses, figura silenciosa que estava presente, disfarçado de mendigo, e então revia pela primeira vez a sua mulher, se regozijara no íntimo do coração com essa astúcia tão lucrativa (XVIII. 281-283). Para estas cenas, não nos parece de aceitar, nem a leitura feminista do texto (segundo a qual a rainha não atende aos sinais do regresso do marido), nem a interpretação de Katz, que vê nas observações de Ulisses, aqui e em XIX. 583-587, um “efeito recuperativo, que serve para mitigar a força dissonante das palavras e ações de Penélope”<sup>17</sup>. O que o texto faz, em nosso entender, é, depois de descrever a reação do herói “que muito suportou” (e é significativo o emprego desse epíteto distintivo de Ulisses - πολύτλας) aplicar a fórmula tantas vezes usada em contextos semelhantes: νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα («o seu espírito, porém, mantinha outros desígnios»). É ainda no decurso desse episódio que Antínoo toma primeiro a palavra, para exprimir a sua intenção de aceder ao pedido, mas reafirma o propósito geral de que não sairão dali «antes de ela desposar aquele de entre os Aqueus que tenha maiores méritos» (XVIII. 288-289).

Voltando, porém, ao Canto XIX e à parte correspondente à ὁμιλία, é aí que, depois de feita a narrativa acerca da teia, e da insistência de Penélope em desvendar a origem do estrangeiro, ele lhe responde com a invenção de mais uma história cretense<sup>18</sup>, no decurso da qual declara ter hospedado Ulisses antes de ele partir para Tróia, e oferece como prova da veracidade das suas afirmações a descrição do manto e do alfinete de ouro e da túnica fina e brilhante que o herói vestia (XIX. 224-235). Sem nos determos a apreciar as tentativas de leitura simbólica da cena representada na fíbula de ouro, como a de Felson-Rubin<sup>19</sup>, recordemos que é no meio da primeira e da segunda parte da narrativa de Ulisses que se encontra o justamente celebrado símile que exemplifica o efeito psicológico desta revelação (XIX. 203-212):

ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα  
τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρῶς.  
ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσιν,

<sup>17</sup> *Penelope's Renown*, pp. 118-119.

<sup>18</sup> Já no Canto XIV. 199-242 declarara a Eumeu que a sua origem provinha de um nobre natural dessa ilha.

<sup>19</sup> *Regarding Penelope*, p. 9.

ἦν τ' εὖρος κατέτηξεν, ἐπὴν ζέφυρος καταχεύηι,  
 τηχομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες·  
 ὡς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης,  
 κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
 θυμῶι μὲν γοώωσαν ἐὴν ἐλέαιρε γυναῖκα,  
 ὀφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἠὲ σίδηρος  
 ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι· δόλωι δ' ὅ γε δάκρυα κεῦθεν.

Dizia muitas fantasias semelhantes à realidade.

E ela, ao ouvi-lo, deixava correr as lágrimas, que lhe inundavam a face. Tal como as neves que se derretem nas alturas das montanhas, quando o Euro as funde e depois o Zéfiro as dispersa, e, com a fusão, crescem as torrentes ribeirinhas, assim o correr das lágrimas lhe inundava as belas faces, enquanto chorava pelo marido, que estava na sua frente. Ulisses, por sua vez, compadecia-se dos soluços da mulher. Porém, como se fossem de chifre ou de ferro, nas suas pálpebras, os olhos permaneciam imóveis; dolosamente, continha as lágrimas.

O herói do auto-domínio fica aqui retratado em corpo inteiro. E continuará a mostrar-se assim, mesmo quando, na segunda parte do Canto XIX, a *νίπτρα*, a sua velha ama, ao lavar-lhe os pés, num ritual abreviado de hospitalidade a custo consentido, descobre a cicatriz feita outrora numa caçada ao javali. Também então ele impede Euricleia de avisar Penélope, que está próxima, retardando assim o reconhecimento. É só depois de ultrapassado este incidente que os dois esposos retomam a *homilia*.

Esta vai seguir caminhos que mais uma vez dividem os intérpretes. Penélope conta um sonho em que viu os seus gansos mortos por uma águia, que tomava voz humana para profetizar a vitória do dono da casa sobre os pretendentes. Ulisses confirma o sentido da profecia. No entanto, Penélope limita-se a declarar o sonho falso (XIX. 525-569). Logo a seguir, anuncia o seu plano de propor a prova do arco, exercício outrora favorito do marido, que a fará seguir como esposa aquele que for capaz de o desfechar, fazendo passar uma seta pelos buracos de doze machados em fila<sup>20</sup>. Ulisses aprova a ideia e garante que o filho de Laertes chegará a tempo (XIX. 570-587).

<sup>20</sup> Sobre as dificuldades em reconstituir a execução da prova, veja-se, entre muitos, Galiano, *A Commentary*, III, pp. 137-147 (com bibliografia e esquemas). Sobre o possível modelo egípcio da destreza que o seu exercício pressupõe, vide W. Burkert, "Von Amenophis II. zur Bogenprobe des Odysseus", *Grazer Beiträge* 1 (1973) 69-78 = *Kleine Schriften, I, Homeric* (Göttingen 2001) 72-79.

A grande dúvida, que atinge directamente a figura de Penélope, reside em saber se esta, ao planear a prova do arco, já reconheceu ou não o seu interlocutor. Que sim, e que só não o exprime porque é perigoso fazê-lo diante das servas infiéis, ali presentes, foi, por exemplo, a resposta de P.W. Harsh<sup>21</sup>. Não menos engenhosa é a interpretação psicológica de Anna Amory, que explica as hesitações da rainha como provenientes de um pensar intuitivo, mais do que racional, que, após uma tão longa e ansiosa espera, a leva a duvidar de todos os indícios que se lhe apresentem<sup>22</sup>. Seria ocioso mencionar a interminável série de teorias propostas por outros estudiosos, das quais se pode encontrar uma síntese no cap. IV do livro de Marilyn Katz, já várias vezes citado. Não nos parece, por outro lado, que se possa afirmar, como faz esta autora, que “existe uma dissonância no texto entre os níveis de significado denotativo e conotativo, ou entre o que é dito e o que é implícito”. “Esta indeterminação - continua - é específica da *Odisseia*, e está incorporada na sua estrutura narrativa como uma qualidade definidora”<sup>23</sup>. Julgamos antes que, sempre que as palavras não exprimem o verdadeiro pensamento ou projecto de actuação do narrador autodiegético, o facto é assinalado por uma fórmula como a que vimos há pouco (“o seu espírito, porém, mantinha outros desígnios”). Por outro lado, tem-se afirmado repetidamente, com bom fundamento, que também uma prova como a do arco é mais um motivo do conto popular<sup>24</sup>. Julgamos que, aceitando estas, como muitas outras tentativas de exegese, designadamente a que supõe a existência de uma primeira versão em que os esposos planeavam juntos a prova do arco ou a que atribui a Penélope um reconhecimento subconsciente do marido, “se despoja a história da sua força e do seu brilho” e que é “em cantos como este que vemos porque é que Homero foi chamado o pai da tragédia”. Estas palavras são do já referido comentário narratológico da *Odisseia*, por Irene De Jong<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> “Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX», *American Journal of Philology*, 7 (1952) 1-21.

<sup>22</sup> “The Reunion of Odysseus and Penelope» in: Charles H. Taylor, Jr. (ed.), *Essays on the Odyssey* (Bloomington 1963) 100-121.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>24</sup> Uma interpretação a ter em conta é sem dúvida a de T. Krischer, “Die Bogenprobe”, *Hermes* 120 (1992), 19-25, segundo a qual a este modelo se sobrepôs um outro, o do mito pela competição pela mão de Íole, que Êurito, seu pai, só concederia ao arqueiro que o vencesse. Ora, em XXI. 13-33, conta-se precisamente que o arco de Ulisses era o de Êurito, que lhe fora oferecido pelo filho deste, Ífito, mais tarde morto por Hércules. Seria com base neste modelo que o instrumento de vingança sobre os pretendentes acabaria por ser entregue, como era indispensável aqui, nas mãos de Ulisses. O mesmo helenista estabelece um paralelo entre a prova do arco e a competição no país dos Feaces; no Canto VIII. Merece ainda ser lembrada a explicação de Agathe Thornton, *People and Themes in Homers Odyssey* (London 1970), p. 105, que justifica o procedimento da rainha pela necessidade de dar cumprimento à recomendação de Ulisses antes de partir para Tróia, de casar novamente, se ele não voltasse, quando o filho atingisse a idade adulta.

<sup>25</sup> *A Narratological Commentary*, p. 460, que cita os passos célebres de Platão, *República* 598d e 607a, e de Aristóteles, *Poética* 1462a 5-11.

Entre a proposta da prova do arco e a sua realização decorre a cena nocturna em que Ulisses, deitado no vestíbulo, medita nas dificuldades que o esperam, e Penélope chora, sentada no seu leito, e dirige uma prece a Ártemis, para que apresse a sua morte, a fim de que possa reunir-se a Ulisses no Hades; por último, descreve-se o sonho cruel, porque ilusório, de que o marido dormia a seu lado. Ao raiar da aurora, a figura real ouve o choro de Penélope, parece-lhe que ela o reconheceu e que estava perto da sua cabeça (XX. 1-94).

Se destacamos este episódio, entre os muitos e agitados momentos que vão desenrolar-se no Canto XX, é porque encontramos nele a confirmação, claramente expressa, da constância dos sentimentos da rainha, por um lado, e da inquietação em que, por outro, o herói se conserva, embora lhe pareça na sua visão, como dissemos, que ela já o reconheceu. Esta situação é, como observa J. Russo, “característica do estado de transição entre o sono e o despertar”, pelo que a descrição de Homero é “perfeitamente fiel à realidade psicológica observada”<sup>26</sup>.

Que Penélope vê com apreensão, para não dizer horror, a hipótese de ter de apressar o casamento com um dos pretendentes, ficara bem claro na prece a Ártemis (a deusa que causava a morte súbita), há pouco referida. O seu amor indefectível ao marido exterioriza-se novamente quando, no início do Canto seguinte, chora, ao segurar nas mãos o arco de Ulisses, que vai apresentar aos pretendentes (XXI. 53-57). Ora é neste ponto que voltam a surgir algumas das maiores controvérsias entre os especialistas: porque é que ela anuncia a prova (XXI 67-79), ante o desgosto dos servidores fiéis (XXI. 80-83) e o júbilo dos pretendentes (XXI 84-100)? Poderá afirmar-se, como Felson Rubin, que este anúncio é paralelo ao ardil da teia<sup>27</sup>, mas as condições e a sequência narrativa são totalmente diferentes. Com efeito, logo Telémaco se propõe concorrer ele mesmo, em primeiro lugar, para que a sua vitória evite a partida da mãe, “mulher - diz ele - como não existe agora outra em terras da Acaia, nem na sagrada Pilos, nem na de Argos ou Micenas, nem na própria Ítaca, nem na negra terra do continente” (XXI. 107-109).

Depois de o jovem príncipe ter colocado os machados em fila e experimentado três vezes o arco, é um olhar de Ulisses que o impede de continuar, o que permite

<sup>26</sup> J. Russo, *A Commentary*, III, p. 114, identifica este estado de espírito com aquele a que os psicólogos chamam *hypnopompica*, ou seja, a transição entre o sono e o despertar, e conclui: “Não se poderia imaginar uma fantasia de cumprimento de um desejo que fosse mais perfeita”. O mesmo helenista analisou a cena em pormenor em “Interview and Aftermath: Dream, Fantasy and Intuition in *Odyssey* 19 and 20”, *American Journal of Philology* 103 (1982) 4-19. Felson Rubin, *Regarding Penelope*, p. 24 e p. 154, nota 24, usa, para todo este conjunto de atitudes, a expressão, a nosso ver pouco feliz, de “dança de fazer a corte”. Sobre a insegurança quanto ao reconhecimento, que domina a cena no Canto XX, veja-se a mesma obra, pp. 60-61.

<sup>27</sup> *Regarding Penelope*, p. 154, nota 25.

que os pretendentes sucessivamente façam, em vão, a tentativa, a qual fica suspensa no momento em que já só falta Antínoo, que invoca o pretexto de ser o dia da festa de Apolo, o deus do arco (XXI. 256-269).

Passando adiante outros episódios, fixemo-nos apenas em três momentos distintos: aquele em que o herói dos mil artifícios (πολύμητις) - e repare-se no significado do uso deste epíteto distintivo em tal contexto - pede que o deixem experimentar o arco (XXI. 274-284); a intervenção da sensata (περίφρων) Penélope em seu favor, não obstante a veemência do protesto de Eurímaco (XXI. 311-342); a advertência de Telémaco, que ordena à mãe que se retire, reafirmando a sua autoridade (XXI. 343-358). Note-se que de novo reaparecem as fórmulas que vimos no Canto I, em que se menciona o tear e a roca como as ocupações femininas. E, logo a seguir, se lê outra cena típica bem conhecida: Penélope sobe para os seus aposentos, onde chora por Ulisses, até que Atena de olhos garços lhe derrama nos olhos o doce sono (XXI. 354-358).

O momento, que atrás referimos, da intervenção de Penélope, tem suscitado, também ele, larga discussão uma vez que ela reconhece perante todos, que o hóspede desconhecido não está à altura de a desposar, mas, no entanto, insiste em que o deixem fazer a experiência. Muitos dos melhores especialistas têm tentado justificar esta atitude, supondo a existência de duas versões sobrepostas, ou atetizando alguns versos, mas a verdade é que, como sensatamente observou Galiano, «é difícil resolver as dificuldades de tudo isto com excisões parcelares»<sup>28</sup>. Por sua vez, Felson Rubin deixa a questão em aberto, ao interrogar-se: “Será um gesto de boa educação, ou o estrangeiro intriga-a, ou suspeita que é Ulisses que chegou a casa? Saberá que é Ulisses, e disfarça-o perante os pretendentes? Não podemos estar certos”<sup>29</sup>.

A nova asserção de autoridade de Telémaco, por sua vez, tem sido vista como deslocada por muitos. Mas a verdade é que, como já tem sido frequentemente notado, é necessário que a rainha saia de cena antes do morticínio dos pretendentes, que está iminente. É a fala, um tanto rude, do jovem príncipe que motiva esse afastamento.

Esta sequência narrativa leva a que seja só no final do Canto XXII (a chamada μνησθηροφονία) que Ulisses dá ordem à sua velha e fiel ama de ir levar à senhora da casa as novas da vitória. Se há Canto sujeito às mais díspares interpretações, é precisamente o XXIII, aquele que começa com as palavras de Euricleia para despertar a rainha. As oscilações de Penélope entre a incredulidade total e a adesão à notícia por que ansiara durante vinte anos, traduzem uma tensão psicológica muito aguda, que vai permear todo o Canto, até à anagnórise final. Parecendo-lhe, ora reconhecer o esposo, ora estar a ser vítima de um perigoso

<sup>28</sup> Galiano, *A Commentary*, III, pp. 183-184, com enumeração crítica da bibliografia.

<sup>29</sup> *Regarding Penelope*, p. 61.

embuste, Penélope só aceita a realidade depois de ela mesma ter posto à prova Ulisses. E com tal habilidade que este, pela primeira e única vez, perde o auto-domínio que o caracterizava<sup>30</sup>, ao ouvir a ordem da rainha para que o seu leito, que ele fabricara por suas próprias mãos sobre um tronco de oliveira, e que, por isso, era inamovível, seja colocado fora do quarto conjugal (XXIII. 173-180). Deste modo, é pela astúcia que se opera em definitivo o reconhecimento entre os dois. Só então Penélope lhe lança os braços ao pescoço, o beija na testa e principia com estas belas palavras a sua justificação (XXIII. 209-212):

μή μοι, Ὀδυσσεῦ, σκύζευ, ἐπεὶ τά περ ἄλλα μάλιστα  
ἀνθρώπων πέπνυσο· θεοὶ δ' ὤπαζον οἰζύν,  
οἱ νῶϊν ἀγάσαντο παρ' ἀλλήλοισι μένοντε  
ἦβης ταρπῆναι καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι.

Não te irrites comigo, Ulisses, tu que foste sempre em tudo  
o mais notável dos homens. Mas os deuses destinaram-nos o sofrimento,  
ao invejar-nos que permanecêssemos lado a lado,  
gozando a juventude, até atingirmos o limiar da velhice.

A continuação da fala de Penélope invoca um referente mitológico que poderia ter funcionado como advertência: o caso de Helena que nunca se teria deixado arrastar por Páris, se tivesse pressentido as consequências do seu acto. Estes versos (XXIII. 218-224) têm sido apontados desde Aristarco, ao que se supõe, como uma digressão inútil e inapropriada, e é impressionante a lista de nomes que adoptaram esta posição<sup>31</sup>. Mas, para um defensor da interpretação psicanalítica, como G. Devereux, eles exprimem “os mais íntimos pensamentos, tentações e desejos de Penélope”<sup>32</sup>. Para M. Katz, que cita este autor, esta e outras exegeses semelhantes, “embora convincentes sob o ponto de vista psicológico, remetem-nos para padrões de comportamento exteriores ao texto”<sup>33</sup>. Já Sheila Murnaghan apontara para o cuidado de Penélope em se distanciar dos dois modelos de comportamento feminino - o de Clitemnestra e o de Helena<sup>34</sup>. Por sua vez, M. Katz, há pouco referida, enquadra este procedimento na sua interpretação geral da epopeia, segundo a qual a história de Penélope se move entre um “díptico narrativo”: de um lado, a

<sup>30</sup> A observação é de Anne Amory, “The Reunion of Odysseus and Penelope”, p. 119.

<sup>31</sup> Pode ver-se uma em Heubeck, *A Commentary*, III, pp. 336-337, e outra em M. Katz, *Penelope's Renown*, pp. 182-183.

<sup>32</sup> “Penelope's Character”, *Psychoanalytic Quarterly* 26 (1937), 372-386, *apud* Katz, *Penelope's Renown*, p.184.

<sup>33</sup> *Penelope's Renown*, p. 185.

<sup>34</sup> *Disguise and Recognition in the Odyssey* (Princeton 1987), pp. 142-144.

cumplicidade criminosa de Clitemnestra com Egisto, causa do desastroso νόστος de Agamémnon, repetidamente mencionado nos primeiros Cantos, e mais uma vez no último; de outro, a história de Helena, proeminente no Canto IV e agora de novo recordada. É certo que as três figuras são mencionadas em conjunto, como a autora observa, na descida ao Hades do Canto XI, no diálogo em que Ulisses associa os nomes das duas traidoras para as apontar como instrumento da perdição da Casa dos Atridas, e logo o fantasma de Agamémnon lhe responde com o elogio de Penélope (XI. 435-446). Por isso, não nos parece aceitável reduzir a complexa questão, que analisámos atrás, ao que aquela autora chama “indeterminação” da rainha entre “dois caminhos de actuação contraditórios – permanecer ao lado de Telémaco ou tornar-se disponível para casar novamente”<sup>35</sup>. Julgamos, pelo contrário, e tal como H. Eisenberger, que as alusões à mulher de Agamémnon e à de Menelau só servem para reforçar as diferenças em relação à sensata Penélope e que não se justifica falar de “indeterminação”, pelo facto de ela anunciar publicamente a sua decisão de se casar de novo, a fim de proporcionar ao filho o domínio do palácio<sup>36</sup>.

De modo nenhum pretendemos, com esta breve discussão de algumas teorias ultimamente apresentadas, resolver em definitivo as múltiplas questões despertadas pela actuação e modo de ser desta figura na *Odisseia*. E sublinhamos na *Odisseia*. Porque, de outras lendas paralelas, que apresentam um carácter bem diferente, e até oposto, há vestígios claros no que nos resta do Ciclo Épico e continua depois a aparecer em autores de diferentes lugares, sobretudo a partir da época helenística<sup>37</sup>. Um estruturalista meteria, certamente, todos esses elementos numa grelha única. Mas aqui a explicação será outra: a incapacidade, para grande parte do género humano, de se rever em paradigmas sem mácula<sup>38</sup>. Apesar do muito que se tem discutido, se os desvios de vária ordem atribuídos ao comportamento da rainha de Ítaca nessas versões pertenciam ou não a uma tradição anterior à homérica, a questão permanece duvidosa, pois continuamos a não saber datar o Ciclo Épico. Mas podemos manter que a figura de Penélope que povoa o imaginário da cultura ocidental é a que ficou imortalizada pelos Poemas Homéricos e que encontra o seu mais alto símbolo no artifício da teia.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 192 e *passim*.

<sup>36</sup> Veja-se a recensão deste especialista ao livro de M. Katz, *Gnomon* 66 (1994) 295-300, especialmente pp. 299-300.

<sup>37</sup> Um estudo sistemático destes dados é a tese de Marie-Madeleine Mactoux, *Pénélope. Légende et Mythe* (Besançon 1975).

<sup>38</sup> De um modo geral, aplicam-se aqui as palavras de R. B. Rutherford, *Homer's Odyssey. Books XIX and XX*, p. 37, a propósito do sonho de Penélope em XIX. 535-569, de que há uma tendência da crítica “para partir do princípio de que qualquer coisa de mais desviado, ambíguo ou de má reputação tem de ser mais interessante e de produzir uma poesia melhor do que aquilo que é moral e poeticamente directo e simples”.

(Página deixada propositadamente em branco)

## BREVE ENSAIO SOBRE HESÍODO<sup>1</sup>

Se Hesíodo e Homero foram ou não contemporâneos, e quais as suas obras autênticas, é assunto que ainda hoje se discute e já se discutia na Antiguidade. Assim, quanto ao primeiro ponto, o historiador Heródoto escreveu (II. 53):

Efectivamente, penso que Hesíodo e Homero são anteriores a mim uns quatrocentos anos, e não mais.

Tal afirmação coloca-os, portanto, no século IX a. C. E, no século II da nossa era, ainda Pausânias havia de declarar, na sua *Descrição da Grécia* (IX. 30.3):

Quanto à data de Hesíodo e Homero, depois de me ter esforçado grandemente por apurar a verdade com todo o rigor, não me aprouve escrevê-lo, por saber quanto há de controverso nesta questão, sobretudo entre os críticos da epopeia meus contemporâneos.

A questão há-de ressurgir nos finais do século XVIII, a partir dos trabalhos de F. A. Wolf, que abrangem sobretudo Homero, mas também Hesíodo, com base, designadamente, na suposta inexistência de um sistema de escrita, e consequente impossibilidade de compor e memorizar poemas tão extensos. Sem entrarmos em pormenores<sup>2</sup>, recordaremos apenas que daí descendem as teorias analíticas e, a partir de 1928 (embora só viessem a exercer grande influência pelos meados do século), a da improvisação oral, de Milman Parry, e a do ditado, do seu sucessor, A. B. Lord. E aqui nos encontramos com outros dois factores que estão no âmago desta discussão: a data da introdução do alfabeto e as escavações em países do

---

<sup>1</sup> \* Publicado como introdução a *Hesíodo. Teogonia Trabalhos e Dias*, trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira (Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005), 7-21.

<sup>2</sup> Pelo que toca à Questão Homérica, desnecessário é dizer que existe uma bibliografia interminável. Pode ler-se um resumo actualizado em B. B. Powell, *Homer* (Oxford, Blackwell, 2004), 3-34.

Próximo Oriente, que, por sua vez, propiciaram o conhecimento de outros sistemas de escrita<sup>3</sup>, em que se conservaram muitos textos literários.

Quanto à introdução do sistema alfabético, que os próprios Gregos consideraram de proveniência fenícia, a sua data provável tem vindo a recuar nos últimos tempos, à medida em que se encontram inscrições cada vez mais antigas. Actualmente supõe-se, na generalidade, que o acontecimento terá ocorrido não muito depois de 800 a. C.<sup>4</sup>.

Por outro lado, diferentes dados, trazidos do Próximo Oriente, tinham começado a ser conhecidos. Assim, na segunda metade do século XIX, decifrou-se a escrita cuneiforme dos Acádios, que revelou o poema babilónico *Enuma Elis* e a epopeia de *Gilgamesh*, e, em 1929, principiaram as escavações em Ugarit, onde apareceram textos em hitita, que começaram a ser lidos nas décadas seguintes. Assim se tornou conhecida a versão nessa língua (embora vinda de antecedentes hurritas) da *Canção de Kumarbi* (que seria de meados do segundo milénio a. C.).

Do conhecimento dos novos textos e da descoberta de paralelismos com as histórias narradas por Homero e Hesíodo têm resultado, sobretudo a partir dos meados do século XX, numerosos estudos, de entre os quais se destaca, nos últimos anos, o livro de M. L. West, *The East Face of Helicon* (Oxford, 1997), que analisa com pormenor as semelhanças temáticas e até estilísticas entre os poemas orientais e os gregos.

Recebida pela crítica com admiração, mas também com algumas reservas<sup>5</sup>, a obra acumula um sem número de exemplos. Pelo que toca ao nosso autor, o mito da sucessão divina, que ocupa largo espaço na *Teogonia*, deverá ser proveniente, em grande parte, do modelo babilónico de *Enuma Elis* e sobretudo do poema hitita *A Canção de Kumarbi*, ao passo que preceitos de vária ordem de *Trabalhos e Dias* se aproximariam principalmente dos *Ensinos de Shuruppak*, que ascendiam aos Sumérios.

Não vamos deter-nos na análise do material acumulado por West, nem nos antecedentes desta nova fase do orientalismo, sumariadas na recensão de Ken

---

<sup>3</sup> Não entram neste grupo, como é evidente, as escavações em Creta, principiadas em 1900 por A. Evans, nem a descoberta, aí e noutros lugares da Grécia, de um sistema de escrita silábico, o Linear A (ainda por decifrar) e o Linear B, identificado em 1953 por Ventris e Chadwick como um dialecto grego muito antigo, o micénico.

<sup>4</sup> Esta nova datação tem por base o achado de três *graffiti*, breves e fragmentados, em Lefkandi, na ilha de Eubeia, datáveis de c. 750 a. C. A tendência actual é para situar a criação do alfabeto grego nessa mesma ilha, que tantas surpresas tem trazido aos arqueólogos; cf. B. B. Powell, «Homer and Writing», in I. Morris e B. B. Powell, *A New Companion to Homer* (Leiden, Brill, 1997), p. 22. O mesmo autor acentua que a descoberta do fonema em representação gráfica foi «um feito grego» (Powell, 1997: 12). Do mesmo modo, R. D. Woodard, *Greek Writing from Knossos to Homer* (New York, Oxford University Press, 1997), 135, reconhece que «os Gregos não só adoptaram o sistema consonântico da escrita fenícia, mas modificaram-no de um modo fundamental».

<sup>5</sup> Vejam-se, em especial, as recensões do orientalista A. R. George, rec. West, «The East Face of Helicon», *Classical Review*, 50 (2000), 103-106, e do helenista Kin. Dowden, rec. West, «The East Face of Helicon», *Journal of Hellenic Studies*, 121 (2001), 167-175.

Dowden<sup>6</sup>. Queremos somente sublinhar que, tal como esse especialista, temos sempre em mente «o perigo da similitude não significativa», que, «em questões de poesia, há muita coisa que tem probabilidades de ser uniforme entre muitas sociedades arcaicas», e, sobretudo, que «precisamos de hesitar antes de privilegiar as semelhanças grego/próximo oriente, especialmente quando se perdeu uma parte tão grande da tradição indo-europeia»<sup>7</sup>. Por outro lado, o capítulo final do livro, relativo à questão da transmissão, não obstante a acumulação de dados históricos, não resolve as dúvidas principais, como o modo de transmissão. Aí reside, para nós, a objeção maior.

Aliás, o próprio West assinala, de passagem, a existência de diferenças. Uma é a ausência do Hino às Musas, na abertura da *Teogonia*, divindades essas que ele reconhece não terem qualquer equivalente na tradição poética da Ásia Ocidental<sup>8</sup>. Outra é, no mesmo poema, a anteposição de uma cosmogonia à teogonia<sup>9</sup>. Outra ainda, nos *Trabalhos e Dias*, é a presença, no mito das idades, de uma geração, a dos heróis, que não figura nas narrativas orientais nem aliás noutras que foram compostas posteriormente<sup>10</sup>.

O especial valor destes três exemplos não pode deixar de ser realçado. Assim, o Hino às Musas, no próêmio da *Teogonia* (vv. 1-115), contém a primeira distinção entre poesia e verdade (vv. 26-28), uma cena de investidura poética (vv. 29-34) e um catálogo dessas divindades, cujos nomes são preludiados em versos anteriores (vv. 63-79). Trata-se, portanto, de uma série de nomes falantes, que constituem aquilo que B. Snell foi, que saibamos, o primeiro a chamar «uma poética em forma teológica»<sup>11</sup>. Efectivamente, fala-se da glória que os versos concedem, da variedade e encanto da música que os acompanhava, dos festins em que podia ser escutada.

---

<sup>6</sup> Dowden (2001). Note-se que as semelhanças entre os mitos de Hesíodo e os do Próximo Oriente já tinham sido assinalados por outros autores, designadamente por A. Lesky, «Griechischer Mythos und Vorderer Orient», *Saeculum*, 6 (1955) 35-52 = *Gesammelte Schriften* (Bern, Francke, 1966) e por P. Walcot, *Hesiod and the Near East* (Cardiff, University of Wales Press, 1966). Entre nós, o primeiro artigo sobre a questão foi, que saibamos, o do P.º E. Dias Palmeira, «Elementos orientais na poesia homérica [e hesiódica]», *Itinerarium*, 59 e 65 (1968), 103-113 e 418-427.

<sup>7</sup> Dowden (2001: 173).

<sup>8</sup> M. L. West, *The East Face of Helicon*. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth (Oxford, Oxford University Press, 1997), 170, 216. Assim entende também J. S. Clay, *Hesiod's Cosmos* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003) 4, 80. G. Nisbet, «Hesiod, Works and Days: a Didaxis of Deconstruction», *Greece and Rome*, 51 (2004) 147-163, vai ao ponto de rejeitar a autenticidade deste passo — sem fundamento, a nosso ver.

<sup>9</sup> West (1997: 288).

<sup>10</sup> West (1992: 316). Lembre-se, entre as versões romanas, a de Ovídio, *Metamorfoses*, I. 89-150, que só conhece quatro idades.

<sup>11</sup> B. Snell, 1955 (6.a ed., 1986), *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, Claassen Verlag (trad. port.: *A Descoberta do Espírito*. Lisboa, Edições 70, 1992), 66. Observe-se que os nomes das nove Musas, que ocorrem aqui pela primeira vez (os Poemas Homéricos invocam-nas sem as nomearem), serão

Quanto à presença de uma cosmogonia antes da teogonia, já G. S. Kirk observou que tal alteração é um prenúncio do racionalismo grego<sup>12</sup>. Outro aspecto não menos significativo, apontado por A. Lesky, é o facto de a luta pela sucessão divina não ser apenas uma série de violências exercidas pelos deuses a fim de alcançarem a soberania, mas o caminhar difícil para a ascensão de Zeus ao poder, e, com ele, o triunfo da Justiça<sup>13</sup>.

O mito das Cinco Idades, que figura em *Trabalhos e Dias* (vv. 109-201), na medida em que apresenta a história da humanidade como uma sucessão de raças que vão perdendo qualidade desde o ouro ao ferro, passando pela prata e pelo bronze, é um motivo comum a outros povos antigos. A grande diferença é que, em vez da degenerescência contínua que os metais simbolizavam, aparece uma quinta raça entre o bronze e o ferro, que é a dos heróis, sobre cuja presença muito se tem especulado. Das numerosas exegeses propostas, parece-me mais convincente a de T. G. Rosenmeyer, que entende tratar-se da inserção de reminiscências históricas de importância: as da época dos heróis de Tróia e de Tebas, cuja gesta estava sempre presente na memória colectiva grega<sup>14</sup>.

Outra questão já discutida pelos Antigos é a da autenticidade das obras que têm sido atribuídas ao poeta. O mesmo Pausânias que citámos no começo deste prefácio conta que os Beócios que habitavam na região em volta do Monte Hélicon lhe haviam falado de uma tradição segundo a qual Hesíodo nada mais compusera do que os *Trabalhos e Dias*, e desse poema retiravam ainda o Hino às Musas<sup>15</sup>, afirmando que o começo era a parte referente às Érides. Diversamente, continua o Periegeta, outros afirmavam que dele eram numerosos outros poemas, como o *Catálogo das Heroínas*, o *Grande Catálogo das Heroínas*, a *Teogonia*, a *Melampodia*, a *Descida ao Hades de Teseu com Pirítoos*, os *Preceitos de Quíron* (IX. 31.4-5).

Deste conjunto de obras, a que outras se foram juntando, como o *Escudo de Hércules*, a *Astronomia* e a *Ornitomancia*, a crítica actual só tem por autênticos, além

---

usados indiferentemente — ao contrário do que em geral se julga — durante séculos. Só a partir do século II da nossa era é que recebem atribuições específicas.

<sup>12</sup> G. S. Kirk, «The Structure and Aim of the Theogony», in *Hésiode et son Influence*, Entretiens Hardt, VII (Genève, 1962), 67-107, p. 91. Ao discutir o que ele chama «esquema genealógico», W. Burkert, «Mythos und mythologie», in *Propylaengeschichte der Literatur* (München, Propylaen-Verlag, 1981; trad. port., 2.ª ed., Lisboa, 1991), 22, observa que «tem um alcance ainda maior, quando poderes abstractos são representados como geradores e procriadores» e prossegue «isto é quase já alegoria e invólucro narrativo de relações sequencialmente pensadas».

<sup>13</sup> Lesky (1955: 35-52).

<sup>14</sup> G. Rosenmeyer, «Hesiod and Historiography», *Hermes*, 85 (1957), 257-285.

<sup>15</sup> Para Clay (2003: 175), «as Musas são essenciais ao termo da *Teogonia*. Sem o seu auxílio e intervenção, Hesíodo, como simples mortal, não pode ter acesso ao conhecimento dos começos do cosmos e da evolução da ordem divina.»

de fragmentos<sup>16</sup>, a *Teogonia* e os *Trabalhos e Dias*. É desses que vamos ocupar-nos nas suas linhas gerais.

Da *Teogonia* dissemos já que abre com o Hino às Musas (vv. 1-115), que cantam e dançam em volta da fonte e do altar de Zeus Crónida, no alto do Monte Hélicon. É só depois de terminada essa cena inesquecível, que envolve a investidura poética, que se estabelece a genealogia dos deuses (cuja origem já estava preludiada a partir do v. 106), mas que só agora vai articular-se cronologicamente, a partir de um elemento primordial que tem sido objecto de muita discussão, Caos («abismo hiante»), a que se seguem Gaia («Terra») e Eros<sup>17</sup>. A partir destes, começam a surgir outros elementos da natureza: de Caos provêm Érebo e Noite e, de Gaia, Urano («Céu»), as Montanhas, o Mar. Só depois disto se enumeram as uniões entre os deuses, Gaia e Urano, donde nascerão os Titãs, os Ciclopes e os Hecatonquiros («Cem-Braços»); e começa a luta pela sucessão, que, além desta primeira fase, em que Cronos, filho de Urano, mutila o pai, outra surgirá em que, por sua vez, Cronos será destronado por seu filho Zeus, quando este, auxiliado pelos Cem-Braços, vence finalmente os Titãs e os enclausura no Tártaro. A luta pelo poder conhecerá, porém, um novo perigo: o terrível monstro Tifeu, produzido pela união de Gaia e de Tártaro. Uma vez alcançada a vitória, Zeus obtém a realeza, com aprazimento geral, e reparte as honrarias pelos deuses (vv. 881-885).

A autenticidade dos versos que se seguem, até ao v. 1022, tem sido muito discutida<sup>18</sup>. Os mais ousados, como P. Mazon, aceitam colocar o final na bela despedida aos deuses olímpicos e evocação da paisagem grega: ilhas, continente e mar salgado (vv. 963-964). Outros, como Aly e Jacoby, vão até ao v. 929 (geração de Hefestos por Hera, como resposta à criação de Atena por Zeus). West coloca o termo do poema no v. 900, com o nascimento da deusa de olhos garços, resultante da união de Zeus com Métis («Esperteza»). E aqui se insere mais uma variante da ameaça de um deus ser vencido por um filho mais forte do que ele, perigo que Zeus supera (prevenido por Gaia e por Urano), engolindo a sua consorte, pelo que será da sua cabeça que Atena vai nascer<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> R. Merkelbach e M. L. West, *Fragmenta Hesiodica* (Oxford, Oxford University Press, 1967), dão como autênticos, além dos poemas mencionados por Pausânias, fragmentos de *Bodas de Céix*, *Dáctilos Ideus*, *Grandes Trabalhos*, *Astronomia*, *Forno e*, talvez, *Egímio*.

<sup>17</sup> Embora todos os manuscritos mencionem o Tártaro entre estes elementos, pertencemos ao número dos que, com base na omissão dos vv. 118-119, em que ele é referido, por Platão, *Banquete*, 178b, e Aristóteles, *Metafísica*, 984a27, os têm por apócrifos. West, que os aceita na sua edição, formula, no entanto, a hipótese de Hesíodo ter usado inicialmente «o trio Caos, Terra, Eros, e inserido o Tártaro mais tarde, quando chegou à Titanomaquia»; cf. M. L. West, *Hesiod. Theogony*, (Oxford, Oxford University Press, 1966), 194. Para Clay (2003: 16), o plural *Tartara* representa apenas o interior da Terra.

<sup>18</sup> Como escreveu Clay (2003: 30), é «uma questão sobre a qual parece que não há dois especialistas que estejam de acordo».

<sup>19</sup> Esta lenda tem variantes, de que a mais conhecida (quer em poemas, quer em pinturas de vasos) é a de Zeus se ter afastado de Tétis, ao tomar conhecimento de que poderia incorrer num

Embora West apresente argumentos de ordem estrutural, histórica, estilística e linguística para fundamentar a sua tese<sup>20</sup>, é difícil aceitar que, dizendo o poeta que Métis fora a primeira esposa, não se seguisse, como efectivamente sucede, um catálogo das muitas outras, às quais correspondem personificações dos atributos do deus supremo, como Témis («Rectidão»), que por sua vez gera Eunomia («Boa Ordem»), Dike («Justiça») e Eirene («Paz»), bem como as Parcas. Mais adiante menciona-se de novo Mnemósine («Memória»), mãe das Musas. Por outro lado, o estilo da enumeração e o carácter repetitivo de alguns mitos, como o do nascimento das Musas e o da própria Atena, devem, pôr-nos de sobreaviso. Por sua vez, a descendência de outros deuses, que vai até ao v. 964, é seguida de uma invocação às Musas, para que cantem as deusas que tiveram filhos de mortais. Também aqui o carácter tardio de muitos desses mitos tem levado os comentadores a duvidar da autenticidade desta continuação. Por último, os dois versos finais (vv. 1021-1022) são o início de outra obra, o *Catálogo das Heroínas*, de que, conforme já dissemos, se conservam fragmentos<sup>21</sup>.

De toda a maneira, terá sido a versão mais extensa a obra de referência, ao lado dos Poemas Homéricos, que fazia as vezes de um compêndio que os Helenos, que não professavam uma religião de livro, não possuíam. Efectivamente, logo a seguir ao texto de Heródoto (II.53) mencionado no princípio destas considerações, pode ler-se<sup>22</sup>:

Foram esses os que inventaram aos Gregos a Teogonia e atribuíram aos deuses os seus nomes, que repartiram as suas honras e artes, e que descreveram a sua forma.

Um século antes do historiador, o pensador Xenófanes, ao insurgir-se contra a ausência de ligação entre religião e ética naquela concepção de divindade (frg. 11 Diels-Kranz), confirmava, afinal, o papel dessas obras. E o mesmo sucederá com outros filósofos, designadamente com Platão, que, no passo famoso da *República* (606e-607a) em que faz a condenação da poesia<sup>23</sup>, ao negar que Homero fora o educador da Grécia, dá um testemunho precioso sobre a opinião prevalecente no seu tempo.

O didactismo característico de Hesíodo atinge o seu máximo nos *Trabalhos e Dias*. Aqui, como noutros poemas didácticos antigos, a obra tem um destinatário.

---

perigo similar, caso se unisse a ela. Pelo que a deusa desposou um mortal, Peleu, de quem conceberia Aquiles. Sobre a questão, vide West (1966: 401-403), com bibliografia.

<sup>20</sup> West (1966: 398-399).

<sup>21</sup> Sobre as diversas teses relativas à autenticidade do *Catálogo das Heroínas*, vide Clay (2003: 164-174).

<sup>22</sup> Abstraímos aqui da confirmação da existência de nomes de numerosos deuses em tempos micênicos, confirmação essa que se vai alargando à medida que se vão decifrando novas tabuinhas escritas em Linear B.

<sup>23</sup> Repare-se que a condenação não é total, como geralmente se afirma, uma vez que se admitirão na cidade ideal «os hinos aos deuses e os encómios aos varões ilustres».

Porém, este não é um filho do autor<sup>24</sup>, mas um irmão, Perses, que, pela sua negligência e ociosidade, já dissipou a herança paterna e pretende apropriar-se da parte que coubera a Hesíodo, por meio do suborno dos reis. Se a figura de Perses é real ou fictícia, é assunto que tem sido e continua a ser objecto de larga discussão. Somos dos que entendem que a vivacidade das imprecações contra o irmão preguiçoso e gastador aponta para a primeira hipótese, embora reconheçamos que a sua presença como destinatário do poema se vai apagando sucessivamente<sup>25</sup>.

De qualquer modo, é uma situação dessas que configura a presença de um tema fundamental nesta obra: o valor da Justiça e do Trabalho<sup>26</sup>. O primeiro destes conceitos surge logo na invocação às Musas para que celebrem Zeus (vv. 1-10), a quem pede que seja garante da Justiça. Logo a seguir, a alegoria das duas Érides, a que é malvada e conduz à discórdia, e a que é benfazeja, porque baseada no Trabalho, anuncia o outro valor (vv. 11-26). O procedimento de Perses e o dos reis «devoradores de presentes» introduzem a grande querela (vv. 27-41). Os ensinamentos exprimem-se de seguida no plano mítico: o castigo de Zeus a Prometeu, por ter roubado o fogo para o dar aos homens, e a retaliação do deus supremo, enviando-lhe Pandora, a primeira mulher que, por curiosidade, destapa a vasilha onde se continham os males, deixando apenas a Esperança (v. 105). Nova explicação mítica sucede a esta, a das Cinco Idades, a que já aludimos (vv. 101-201)<sup>27</sup>. Outro processo da literatura sapiencial, que virá a ter grande difusão entre os Gregos, surge então pela primeira vez: uma fábula, a do falcão e do rouxinol, endereçada aos reis (vv. 202-212)<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Como, por exemplo, no mais antigo de todos, os *Ensinamentos de Suruppak*, cuja primeira versão data de c. 2500 a. C. Escrito primeiro em sumério, terá sido traduzido para acádio c. 1800 a. C.

<sup>25</sup> Esta é a exegese proposta por M. L. West, *Hesiod. Works and Days* (Oxford, Oxford University Press, 1978), 33-36, depois de analisar as várias teorias. Por sua vez, Clay (2003: 34) resume exemplarmente, a nosso ver, a situação: «Podemos chamar, a esta interacção implícita entre Hesíodo e o seu silencioso irmão, a educação de Perses.» Nisbet (2004) exclui por completo a hipótese de um Perses real, de acordo, aliás, com a sua estranha classificação dos *Trabalhos e Dias* como um poema «satírico». Por sua vez, E. F. Beall, «The Plow that Broke the Plain Epic Tradition: Hesiod Works and Days, vv. 414-503», *Classical Antiquity*, 23 (2004), 1-32, p. 6 sustenta, na esteira de Mark Griffith, que as personalidades «do próprio poeta como participante, do irmão e do pai — servem finalidades literárias, quer se baseiem ou não numa biografia real».

<sup>26</sup> Assim entendem, entre outros, P. Mazon, *Hésiode. Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier* (Paris, Les Belles Lettres, 1928, 15.<sup>a</sup> ed., 1996), 71-72, e H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühens Griechentums* (München, Beck, 1962, 2.a ed.), 104-146, p. 125, (trad. ingl.: *Early Greek Poetry and Philosophy* (Oxford, Blackwell, 1975).

<sup>27</sup> Conforme observa Clay (2003: 38), «conquanto aparentemente muito diferentes, as duas histórias partilham um certo enquadramento comum: ambas contam um estado anterior mais feliz da vida humana e sua perda; e em ambos os casos Zeus é a força motriz por trás desse declínio».

<sup>28</sup> As inconsistências que é fácil detectar nestas histórias têm sido apontadas por vários helenistas, entre os quais M. L. West, *Hesiod. Works and Days* (Oxford, Oxford University Press, 1978), 204-205, e, mais recentemente, Nisbet (2004: 152, 154).

É então que principia a grande exortação à Justiça, dirigida a Perses, e não menos aos reis «devoradores de presentes» (vv. 213-285). A exortação ao Trabalho, como meio de alcançar uma vida digna e como valor moral («Trabalho não é vileza, vileza é não trabalhar» — lê-se no v. 311), e uma enumeração de preceitos de vida vão completar esta série de conselhos.

Do v. 383 ao v. 617 desenrola-se o chamado «calendário agrícola», no qual se destacam duas descrições famosas: a do Inverno e a do Verão. Uma outra actividade é descrita como segunda escolha: a navegação (vv. 618-694)<sup>29</sup>. O trecho em questão, muito reduzido, se comparado com o consagrado à agricultura, contém, no entanto, duas referências fundamentais para o leitor de hoje: uma, à origem do pai e ao lugar onde ele veio estabelecer-se, Ascra, perto do Hélicon, «má no inverno, dura no verão, nunca boa» (v. 640); outra, à vitória do poeta num concurso de aedos — única vez em que andou de barco, de Áulide até à ilha de Eubeia — proposto pelos filhos do «valeroso Anfidamante», em Cálcide, e à oferta que do seu prémio fez às Musas do Hélicon, no lugar onde elas o haviam colocado nos caminhos da poesia. Três dados confluem aqui para tentar estabelecer a naturalidade e a cronologia de Hesíodo: assim, a conjugação da vinda do pai da Eólida para Ascra com a da declaração de só uma vez ter viajado por mar pode levar à conclusão de que o nascimento do poeta ocorreu nesta aldeia da Beócia; o concurso de canto, esse, é agora datável com muita aproximação pelas escavações arqueológicas na ilha de Eubeia, que provam que a Planície Lelantina, onde pereceu o herói, foi destruída e não mais habitada pouco depois de 700 a. C.<sup>30</sup>; a consagração do prémio (uma trípede com asas), no Monte Hélicon, às Musas que o haviam inspirado, aponta para a anterioridade da *Teogonia*<sup>31</sup>.

Terminada esta parte com um daqueles preceitos característicos da cultura grega («observa a justa medida, em tudo a ocasião é o principal» — v. 694)<sup>32</sup>, o poema continua com uma série de conselhos de vária ordem (vv. 695-794), a que se segue uma enumeração de dias fastos e nefastos para qualquer actividade (vv. 765-828). São os *Dias*, que muitos têm qualificado de apócrifos, mas sobre os quais não podemos deixar de subscrever a prudente conclusão de West, depois de

<sup>29</sup> É a propósito deste breve manual da arte da navegação, a que o poeta se diz avesso, que West (1978: 55) observa, com razão, que ele «só fala do que pode ser visto de terra».

<sup>30</sup> Cf. J. P. Barron e P. E. Easterling «Hesiod», in P. E. Easterling e B. M. W. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. I (Cambridge, Cambridge University Press, 1985), 92-105, p. 93.

<sup>31</sup> Desnecessário será sublinhar que todas estas interpretações têm sido postas em causa. A da identificação do poema cantado em Cálcide com a *Teogonia*, proposta por H. T. Wade-Gery, *Essays in Greek History* (Oxford, Blackwell, 1958), 8, foi consolidada com novos argumentos por West (1966: 44-46).

<sup>32</sup> Tanto o elogio da justa medida (*metron*) como o da ocasião (*kairos*) são motivos constantes na poesia helénica. As duas aparecem em conjunto em Píndaro, *Olímpicas*, 13, 47-48.

ter analisado os vários argumentos<sup>33</sup>: «tudo somado, encontro mais razões para acreditar na autoria de Hesíodo do que para a pôr em dúvida».

Em anexo à tradução destas duas obras, acrescentamos o *Certame entre Homero e Hesíodo*, que geralmente se pensa terá sido composto, na sua versão inicial, no século V a. C., pelo sofista Alcidas<sup>34</sup>.

Ao apresentar, em traços muito gerais, os dois poemas tidos por autênticos<sup>35</sup>, não faltaram ocasiões de referir dúvidas que persistem e que, em muitos casos, a arqueologia poderá resolver melhor do que a decifração de textos orientais, cuja via de transmissão é em extremo obscura. Esperamos, no entanto, que tenha ficado clara a importância que ambos assumem nos alvares da cultura europeia, ao exaltarem, sob a forma de mito ou de parénese, o valor da Justiça e do Trabalho.

---

<sup>33</sup> West (1978: 346-347). Nisbet (2004: 162) vê no que apelida de «antigo título descritivo» a aceitação da falta de unidade do poema.

<sup>34</sup> O opúsculo, que compreende também uma parte biográfica relativa aos dois poetas, chegou-nos numa versão que será da época dos Antoninos, a qual, por sua vez, descenderia de outra anterior. Para mais pormenores, *vide infra* «Introdução» ao *Certame entre Homero e Hesíodo*.

<sup>35</sup> Não só autênticos como complementares, no sentido de que «um oferece uma perspectiva divina do universo, e o outro humana», como defende Clay (2003: 2).

(Página deixada propositadamente em branco)

## ACERCA DO HADES EM HESÍODO<sup>1</sup>

Comparando o Hades de Hesíodo com o dos Poemas Homéricos, as diferenças encontradas são em pequeno número. Continua a descrever-se o seu reino como um palácio εὐρώεις (*O. et D.*, 153), os epítetos que o qualificam são ainda ἡρώεις (*Th.* 721) e εὐρύς (*Th.* 868). Como na *Ilíada*, o Tártaro é fechado por grandes portões metálicos e rodeado de muralhas (σιδήρεια πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός em Θ, 13-17, e θύρας... χαλκείας, τεῖχος δὲ... ἀμφοτέρωθεν em *Th.*, 733-4).

Em qualquer dos poemas se estabelece entre o Tártaro e o Hades uma diferença mais de situação e finalidade do que de aspecto, uma vez que ambos são lugares afastados, profundos, mergulhados na bruma e bolorentos. O primeiro é um sítio de castigo especial, destinado a deuses ou semi-deuses que ofenderam as divindades maiores, como se depreende da ameaça de Zeus nas linhas da *Ilíada* acima mencionadas e da descrição da *Teogonia*<sup>2</sup>. A sua localização é marcada em Θ 13-17 a distância do Hades igual à que separa a terra do céu. Hesíodo precisa os termos através da famosa metáfora da bigorna de bronze, que levaria nove dias e nove noites a cair do céu à terra e outro tanto tempo desta ao Tártaro (717-725). Note-se que aqui se obliterou um dos termos de comparação - o Hades - de onde resulta uma simetria do conjunto mais acentuada.

Outro passo<sup>3</sup>, contudo, elucida-nos sobre a posição relativa dos dois reinos das trevas. Em frente desse lugar longínquo eleva-se o palácio das duas divindades

---

<sup>1</sup> Publicado em *Humanitas* (1953-54), 65-70.

<sup>2</sup> Porém um passo do *Scutum* (254-5) confunde os dois lugares - ao contrário do que fazem os poemas habitualmente aceites como de Hesíodo.

<sup>3</sup> Em todas estas notas tomamos sempre o texto da *Teogonia* tal como ele nos foi transmitido, embora, como Wolf e Rzach, suspeitemos da autenticidade de 807-819. O que não vemos é razão suficiente para afirmar, como Jacoby e Mazon, que oito poetas diversos trabalharam aí.

ctónias, guardado pelo cão terrível, ao qual não é dado nome<sup>4</sup>. É o mesmo ponto onde se encontram o Dia e a Noite e onde Atlas sustenta o mundo nos braços.

Como Solmsen<sup>5</sup> e ao contrário de Jacoby<sup>6</sup>, pensamos que não há aqui sombra de contradição, nem existe a necessidade de supormos que houve um poeta que colocou o mundo infernal por baixo da terra e outro que o situou, à maneira homérica, nos confins do Ocidente, porquanto as noções de Hades, Tártaro e trevas são afins e, em larga medida, equivalentes. Acresce que, mesmo ao tentar delinear uma cosmogonia enquadrada num sistema, Hesíodo não nos dá formas definitivas<sup>7</sup>, e muito menos no passo que respeita ao Além, onde nunca as houve, nem na época mais racionalista, pois os helenos jamais estabeleceram doutrina de carácter religioso sobre o assunto.

Como elementos novos temos pois, até agora, uma localização mais precisa do Tártaro e do Hades. Mas há mais ainda: a entrada para a fortaleza, onde se encerram os Titãs dominados, é um colo estreito, à volta do qual se difunde uma tríplice muralha de sombra (ἀμφὶ δέ μιν νύξ) τριστοιχεί κέχυται περὶ δειρήν (Th. 726-7). De um conhecido tópico das descrições do mundo subterrâneo — a escuridão — Hesíodo soube tirar uma imagem sugestiva, pela escolha do verbo e pela metáfora da muralha, não já de bronze, como anteriormente se dissera (726), mas do próprio mistério da sombra. Quanto ao nome atribuído à abertura — δειρή — não nos parece que ele seja usado para dar do conjunto a imagem de uma talha terminada por um gargalo estreito, como interpreta P. Mazon<sup>8</sup>. Cremos que a palavra foi preferida ao habitual στόμα para indicar uma abertura estreita e comprida, de maneira a dificultar ainda mais o seu acesso. Aliás, o conjunto é descrito como χάσμα μέγα em 740. Outro pormenor novo e igualmente sugestivo

<sup>4</sup> Anteriormente, nos versos 310-312. Hesíodo descrevera Cérbero, «o cão de voz brônzea, com cinquenta cabeças, incansável e forte». É esta a primeira vez que o monstro recebe um nome, pois em θ, 368 ele é apenas o κύνα Ἀΐδαιο, assim como na *Odisseia*. Segundo J. Van den Gheyn, *Cerbère, Étude de Mythologie Comparée*, Bruxelles, 1883, o acolhimento dado no poema a esta lenda teratológica dever-se-ia à origem dórica do poeta, asserção que não é fácil provar, uma vez que o vate de Ascreia nos diz expressamente, em bem conhecido passo, que a sua família era de origem eólica (*O. et D.*, 635-640).

<sup>5</sup> F. Solmsen, *Chaos and «Apeiron»*. Estratto dagli *Studi Italiani di Filologia Classica*. N. S. Vol. XXIV, fasc. 3-4 (1950). Firenze, Felice Le Monnier, 1950.

<sup>6</sup> *Hesiodi Carmina recensuit Felix Jacoby. Pars I. Theogonia*. Berlin, 1930.

<sup>7</sup> Em absoluto concordamos com Solmsen, quando escreve (*o. l.*) «Hesiod is anything but a dogmatist. "Closed systems" had not yet come into fashion and the author of the *Theogony* is quite ready to correct himself».

<sup>8</sup> Hésiode, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Paris, Les Belles Lettres, 1951.

é a tempestade que avassala esse lugar de castigo, e atira com as pessoas, sem as deixar atingir o fundo do abismo<sup>9</sup>.

Pelo que toca ao Hades, temos a assinalar como novidade, além da presença de Cérbero à porta, já referida acima, a colocação do palácio de Styx nas proximidades.

A mansão de Styx, ao contrário do que sucede com a da Noite e de seus filhos, e com o próprio palácio do Hades, é descrita com mais pormenor<sup>10</sup>. Assim, declara-se que é sustentada por colunas de prata, que se erguem até ao céu, e abobadada com rochas elevadas. É também de altas e abruptas rochas que cai a água dos juramentos dos deuses. Nesta breve sugestão de um palácio fantástico, parece transparecer algo do sabor do conto popular, esse mesmo elemento folclórico que tem sido tão apreciado nos *Trabalhos e Dias*. A existência de rochas abruptas, porém, consta já do quadro estabelecido pela *Odisseia* e a própria *Iliada* se refere às αἰπὰ ῥέεθρα da água estígia em Θ 369.

Elemento novo na descrição seria ainda — a considerarmos autênticos os versos 807-819 — a notação do brilho das portas de bronze (μαρμάρεαί τε πύλαι, 811), a destacar-se na escuridão ambiente.

Estes são os dados que colhemos na leitura dos versos 717-819 da *Teogonia*. Outras referências breves<sup>11</sup> ao mesmo assunto não fazem mais do que repetir tópicos comuns aos Poemas Homéricos.

O mesmo acontece com outras menções esparsas pelos *Trabalhos e Dias*. Há porém uma que merece a nossa especial atenção. É a do verso 153, no qual se afirma que a terceira geração de homens, criada por Zeus, partiu para o Hades:

βῆσαν ἐς εὐρώεντα δόμον κρυεροῦ Ἄϊδαο.

O Hades, sempre personificado<sup>12</sup> na *Iliada*, como já notou Monro<sup>13</sup>, com exceção de Ψ 243-4, onde sem dúvida indica um lugar, é qualificado de καταχθόνιος (I. 457), de στυγερός (Θ. 368), ἀμείλιχος ἢ δ' ἀδάμαστος (I. 158), ἔχθιστος ἀπάντων (I. 159), κρατερός (N. 415), κλυτόπωλος (E. 564; Λ. 445; Π. 625) e πυλάρτης (Θ. 367; N. 415) —

<sup>9</sup> Aqui nota o Prof. Mazon que, se o autor fosse o mesmo do passo precedente, não deixaria de mostrar os titãs como joguetes dessa borrasca. Mas a isso se oporia, afigura-se-nos, o verso 718:

πέμψαν καὶ δεσμοῖσιν ἐν ἀργαλέοισιν ἔδησαν.

<sup>10</sup> O Prof. Mazon afirma que não há nenhuma relação entre esta Styx e a ninfa cuja história se havia narrado nos versos 383-403. Pela nossa parte, não conseguimos ver aqui nenhuma incompatibilidade. Nesse passo faz-se menção do palácio de Styx e da honra que Zeus lhe concedeu, transformando as suas águas em penhor do juramento dos deuses, e chamando os filhos da ninfa a habitar no Olimpo. Mas esse convite não foi extensivo à mãe, de modo que os dois desenvolvimentos do mito não se contrariam.

<sup>11</sup> Por exemplo, *Th.*, 841, 868.

<sup>12</sup> O Hades personificado tem o seu lugar, evidentemente, na *Teogonia*, nas gerações dos deuses, 455-456.

<sup>13</sup> Homer, *The Iliad*. With an introduction, a brief Homeric Grammar and notes by D. B. Monro. Oxford, at the Clarendon Press, 2 vols.

adjectivos que, ora aludem à sua situação, ora à sua natureza, ora apresentam um carácter descritivo, como é o caso do mencionado em último lugar.

Grande número destes epítetos é também usado por Hesíodo, bem como outros que exprimem ideias semelhantes. Por exemplo, a noção de inflexibilidade é dada pela expressão νηλεὲς ἦτορ ἔχων da *Teogonia*, 456. Porém, aquele do verso 153 dos *Trabalhos e Dias*, ao qual estamos a referir-nos, é novidade.

O adjectivo κρυερός, -ά, -όν, derivado de κρύος<sup>14</sup> que significa frio, tem a particularidade, comum às formações com o mesmo sufixo, de poder ser empregado com valor activo ou passivo, e de assim servir para traduzir a ideia de «gelado» ou «que causa frio», donde, em sentido figurado, «que produz calafrios ou terror». Segundo o dicionário de Liddell-Scott, é esta a única acepção em que ele é empregado nos Poemas Homéricos, onde não raro qualifica o medo (por exemplo, em N. 48). E sem dúvida o mesmo acontece ainda com este passo da *Teogonia*, 637:

ἀλκτῆρ δ' ἀθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρυεροῖο.

No caso do verso 153 dos *Trabalhos e Dias*, que é o outro exemplo de emprego do termo em Hesíodo, parece-nos que o adjectivo deve participar a um tempo dos dois valores. Embora esteja a qualificar Ἄϊδαο, e não δόμον, o seu sentido estende-se facilmente ao conjunto, dada a equivalência das expressões:

ἔς δόμον Ἄϊδαο = ἔς Ἄιδῶς = Ἄιδόσδε

Assim, podemos admitir que ele descreve δόμον, como sucede com Ἄϊδαο πυλάρταο, de Θ. 367. E, deste modo acontece com o caso paralelo de outra palavra de formação semelhante, embora constituída com um sufixo diferente: κρύεις. Esta aparece na *Teogonia*, no verso 936:

ἐν πολέμῳ κρύεντι σὺν Ἄρηι πτολιπόρθῳ

num contexto que não deixa dúvidas sobre o sentido figurado a atribuir-lhe. O mesmo adjectivo se encontra em versos de um poema de autoria contestada, o *Escudo de Hércules*, 255:

Τάρταρον ἔς κρύενθ'.....<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Esta palavra aparece duas vezes nos *Trabalhos e Dias*, nos versos 494 e 543, com referência à temperatura da estação do inverno.

<sup>15</sup> A mesma expressão aparece repetida no fragmento órfico 222 Kern. Liddell-Scott citam este passo entre os exemplos mais tardios, em que a palavra se emprega no sentido literal. Mais um caso de imitações de Hesíodo pelos «órficos»?

É curioso que o Prof. Mazon, que traduziu os três exemplos precedentes por *frissonnant*, aqui preferiu escrever *glacé*<sup>16</sup>. E, de facto, deve ser esse o valor de κρυόενθ' neste passo. Certamente o autor tinha nos ouvidos a expressão, consagrada desde Homero - se é que não estava já no formulário da técnica oral - ἔξ Τάρταρον ἠερόεντα e recordava-se também do novo pormenor do verso dos *Trabalhos e Dias* - κρυερός. Partindo daí, fácil era dar ao Tártaro um novo epíteto, que participava simultaneamente da sonoridade do primeiro e do valor descritivo do segundo: κρύεις.

Quer dizer, o autor do *Escudo de Hércules* deve ter interpretado o adjectivo na sua acepção fundamental. E, de facto, ela não estava deslocada ao lado da descrição da água de Styx, que é qualificada de ψυχρόν (*Th.* 786).

Acresce que a concepção de um inferno gelado não era estranha aos antigos, pois há exemplos dele entre os povos celtas<sup>17</sup>. E, pelo contrário, a noção de calor não surge senão muito mais tardiamente. Embora haja referências ao Pyriphlegethon já em K, e depois noutros autores, às tochas das Erínias, ou ainda à natureza ígnea de demónios<sup>18</sup>, como os do mito de Er-o-Arménio, no Livro X da *República* de Platão, o certo é que a ideia de abrasar os infernos faz a sua aparição na Literatura Grega, até onde podemos saber, com um estrangeiro - o sírio Luciano<sup>19</sup>.

De um modo geral, pode afirmar-se, como nos sugeriu um dia o Prof. E. R. Dodds, que as características do Hades primitivo são as mesmas do túmulo: escuridão, abandono, bolor. Apenas se lhe acrescenta a de vastidão, cuja necessidade era evidente. A de frio, que supomos ter sido notada, pela primeira vez, entre os gregos, por Hesíodo, deve derivar da mesma origem das outras. Essa tinha a vantagem de evocar, a par de uma sensação, um sentimento também, dado o duplo valor da palavra que a traduzia. Contudo, o exemplo não foi mais seguido pelos outros autores, com excepção do «órfico», que acima citámos e daquele que, imitando o poeta ascreio, escreveu o «Escudo de Hércules».

<sup>16</sup> Também Lehrs, tradutor de Hesíodo na colecção Firmin-Didot, empregou, respectivamente, *horribilis* e *frigidus*.

<sup>17</sup> Sobre isso leia-se J. Vendryes, *L'enfer glacé*, in *Revue Celtique*, Paris, 1929, vol. XLVI, págs. 134-142.

<sup>18</sup> Também Plutarco fala, num dos seus mitos, de ilhas incandescentes (*De genio Socratis*, 590 C), mas aí trata-se de uma mansão de beatitude. O fogo é tomado como um elemento purificador, especialmente pelos pitagóricos, e como tal pode ser aplicado nos castigos (cfr. o mesmo Plutarco, *De sera numinis vindicta*, 567 C ou o Pseudo-Platão, *Axiochus*, 372) mas parece ter começado por ser característico dos lugares de eleição, pelo seu brilho.

<sup>19</sup> *Verae Historiae*, II, 30 seqq.

(Página deixada propositadamente em branco)

## FRAGILIDAD Y PODER DEL HOMBRE EN LA POESÍA GRIEGA ARCAICA<sup>1</sup>

“Porque así lo han determinado los dioses para los míseros mortales: que vivan en el dolor; pero ellos quedan exentos de cuidados”. Éstas son las palabras que dice Aquiles a Príamo, hacia el final del último canto de la *Ilíada*<sup>2</sup>, cuando el héroe, que algunos cientos de versos atrás se comportaba aún como un guerrero primitivo, arrastrando todas las mañanas el cadáver del enemigo muerto en torno a la pira de Patroclo, se humaniza ante el dolor y el pelo blanco del rey de Troya y le hace entrega de Héctor. Este sentimiento de la pequeñez humana ante los dioses queda expreso muchas veces en el poema y asume gran evidencia en las escenas en las que Aquiles habla a su madre, la diosa Tetis, de las limitaciones de su destino:

Ya que me creaste para una corta vida,  
debía Zeus Olímpico, señor del Trueno, concederme algún honor

se lee al principio del poema<sup>3</sup>. Más tarde, en un largo y patético diálogo<sup>4</sup>, Aquiles repite a la diosa su madre las razones por las que ha escogido la vida breve, pero gloriosa, y no la longevidad oscura a la que antes aludiera<sup>5</sup>. De nuevo Tetis queda impotente ante el drama del hijo que se precipita a su muerte. En este punto, las líneas de lo humano y de lo divino se separan definitivamente. Es uno de los motivos por los que Schadevaldt há desarrollado la tesis de Pestalozzi<sup>6</sup>, que atribuye

---

<sup>1</sup> Publicado em *Estudios Clásicos* 49, Madrid (1966), 301-318.

<sup>2</sup> Ω 525-526.

<sup>3</sup> A 352-354.

<sup>4</sup> Σ 94-136.

<sup>5</sup> I 410-416.

<sup>6</sup> SCHADEWALDT *Einblick in die Erfindung der Ilias. Ilias und Memnonis*, en *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1959<sup>3</sup>, 155-202. PESTALOZZI *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Zurich, 1945.

al poema épico *Etiópide* prioridad respecto de la *Ilíada*, puesto que en aquélla dos madres divinas, Tetis y Eos, luchan por obtener vida y honores para sus hijos, respectivamente Aquiles y Memnón. La sustitución de Memnón por Héctor, que es completamente humano, atestiguaría un progreso hacia la humanización de los héroes. El hecho es difícil de probar, sobre todo después de que los estudios de Page<sup>7</sup> han hecho ver que Héctor, con su epíteto “de casco coruscante” (κορυθαίολος), es seguramente una de las figuras más antiguas de la epopeya, ya que procede de la época micénica. Además, diversas pinturas de vasos tanto del estilo ático de figuras negras como del de figuras rojas (el ejemplo más célebre es la hermosa copa de Duris del Louvre) demuestran la vitalidad, durante los siglos VI y V a. J. C, de la leyenda de Memnón.

Sea o no ésta más antigua, lo cierto es que el drama de la brevedad del destino de Aquiles se vuelve más pungente visto en contraste con la durabilidad de su madre; y decimos «durabilidad», y no «eternidad», porque este concepto, como es sabido, no es anterior a Platón y Aristóteles: los dioses homéricos no tienen fin en el tiempo, pero tienen principio. Anunciado desde el canto I, el fin del héroe, al que no nos hace asistir el poema, se siente cada vez más próximo y es la gran nota trágica de la *Ilíada*. Su expresión más aguda se encuentra quizá en el diálogo de Aquiles con Licaón, cuando éste le pide que le deje vivir, proponiendo el rescate, y el hijo de Tetis le contesta<sup>8</sup>:

¡Loco! ¡No me propongas el rescate, ni tampoco me hables de ello

.....  
 ¿No ves cómo yo soy hermoso y de gran tamaño?

Mi padre es un valiente, una diosa me ha engendrado,  
 pero sobre mi cabeza están inminentes la muerte y el destino impetuoso;  
 vendrá una mañana, una tarde, o el medio de un día,  
 cuando, en el combate, alguno me quite la vida con violencia  
 alcanzándome con su lanza o con un dardo de su arco.

De igual importancia, pero en otro plan, es el símil del canto VI<sup>9</sup>. Diomedes y Glauco se encuentran en el campo de batalla. Como es costumbre, aquél pregunta a su rival cuál es su linaje. La respuesta de Glauco y todo el episodio en general son extremadamente instructivos para el conocimiento de la mentalidad homérica. Pero aquí nos interesa solamente saber que, antes de contestar, Glauco empieza de este modo:

<sup>7</sup> PAGE, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley., 1959, 218-296.

<sup>8</sup> Φ 99-113.

<sup>9</sup> Ζ 145-149.

Tidida magnánimo, ¿para qué me interrogas sobre mi linaje?  
 Cual la generación de las hojas, tal la de los hombres.  
 Las hojas, unas las echa el viento al suelo, y luego  
 la floresta viciosa crea otras, cuando viene la primavera.  
 Así nace una raza de hombres, y la otra cesa de existir.

Aquí está, muy claramente aludido, el tema de la fragilidad humana por medio del símil de las hojas de los árboles. Que el tema halló resonancia en toda la época arcaica lo prueba el hecho de que será casi una constante en la poesía, como veremos más adelante.

Ésta es la polaridad del ser humano en los Poemas Homéricos: de un lado, el espíritu agónico, el hombre que busca superar a los demás por su valentía, como dice también Glauco en el mismo canto<sup>10</sup>:

Me envié a Troya, recomendándome con insistencia  
 que fuese siempre valiente y superior a los otros...

Y de otro, la noción de que el hombre no es nadie y su dependencia absoluta frente a los dioses.

“Ser valiente” traduce ἀριστεύειν, verbo denominativo de ἄριστος, de la misma familia que ἀρετή, la palabra que expresa la superioridad por alcanzar la cual todos luchan. Así que ἀρετή nos aparece como algo conscientemente buscado, aunque concedido por los dioses. Eso se manifiesta explícitamente en muchos pasajes y se deduce de todos aquellos en que los dioses traen auxilio a los hombres, sea advirtiéndoles en la batalla, como repetidamente ocurre en el canto XX de la *Ilíada*, sea ayudándoles en sus tareas, como cuando Atena ilumina a Ulises y Telémaco, en el canto XIX de la *Odisea*, o cuando la misma divinidad acompaña a Telémaco hacia Pilos en el canto III del mismo poema. Tal auxilio no debe considerarse como una disminución del valor del hombre, sino como una prueba del mismo, puesto que el interés de los dioses es mayor por los grandes héroes. Así lo comprende Héctor, que, oyendo la voz de Apolo, deja el frente de batalla, no porque sea un cobarde, sino porque conoce todo el significado de una advertencia divina<sup>11</sup>; así lo reconoce Néstor en la *Odisea*<sup>12</sup>:

Amigo, no creo jamás que vengas a ser vil o cobarde  
 cuando, todavía joven, ya los dioses te sirven de guía,

<sup>10</sup> Z 207-208.

<sup>11</sup> Y 375-380.

<sup>12</sup> Y 375-376.

También Aquiles, cuando Atenea le advierte, durante la asamblea de los jefes en el canto I de la *Iliada*, que lo mejor que tiene que hacer es recoger su espada, reconoce<sup>13</sup>:

Quien obedece a los dioses, a ése es al que más atienden.

De igual modo la divinidad es la causa última de los desatinos de los hombres. Ésa es la ἄτη, o pérdida momentánea del entendimiento, que hace que un héroe haga algo de lo que después se arrepiente. Ello es lo que pasa a Agamenón en la mencionada asamblea de los jefes, cuando su desconsideración para con Aquiles hace que éste se retire del combate. Él mismo reconoce su error en la celebrada retractación del canto XIX<sup>14</sup>:

No soy yo el culpable,  
sino Zeus, la Moira y la Erinis que camina en la sombra,  
cuando, en la asamblea, me echaran en el espíritu la ate salvaje  
en el día en que arrebaté a Aquiles su regalo de honor.

En la *Odisea*, la fuerza del hombre no está tanto en su robustez física como en la capacidad de vencer todos los obstáculos gracias a su ingenio. Así es Ulises, que lo demuestra de mil maneras, especialmente en las historias fantásticas que llenan los cantos IX a XII. Sus compañeros lo saben bien y esperan siempre de él la solución de todas las dificultades. Quizá el ejemplo más expresivo sea aquel breve cuadro en que, al pasar por el estrecho de Escila y Caribdis, algunos de los compañeros, en el momento de ser tragados por las olas, tienden sus manos hacia el jefe esperando todavía de él ayuda y salvación<sup>15</sup>. Sin embargo, es el mismo Ulises el que, apenas terminada su lucha con Iro, dice tristemente<sup>16</sup>:

Nada más flaco nutre la tierra que el hombre.

En los *Trabajos y Días*, Hesíodo cree, por un lado, en la perfectibilidad humana, puesto que pasa casi la mitad de su poema exhortando al trabajo y a la justicia. Ésta es la ley de Zeus para los hombres: los peces, los animales salvajes, los pájaros, pueden devorarse, porque no la conocen. La superioridad — ἀρετή — habita sobre rocas escarpadas en la cima de una montaña. Es difícil alcanzarla, pero se consigue con el esfuerzo propio.

<sup>13</sup> A 218.

<sup>14</sup> T 86-89.

<sup>15</sup> Ξ 255-256.

<sup>16</sup> σ 130.

Hemos hablado arriba de la perfectibilidad en la que Hesíodo parece creer, puesto que es un presupuesto necesario para su mismo didactismo. Pero cuando hace la historia de la humanidad, en el mito de las cinco edades, su actitud es pesimista: los hombres de la edad de oro, esos sí que eran casi iguales a los dioses; los de la plata son peores, aunque no tanto como los de la del bronce. Después de éstos viene la edad de los héroes, en la que hay que ver una reminiscencia histórica y a la que nosotros llamaríamos el período micénico. La edad del hierro, que viene en seguida, es mala, pero peor ha de volverse aún cuando la Justicia y la Vergüenza se aparten de la Tierra y regresen al Olimpo. Entonces los hombres no tendrán ya remedio contra el mal.

La línea de degeneración de la humanidad es continua, como se ve, del oro al hierro, exceptuando a los héroes. No creemos que se trate aquí de los principios de la «Ringkomposition», como piensan algunos, sino únicamente de lo que ha observado muy bien T. G. Rosenmeyer<sup>17</sup>: que a la explicación etiológica que el poeta seguía exponiendo se sobrepuso una tentativa historicista.

En la parte central del poema, la que se ha llamado acertadamente “calendario agrícola”, el hombre se nos muestra como el ser que tiene que luchar duramente en la grandiosa escena de la naturaleza. Gracias a su continuado esfuerzo, la tierra producirá con abundancia todo cuanto necesite.

Estamos lejos del espíritu heroico, del deseo de superación de un guerrero o de un grupo por sus hechos de armas. Ya no es el ideal sobrehumano, sino únicamente la búsqueda del bienestar y consideración procedentes del ejercicio del trabajo y de la justicia.

Con Hesíodo quedamos ya en el umbral de la edad arcaica, época turbada de readaptación hecha necesaria por las migraciones y la colonización, de inseguridad política y económica agravada por la introducción de la moneda y el aumento de la esclavitud por deudas. Esta inseguridad es la que abre camino a la tiranía, forma de gobierno típica de la época, en la que un hombre apoyado generalmente por la clase comerciante se hace señor absoluto.

La ciudad-estado tiene que resolver sus problemas internos (luchas de clases) y externos. Esparta se encuentra envuelta en la segunda guerra de Mesenia, Éfeso se ve amenazada por la avalancha de los Cimerios. Los nobles (ἀγαθοί) y los villanos (κακοί) luchan en Atenas, en Mégara. No tardarán en aparecer los primeros códigos de leyes empezando un largo proceso que va a culminar en la creación de la democracia ateniense.

En este ambiente de luchas y dificultades, de inseguridad y de mutación de valores, dos actitudes opuestas son posibles: una, la que llamaremos positiva, de afirmación de la capacidad del hombre; la otra, la que llamaremos negativa, en la que el hombre reconoce su impotencia, su ἀμηχανία.

<sup>17</sup> ROSENMEYER, *Hesiod and Historiography*, en *Hermes* LXXXV 1957, 257-283.

La capacidad de superación del hombre puede manifestarse en la acción, exhortando a la guerra en defensa de su πόλις, como se nos muestran las elegías de Calino y Tirteo. O más bien de una forma pasiva, oponiendo a las desgracias de la vida el valor, como repetidamente aconseja Arquíloco, creando, a lo que parece, el abstracto τλημοσύνη para expresar el nuevo concepto<sup>18</sup>; así como en un plano inferior se sitúa la exhortación a beber en exceso como “el mejor remedio” contra la desgracia, según Alceo en el fr. 335 Lobel-Page.

En este sentido a Arquíloco se opone Mimnermo, el poeta que ha desarrollado el símil homérico de las hojas de los árboles, antes mencionado, en una melancólica elegía sobre la brevedad de la vida, de la que sólo la juventud es digna de vivirse. Es el fr. 2 Adr., el que empieza así:

Cuales hojas creadas por la estación florida de la primavera,  
cuando súbito crecen con los rayos del sol,  
así somos nosotros: durante un breve tiempo nos regocijan  
las flores de la juventud, sin que conozcamos el mal ni el bien que vienen  
de los dioses. En tanto, a nuestro lado están las Keres tenebrosas;  
la una, portadora de la vejez horrible,  
la otra, de la muerte. Poco dura el fruto de la juventud:  
el tiempo en que el sol extiende su luz sobre la tierra.

Conservando mucho del lenguaje homérico (fórmulas enteras o epítetos de sabor épico), la composición nos presenta también a las Keres, divinidades que en la *Ilíada* eran innumerables y correspondientes al destino fatal de cada uno y que aquí se convirtieron en dos, la de la muerte y la de la vejez. Estos dos conceptos iban asociados en la fórmula negativa que expresaba en Homero uno de los predicados de los dioses, “que no conocen la vejez ni la muerte”, ἀγήραοι καὶ ἀθάνατοι. Parece natural suponer que el poeta los ha desdoblado en las divinidades funestas que simbolizaban la perdición del hombre.

El punto de partida de Mimnermo son las hojas de los árboles, pero en seguida pasa al sentido metafórico, hablando de las flores o del fruto de la juventud, comparaciones tan gastadas por el uso que casi no las sentimos, pero que tenían entonces toda la lozanía de la novedad.

También Semónides de Amorgos ha desarrollado el mismo tema, empezando por citar textualmente<sup>19</sup> un verso de la *Ilíada*:

<sup>18</sup> Fr. 7 Adr. Cf. SNELL en págs. 113-114 de *Archiloque*, Ginebra, 1964 („wo die ‚kräftigere‘, ‚siegreiche‘ τλημοσύνη zum ersten Mal das Bild von einem ‚inneren Kampf‘ auftauchen lässt»). La palabra aparece también en la parte más reciente del Himno Homérico a Apolo (191), donde una vez más se establece oposición entre los hombres ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι y los dioses inmortales.

<sup>19</sup> Fr. 1 Adr., citando Z 146.

Una cosa ha dicho muy bien el hombre de Quíos:  
«Cual la generación de las hojas, tal la de los hombres».

Sin embargo, el tenor de la elegía es muy distinto: en vez de culminar con la melancólica afirmación de la pluralidad de las desgracias que Zeus envía a los hombres, se termina con una exhortación al goce del momento que pasa.

Precisamente esta actitud hedonista está perfectamente de acuerdo con la de los yambos del fr. 2 Adr. del mismo poeta, en los que subraya la inanidad del esfuerzo del hombre ante la omnipotencia de Zeus, particularmente en los versos siguientes:

Los hombres no tienen conocimiento, sino que, efímeros,  
vivimos, como el ganado, sin saber nadie  
cómo el dios va a terminarlo todo.

La exhortación a gozar del momento, con la que se termina el fr. 1 Adr., es, en fin, un lugar común de la poesía arcaica. Se encuentra en Alceo (fr. 38 L.-P.) transformada en una invitación a la bebida, ya que ni el mismo Sísifo Eólida, el que dos veces atravesara el Aqueronte, pudo huir a la muerte. De Alceo el tema pasará a Horacio, en el que se convertirá en el famoso *carpe diem*.

Mimnermo es, pues, el poeta hedonista, que considera detestable la vida sin el placer del amor<sup>20</sup>. Por eso proclama que los sesenta años son el límite ideal<sup>21</sup>. Si creemos a Diógenes Laértico<sup>22</sup>, el fr. 22 Adr. de Solón, que, casi repitiendo las mismas palabras, lo pone en los ochenta, era la respuesta del legislador ateniense a aquel dístico. Eso conviene perfectamente a la imagen que el mismo fragmento de Solón nos da de su autor, cuando dice “envejezco aprendiendo siempre muchas cosas”, y al fr. 19 Adr., en que por primera vez se reconoce el progreso intelectual adquirido con el transcurrir de los años<sup>23</sup>.

Entre tanto, el mismo Solón, que en su elegía *Eunomía* parece tan seguro de los efectos de su predicación, tiende a considerar ante todo la inanidad del esfuerzo humano en otra gran elegía, la dedicada a las Musas (fr. 1 Adr.). La interpretación exacta de este poema, en el que es innegable el proceso de la *Ringkomposition* arcaica, es materia muy discutida<sup>24</sup>. Lo cierto es que, después de la invocación a las Musas en relación con el tema de la riqueza justa e injusta (o

<sup>20</sup> Fr. 1 Adr.

<sup>21</sup> Fr. 6 Adr.

<sup>22</sup> I 60-61.

<sup>23</sup> Cf. SCHDEWALDT *Lebenszeit und Greisenalter im frühen Griechentum*, en *Die Antike* IX 1933, 282-302 = *Hellas und Hesperien*, Zurich, 1960, 41-59.

<sup>24</sup> Cf. BUECHNER, *Solons Musengedicht*, en *Hermes* LXXXVII 1959, 163-190, y bibliografía allí citada.

sea, del castigo próximo o lejano de la riqueza injusta y los efectos de la ἄτη), en el verso 33 empieza otro tema, como ha reconocido Römisch<sup>25</sup>. En primer lugar, las esperanzas vanas en las que se complacen los hombres, de las que se dan cuatro ejemplos: el enfermo que cree que sanará, el cobarde que se cree valiente, el feo que se supone bello, el pobre que espera poseer gran fortuna. A este grupo llama Bowra<sup>26</sup> “la absoluta ceguera moral de los orgullosos”. El segundo grupo sirve para ejemplificar casos más concretos, que abarcan las diversas profesiones. Lo introduce una sentencia (“cada uno se afana en su camino”) que es, ella misma, el resumen de un tema muy frecuente en la edad arcaica, desde Arquíloco<sup>27</sup> y Safo<sup>28</sup> a Baquílides<sup>29</sup>. El desarrollo del tema en Solón comprende la mención del comercio marítimo, la agricultura, el trabajo manual, la poética, el arte adivinatoria, la medicina. Aunque no conociéramos el autor ni la época de esta elegía, tendríamos aquí elementos suficientes para establecer su fecha<sup>30</sup>. El comercio marítimo, inexistente en la *Ilíada* (como se ve por su omisión en la descripción del escudo de Aquiles), quizá incipiente en una parte “reciente” de la *Odisea* (θ 163), desaconsejado por Hesíodo (*Trabajos y Días* 646-649), pero entrevisto en los nombres mismos de las Nereidas (*Teogonía* 240-264) como ha demostrado Snell<sup>31</sup>, ocupa ahora el primer plano, lo cual es uno de los rasgos característicos de la edad arcaica. La sorprendente igualdad entre “los que aprendieron las dádivas de las Musas Olímpicas”, los adivinos y los “médicos que ejercen la labor de Peán, rico en remedios” también lo es, pero no sobrepasará el tiempo de Heródoto. Precisamente el tema de la curación de los cuerpos es el que conduce de nuevo al elemento imprevisible en la vida humana, que está en dependencia estrecha con respecto a los dioses. Nunca se conoce el fin de una empresa comenzada. El pasaje fue imitado por Baquílides (X 35-47) y nada menos que cinco tragedias de Eurípides (*Alceste*, *Andrómaca*, *Bacantes*, *Helena*, *Medea*) terminarán con la misma afirmación.

Este motivo de la dependencia absoluta del hombre lo encontramos repetidamente en los Poemas Homéricos y sigue desarrollándose de mil maneras en los poetas arcaicos. El propio Arquíloco lo hace de dos modos distintos. Uno es el del fr. 207 Adr., que interpretamos según la corrección de Wilamowitz al verso 1:

<sup>25</sup> ROEMISCH, *Studien zur älteren griechischen Elegie*, Francfort, 1933.

<sup>26</sup> BOWRA, *Early Greek Elegists*, Cambridge, 1960<sup>2</sup>, 99.

<sup>27</sup> Fr. 125 Adr., que depende a su vez de ξ 228.

<sup>28</sup> Fr. 16 L.-P.

<sup>29</sup> X 35-51.

<sup>30</sup> Sin recurrir a la conocida interpretación de WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913, 261, según la cual el λατρεύει del v. 48, explicado por la glosa de Hesiquio ἐλευθέρος ὦν δουλεύει, atestiguaría su composición anterior al arcontado.

<sup>31</sup> SNELL, *Las fuentes del pensamiento europeo*, tr. esp. Madrid, 1965, 72-75.

Para los dioses todo es fácil: muchas veces levantan de la desgracia  
y ponen en pie a los que yacían en la negra tierra;  
muchas veces derriban y hacen caer boca arriba  
a los que caminaban felices: a ellos vienen entonces muchos males,  
la penuria les hace mendigar y su espíritu se vuelve loco.

En otro fragmento, el 211 Adr., el “sobrio y viril monólogo” como ha escrito bien Galiano<sup>32</sup>, se encuentran de nuevo las metáforas del hombre que triunfa o es hundido en el infortunio, pero ahora referidas a un principio rítmico que rige la existencia:

¡Corazón, mi corazón, atormentado por dolores sin remedio!  
¡Ea, defiéndete de los enemigos ofreciéndoles un pecho  
adverso! Consérvate firme al pie de las emboscadas  
de los contrarios. Si vences, no exultes abiertamente.  
Si eres vencido, no te echas al suelo en tu casa gimiendo.  
Goza las alegrías, duélete con las desgracias,  
pero sin demasía. Aprende a conocer el ritmo que gobierna la vida.

Es, fundamentalmente, la misma idea que aparece en Teognis, expresada aquí por medio de un viejo símbolo que conocíamos desde la *Ilíada*, el de la balanza de Zeus para pesar los destinos de los guerreros en un día de batalla<sup>33</sup>, que ahora sirve para mostrar que riqueza no es superioridad, porque pasa de uno a otro<sup>34</sup>:

Es que Zeus inclina su balanza ya hacia un lado, ya hacia otro:  
ya para la riqueza, ya para la penuria total.  
Jamás proclames nada, ¡oh, Cirno!, en alta voz; pues que nadie  
sabe lo que harán al hombre el día o la noche.

Muchos otros desarrollos del mismo tema pueden señalarse en el *Corpus Theognideum*. Pero el más significativo es quizá el de los versos 129-130:

No te ufanes, Polipaidés, porque seas superior en mérito  
o en riqueza. Para el hombre hay una cosa sola: la suerte.

<sup>32</sup> GALIANO en pág. 19 de *El concepto del hombre en el pensamiento griego arcaico*, en *El concepto del hombre en la antigua Grecia*. Madrid, 1955, 7-46.

<sup>33</sup> Cf., p. ej., Θ 66-77.

<sup>34</sup> I 155-158.

De otro lado, en los versos 401-406, la semejanza lexical con la elegía a las Musas de Solón nos reconduce a este nuevo desarrollo del tema de la inanidad del esfuerzo cuando al hombre no le asisten los dioses:

No te afanes excesivamente: la oportunidad es, en todos los actos,  
 lo mejor para los hombres; muchas veces, buscando el lucro,  
 se afana por lograr la excelencia un hombre al que la divinidad  
 pronta desvía para un gran error,  
 haciendo facilmente juzgar bueno lo que es malo  
 y malo lo que sería útil.....

Lo mismo queda expreso en la serie gnómica de los dísticos 133 a 146. Es precisamente aquí donde vamos a encontrar la palabra típica arriba mencionada, la ἀμηχανία, para definir la posición humana y su contraste con la divina<sup>35</sup>:

A los hombres no se les cumple todo cuanto quieren;  
 los detienen los límites de la dura incapacidad.  
 Nosotros, los hombres, nos imaginamos cosas vanas como ignorantes que  
 [somos;  
 mientras que los dioses todo lo concluyen según sus designios.

La ἀμηχανία del hombre, la omnisciencia divina, es también una de las líneas maestras del pensamiento de Simónides, claramente expresada en más de un fragmento<sup>36</sup>. El más célebre de éstos, el 16 Page, perteneciente a un treno por los Escópadas, compara la facilidad y rapidez de la mudanza de la suerte con el vibrar de alas de una mosca. Tal como lo leemos hoy, el fragmento empieza con la expresión ἄνθρωπος ἔών, «siendo hombre», formulación que algunos creen que ha sido hecha por primera vez en estos versos, pero que se ajusta tan bien para exprimir el condicionalismo humano, que muchos (Esquilo, Baquílides, Eurípides, Menandro) la repetirán.

En Simónides se encuentran, estableciendo dramático contraste, los dos conceptos de que hemos venido hablando: el hombre está sometido a ἀμηχανία, debilidad, sujeto en dependencia de los dioses (fr. 37 P.), pero hay en él una capacidad de superación, el ánimo heroico, el mismo de que el poeta hace el elogio en sus composiciones en honor de los caídos en las guerras médicas (fr. 26 P.). Y, cuando vuelve a tomar el apólogo de Arete de Hesíodo (fr. 74 P.), lo hace preservando aproximadamente los datos del cuadro (peñascos escarpados, inaccesibilidad, esfuerzo

<sup>35</sup> I 139-142.

<sup>36</sup> Frs. 15-16 y 21-22 P. "Hauptthema" de los trenos le llama FRAENKEL *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, 1962<sup>2</sup>, 348.

para alcanzar el bien), pero imprimiéndole un contenido ideológico distinto: es el valor el que conduce a tal superioridad.

En Píndaro es también el valor lo que hace la grandeza del hombre. Eso se comprende en un poeta que compone sus epinicios para exaltar una sociedad que buscaba en las victorias atléticas la consagración de su mérito. Es precisamente la sociedad contra la que Jenófanes se había sublevado, en el fr. 2 Adr., porque tributaba más honores al que alcanzaba la corona olímpica que a la σοφία, y no era eso «lo que llenaba los cofres de la ciudad».

La vida corta, pero gloriosa, como Aquiles la deseaba. Eso es la elección de Pélope en el mito de la primera Olímpica, cuando el héroe, en una escena inolvidable, en que se siente la presencia divina en medio de la soledad del paisaje marítimo, dirige su súplica a Posidón<sup>37</sup>:

Se acerca solo, en las tinieblas del mar ceniciento.  
 Invoca al dios del tridente,  
 el de los ruidos retumbantes. Éste se le parece muy cerca.  
 El héroe le dice: «Si las gracias amables de Cipria tienen encanto,  
 ¡oh, Posidón!, encadena la espada de bronce de Enómao,  
 llévame a Élide en el más rápido de tus carros,  
 condúceme a la victoria.  
 Pues trece pretendientes ya ha derrotado,  
 y así retarda las nupcias  
 de su hija. El gran peligro no abate  
 al hombre cobarde. Quien tiene que morir,  
 ¿por qué habrá de consumir en vano, sentado a la sombra,  
 una vejez oscura  
 sin gustar lo que hay de bello? Tengo delante  
 este premio; concédeme tu ayuda amiga».

Pocos versos atrás (65), el poeta se había referido a la “raza humana de breve destino”. El calificativo tiene un valor semejante al de “efímero”, que va a surgir en un paso muy celebrado de la octava Pítica (95-97), que, a pesar del excelente ensayo de Hermann Fränkel<sup>38</sup>, no creemos que deba entenderse sino como una de las más expresivas metáforas para sugerir la debilidad de nuestra raza:

¡Efímeros! ¿Qué somos nosotros? ¿Qué no somos? Sombra de un sueño  
 es el hombre. Pero cuando viene un rayo de luz divina,

<sup>37</sup> O. I 71-85.

<sup>38</sup> FRAENKEL, Ἐφήμερος als Kennwort für die menschliche Natur, en *Wege und Formen des frühgriechischen Denkens*, Munich, 1960<sup>2</sup>, 23-39.

entonces un fúlgido resplandor y una dulce vida  
sobrevendrán a los humanos.

Se puede decir que el mismo pasaje reúne y explica los dos temas de los que hemos venido hablando, puesto que se afirma también que. “un rayo de luz divina” es suficiente para dar grandeza y felicidad a los hombres. Este tema de la relación entre hombres y dioses se encuentra desarrollado en muchas otras partes<sup>39</sup>; es más, podríamos quizá decir que la expresión de esta relación es una de las preocupaciones fundamentales en la obra de Píndaro, muy particularmente en los primeros siete versos de la sexta Nemea, que interpretamos de este modo:

Una sola es la raza de los dioses y de los hombres.  
Ambas respiramos venidas de la misma madre.  
Pero un poder muy distinto nos separa.  
La una no es nadie; y el cielo de bronce permanece  
siempre seguro.  
Mas algo nos aproxima a los inmortales,  
o el espíritu sublime  
o el cuerpo, aunque no sepamos qué camino  
en el día o en la noche  
el destino ha trazado para que lo recorramos.

De un lado, la seguridad inamovible de los dioses, aunque su origen sea común con el de los hombres. Del otro, la debilidad de éstos. Pero algo les aproxima, el espíritu o el cuerpo. Luego, en seguida, recordamos que esto es así aunque no sepamos el camino de nuestro destino.

Ésta es la doble ἀρετή para Píndaro: no sólo la que se alcanza en los juegos, sino también la que se obtiene a través del arte. Es lo que encontramos más claramente expresado, por ejemplo, en la novena Olímpica (27-29):

Los hombres valen  
según lo que los dioses conceden  
por el valor o por el arte...

Lo mismo ocurre también en la primera Pítica (41-42):

..... De los dioses viene todo el ingenio  
que da la areté a los mortales.  
Ellos nos crean artistas, fuertes de brazos o elocuentes.

<sup>39</sup> Frecuentemente en símbolos, cuya enumeración ha sido hecha por GALIANO o. c. 34-36.

Todo está bien para los hombres mientras observen la línea de demarcación con lo divino. Los dioses no deben ser criticados (O. IX 37-38). Hay que atribuirles solamente acciones belas; “tanto menor será la culpa”. Tal se lee en el verso 35 de la primera Olímpica, precisamente aquella que el poeta ha embelecido con el mito de Tántalo y de Pélope, que ilustra el principio de la moderación recomendada al tirano Hierón de Siracusa, destinatario de la oda. El mito escogido era una de aquellas viejas historias con las cuales no se contentaban ya las exigencias de una mentalidad religiosa más evolucionada. Píndaro lo somete a diversas alteraciones, de modo que la suerte de Tántalo aparece como el castigo por haber abusado de la amistad de los dioses robándoles la ambrosía y el néctar. El hijo de Tántalo, Pélope, fue devuelto a su condición mortal. Pero un dios, Posidón, no le negó su estima. Éste le ayudará a conquistar la mano de Hipodamía en el cuadro magnífico que hemos evocado hace poco.

Lo contrario podemos encontrarlo en un momento del mito de la décima Nemea, la escena inolvidable en la que Idas y Linceo atacan a los Dioscuros. Idas había herido a Cástor, pero Pólux alcanza mortalmente a Linceo mientras Zeus envía su rayo sobre su hermano. Los cadáveres de ambos se consumen en el fuego. Todo el patetismo de esta breve escena se condensa en el adverbio de tiempo (ἄμα) y en el adjetivo predicativo (ἐρήμοι) situado al final de la frase, que sirve (72) para subrayar el aislamiento, el desamparo de los dos réprobos:

Al mismo tiempo los dos ardían en la llama, solos.

Podrían aducirse muchos otros ejemplos que nos llevarían todos a la misma conclusión, porque no difieren esencialmente de éstos. El hombre es una criatura efímera, débil por su condición. Puede, empero, superarla gracias a la ayuda de los dioses, y el hecho de merecerla es ya una señal de superioridad que se traduce en actos heroicos, no sólo en el campo de batalla, sino también en los juegos, o dondequiera que el valor y la fuerza puedan conducir a la victoria. Pero con esto no hemos agotado todavía las posibilidades de engrandecimiento del griego arcaico. Existe también la creación poético-musical, y decimos así porque las dos artes no pueden dissociarse hasta muy tarde en la Grecia antigua. Hesíodo es el primero en poner su nombre al comienzo de la *Teogonía*, Pero el orgullo de identificarse como el autor de una obra literaria irrumpe claramente en Alcmán, en el fr. 39 P., donde escribe:

Estos versos y esta música, Alcmán  
los inventó, habiendo oído  
de las perdices las voces canoras.

La noción de que la poesía otorga la inmortalidad, hasta cierto punto esbozada en la *Iliada*<sup>40</sup>, cuando Helena dice que a ella y a Paris ha dado tal suerte Zeus para que sirvan de motivo a los cantos de los aedos, encuentra su primera expresión en Safo<sup>41</sup>, quien dice a una rival que, cuando ésta muera, no habrá de ella recuerdo ni añoranza, porque no ha tenido parte en los dones de las Musas.

En Teognis de Mégara, esta noción va a alcanzar su apogeo en los versos que siguen inmediatamente a la dedicatoria a los dioses<sup>42</sup>:

Cirno, pongamos un sello sobre mi obra de arte,  
 en estos poemas, para que el robo no pase inadvertido.  
 Así lo dirán todos: «Éstos son los cantos  
 de Teognis de Mégara, célebre en todo el mundo».

Este sello, esta σφραγίς, respondería perfectamente al contento con que el poeta parece poner fin a su obra si, como muchos creen, los versos 237-252 terminarían la primitiva colectánea: gracias a los versos de Teognis, el nombre de Cirno será inmortal, volará por toda la Hélade en los cantos de los banquetes y no será olvidado ni siquiera cuando el joven venga a morir, sino que tendrá la duración de la tierra y del sol.

El encomio de la poesía es, puede decirse, un lugar común en Píndaro: es la defensora de las causas justas<sup>43</sup>; es la que transmite la gloria de los hombres cuando mueren<sup>44</sup>, puesto que la palabra sobrevive a las acciones<sup>45</sup>; privado de alabanzas, el más alto valor permanece oscuro<sup>46</sup>; los poemas hacen que los hechos admirables reciban gloria inextinguible<sup>47</sup>; los cantos de un gran poeta hacen de un mortal sencillito el igual de los reyes<sup>48</sup>. Quizá el lugar donde más alta se eleva la función del poeta sea el Himno a Zeus, en aquella parte, conocida solamente por el resumen de Aristides<sup>49</sup>, en la que el dios supremo, mostrando a los otros dioses las maravillas de la creación, les pregunta si les parece que hay algo que esté ausente de ella; a lo que contestan que faltan quienes puedan celebrar con palabras y con música tan gran belleza.

<sup>40</sup> Z 347-358.

<sup>41</sup> Fr. 55 L.-P.

<sup>42</sup> I 19-23.

<sup>43</sup> O. I 100-116.

<sup>44</sup> N. VI 29-30; P. III 114-115.

<sup>45</sup> N. IV 6.

<sup>46</sup> N. VII 11-17.

<sup>47</sup> I. IV 37-39.

<sup>48</sup> N. IV 83-85.

<sup>49</sup> Fr. 31 Sn. Cf. SNELL, o. c. en n. 30, págs. 123-143.

Es interesante registrar que, en una época en que todos tienen por destino último el Hades sombrío, salvo unos pocos casos de excepción (como el de Menelao<sup>50</sup>, el de los héroes tebanos y troyanos en Hesíodo<sup>51</sup> y algunos más que derivan de éstos sus nociones de Campos Elíseos e Islas de los Bienaventurados, respectivamente, o que ponen las esperanzas humanas en las religiones de misterios), ha surgido, para compensar esa perspectiva de aniquilamiento total, la noción de que hay algo en el hombre que puede triunfar del tiempo: la gloria de morir luchando por la patria, como dice Tirteo en el siglo VII a. J. C.<sup>52</sup>, o la de cantar o ser cantado en verso, como repetidamente escriben Píndaro y otros. Ésta es, finalmente, una forma de inmortalidad, la que consiste en no caer en el olvido permaneciendo en la memoria de los hombres.

---

<sup>50</sup> δ 561-569.

<sup>51</sup> *Trab.* 167-173.

<sup>52</sup> Fr. 9 D., 31-34.

(Página deixada propositadamente em branco)

## POESIA E POETAS NA GRÉCIA ARCAICA<sup>1</sup>

Embora actualmente se tenha como provada a existência de uma larga tradição poética na Grécia desde os tempos micénicos, o certo é que o cantor ou «inventor» de versos («poeta», no sentido etimológico do termo) só evidencia concretamente a sua posição na sociedade a partir da *Odisseia*. E evidencia-a de um modo que não deixa dúvidas sobre o seu enquadramento social e a origem da arte que exerce com reconhecido aplauso. Em toda a corte que se preza parece existir um, cuja função é alegrar os banquetes nas salas rumorosas dos palácios, cantando ao som da lira a gesta heróica ou mitológica. A sua presença integra um conceito de felicidade, sublinhado pela paz e pela abundância, nesta fala de Ulisses ao Rei dos Feaces<sup>2</sup>:

«Alcínoo poderoso, ó mais ilustre nestes povos,  
que bom é escutar um aedo com o valor deste!  
A sua voz é semelhante à dos deuses!  
Nem eu sei de vida mais agradável  
do que reinar concórdia assim por todo o país,  
e os convivas nos palácios, sentados em filas,  
escutarem o aedo, junto das mesas repletas  
de pão e carnes, e o escansão haurir o vinho  
dos krateres, para o vir deitar nas taças.  
Eis, a meu, ver, a mais bela das vidas!»

O mesmo Ulisses testemunha o seu apreço pelo aedo Demódoco, mandando-lhe entregar, no decurso da festa, um bom pedaço de carne, para o honrar especialmente. Era um arauto que estava encarregado de ir buscar esse poeta privado de visão, de o instalar numa cadeira de pregos argênteos, encostada à coluna, de

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Colóquio* nº 15, Lisboa (1961), 54-57.

<sup>2</sup> IX. 2-11.

aproximar dela a comida e a bebida e de lhe pendurar a lira ao alcance da mão. É honrado pelos povos, afirma-se noutro passo.

Da sua importância na vida no palácio dá testemunho ainda o facto de Agamémnon confiar sua mulher à guarda do aedo, antes de partir para Tróia, como se lê no Canto III do poema, e de nada de mau lhe ter sucedido, enquanto não foi possível subtraí-la à sua vigilância.

É de origem divina a sua inspiração, como repetidamente se afirma, e como declara o próprio aedo de Ulisses, Fémio, quando pede clemência ao seu amo, no meio do massacre dos pretendentes que haviam usurpado o palácio de Ítaca, e para quem ele cantara, constrangido, durante anos<sup>3</sup>:

«Aprendi tudo por mim. Um deus me pôs no espírito  
toda a espécie de melodias. Eu saberei cantar para ti,  
como se fosses um deus! .....».

Na verdade, o aedo é capaz de improvisar sobre qualquer tema que lhe proponham, como faz, por exemplo, no Canto VIII, ao narrar, a pedido de Ulisses, a tomada de Tróia e a história do cavalo de pau, precisamente para provar a origem, divina da sua inspiração. Gosta de versar acontecimentos recentes, cheios de actualidade, como o regresso funesto dos Aqueus, vindos de Tróia. É assim que procede Fémio, logo no Canto I da *Odisseia*, o que leva Penélope a pedir-lhe, com lágrimas, que abandone tão doloroso assunto, provocando assim em Telémaco uma réplica de interesse capital<sup>4</sup>:

«Minha mãe, porque censurar o aedo fiel,  
por nos deleitar conforme o espírito o impele? De resto,  
não são culpados os aedos, mas Zeus, que a cada um  
dos homens que buscam seu sustento deu a parte que entendeu.  
Não lhe levemos a mal que cante dos Dânaos a triste sorte.  
Os homens apreciam, mais que tudo, o canto  
que tiver mais novidade aos seus ouvidos.  
Coragem! 'Que o teu espírito e o teu coração o escutem!»

O interesse desta curta discussão reside principalmente no facto de tão cedo nos colocar perante dois aspectos fundamentais da problemática da poesia: deleite pelo prazer, como postula a fala de Penélope; deleite pela novidade, com exclusão da participação emocional do ouvinte, como sugere a resposta de Telémaco.

<sup>3</sup> XXII. 347-349.

<sup>4</sup> I. 346-353.

A segunda alternativa pode facilmente associar-se ao culto pela originalidade, preocupação obcecante dos modernos, que os antigos tinham em menor conta. Mas a primeira, pelo contrário, figura repetidamente em muitos passos de poetas gregos. E, precisamente, naquele que a cronologia nos faz colocar a seguir aos Poemas Homéricos. Com efeito, logo no próêmio da *Teogonia*<sup>5</sup>, Hesíodo falara do esquecimento da dor pelo sortilégio da poesia, chamando-lhe «olvido dos males, trégua de aflições». Lembremos, aliás, que é este autor que, na mesma obra, põe na boca das Musas que vêm ensinar-lhe um belo canto às faldas do monte Hélicon, onde ele apascentava os seus cordeiros, as seguintes palavras<sup>6</sup>:

«Nós sabemos dizer muitas falsidades, que se parecem com a verdade, mas também, quando queremos, proclamamos verdades.»

Eis uma primeira distinção entre poesia e verdade, que inculca desde já uma directriz nova: o caminho do didactismo, que Hesíodo inaugura com os seus poemas.

Não fica por aqui, no entanto, o contributo trazido pelo poeta de Ascra. É que, até onde nós sabemos, é ele o primeiro a atribuir nomes às Musas, e, ao fazê-lo, fornece-nos, como já notou B. Snell<sup>7</sup>, uma «poética em forma teológica». Na verdade, Clio significa a glória que os versos concedem; Euterpe, o deleite de escutar o canto; Talia, os banquetes onde ele se entoava; Melpómene, a melodia; Terpsícore, a dança; Erato, o desejo e o prazer de ouvir; Polímnia, a abundância de sons; Urânia, o seu carácter celestial, divino; Calíope, a beleza da voz<sup>8</sup>.

A poesia tem, portanto, o seu ambiente próprio — as festas —; é acompanhada de música, produz deleite nos que a escutam, é de origem divina, e concede a glória àqueles que celebra.

Esta última noção, que já se encontrava esboçada na *Ilíada*, quando Helena afirma que Zeus dera a ela e a Páris um destino doloroso, a fim de que mais tarde fossem cantados pelos poetas<sup>9</sup>, conhece o seu pleno desenvolvimento durante a época arcaica, nomeadamente em Íbico<sup>10</sup>, Píndaro e Baquílides<sup>11</sup> e ainda numa elegia atribuída a Teógnis de Mégara<sup>12</sup>. Em Píndaro sobretudo: ele que, na VI. *Nemeia* e na III. *Pítica*, afirma que, quando os homens morrerem, são os cantos e

<sup>5</sup> 98-103.

<sup>6</sup> 27-28.

<sup>7</sup> *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, Claassen Verlag, 3. Auflage, 1955. p. 66.

<sup>8</sup> A especificação de atribuições das Musas, que fará, por exemplo, de Clio a patrona da História, de Melpómene a da Tragédia, de Calíope a da Poesia Épica, etc., é muito tardia.

<sup>9</sup> VI. 347-358. Cf. VIII. 578-580.

<sup>10</sup> Frg. 3, 47-48 Diehl.

<sup>11</sup> *Ode* III. 90-98; *Ode* IX. 82-87; *Ode* X. 9-18.

<sup>12</sup> 237-254, versos que, para alguns, seriam o remate da primitiva colectânea.

discursos que transmitirão os seus feitos admiráveis; que proclama na VI. *Ístmica* que é graças aos poemas que as belas acções terão glória inextinguível, pois, se for privada de louvores, a maior coragem permanecerá obscura, e os cantos gloriosos é que são o espelho dos grandes feitos (VII. *Nemeia*), porque a palavra sobrevive aos actos e, para estes, não há prémio como o que as Musas conferem (IV. *Nemeia*). Num hino recentemente recuperado através dos papiros, conta que Zeus, depois de ter criado e ordenado o mundo, perguntou aos deuses se faltava alguma coisa. Estes responderam que eram ainda necessários seres divinos, para cantar tanta beleza. Eis como Píndaro via a posição dos poetas no mundo!

O mesmo autor, no entanto, advertira os seus ouvintes da perigosa capacidade de efabulação da arte, na I. *Olímpica*, e ainda noutros passos da sua obra, situando-se assim na linha de pensamento que já apontámos para Hesíodo e que vai immortalizar um conhecidíssimo fragmento de Sólon:

«..... muito mentem os aedos!»

Notemos, contudo, que a consciência do fenómeno oposto, ou seja, do valor pragmático da sua arte, agudíssima em Píndaro, não é um facto isolado na Grécia arcaica. Se dermos à palavra *sophia*, que surge na elegia 2 de Xenófanes, um dos dois sentidos possíveis — o de «arte», com exclusão do de «sabedoria», que alguns helenistas preferem — surge-nos esta afirmação surpreendente:

«..... melhor do que a força  
de homens e corcéis é a nossa arte.»

em que o famoso rapsodo ousa sobrepor às celebradas vitórias olímpicas a sua poesia, conferindo-lhe assim um valor psicagógico do mais alto preço.

Ao poeta é devido, portanto, um lugar de honra na sociedade. Já Sólon contara também a sua entre as muitas actividades humanas que se desenrolavam numa *polis*, e fê-lo com palavras que, incidentalmente, vêm confirmar a equivalência de *sophia* dada acima<sup>13</sup>:

«Outro, que aprendeu a ter os dons das Musas Olímpicas  
conhece a medida dos encantos da Sabedoria.»

A poesia confere uma espécie de imortalidade, não só àqueles que celebra, como vimos acima, mas também aos seus cultores. No estado actual do nosso

<sup>13</sup> Frg. 1, 51-52 Diehl.

conhecimento da fragmentada lírica arcaica, parece ser de Safo a mais antiga reivindicação de tal qualidade<sup>14</sup>:

«Quando morreres, hás-de jazer, sem que haja no futuro  
memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte  
nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar  
no Hades, entre os mortos impotentes.»

A consciência do valor da obra publicada é bem evidente nos dísticos que Teógnis de Mégara coloca orgulhosamente no prómio das suas elegias<sup>15</sup>:

«Cirno, ponhamos um selo sobre a minha arte.  
nestes carmes, pois o roubo não passará despercebido,  
ninguém trocará por uma inferior a obra perfeita que aqui está.  
Assim dirão todos: «Estes são os poemas  
de Teógnis de Mégara, célebre em todo o mundo.»

Nestes tão discutidos versos evidencia-se claramente a tendência individualista, característica da época arcaica, a mesma que levava o lírico Álcman, cerca de século e meio antes, a exteriorizar a excelência da criação poética neste fragmento<sup>16</sup>:

«Estes versos e esta música  
Álcman os inventou,  
tendo entendido das perdizes as falas canoras.»

Fixemos ainda nestes versos um outro aspecto: a indissolubilidade da música e da poesia. Já vimos que os cantores homéricos usavam a lira. Este instrumento, nas diversas variantes, hoje dificilmente identificáveis, ou ainda a flauta, acompanhavam as múltiplas formas poéticas que foram despontando no decurso da época arcaica. Era ao som de música que as crianças atenienses se imbuíam dos ensinamentos dos grandes autores, como se lê no *Protágoras* de Platão, em passo referente à educação antiga<sup>17</sup>:

«Além disso, depois de saberem tocar, aprendem as obras dos grandes poetas líricos, que executam na cítara. Assim obrigam os ritmos a penetrar na alma das crianças, de molde a civilizá-las, e, tornando-as mais sensíveis

<sup>14</sup> Frg. 55 Lobel-Page.

<sup>15</sup> 19-23.

<sup>16</sup> Frg. 92 Diehl.

<sup>17</sup> 326a-b.

ao ritmo e à harmonia, adestram-nas na palavra e na acção. Na verdade, toda a vida humana carece de ritmo e de harmonia.»

O valor psicagógico da poesia implica naturalmente o exame da sua responsabilidade no domínio da ética. Assim se compreende que, sendo Homero desde início ensinado nas escolas, conforme testemunho de um fragmento de Xenófanes<sup>18</sup>, a ponto de se lhe poder chamar «o educador da Grécia»<sup>19</sup>, alguns filósofos pre-socráticos se tenham insurgido contra a ausência de ligação entre moral e religião que se verifica em grande número de mitos. O mesmo Xenófanes nos dá provas dessa atitude<sup>20</sup>, bem como Heraclito<sup>21</sup>. Só muito mais tarde, aliás, Aristóteles deverá propor o cânon estético para aferição do valor da obra de arte.

Este rápido esboço, necessariamente limitado e incompleto, será, esperamos, suficiente para demonstrar como os principais problemas que implica o fenómeno poético estavam todos delineados ao terminar da época arcaica, até mesmo o da correlação entre as artes, a avaliar pela definição, atribuída a Simónides, da poesia como «pintura que fala»<sup>22</sup>. Estavam delineados, e talvez mesmo explorados em nível especulativo, pois sabemos que um dos últimos pre-socráticos, Demócrito, compusera uma obra «Peri Poieseos» («Sobre a Poesia»), de que só se conhecem alguns escassos fragmentos. O que resta é, contudo, suficiente para provar, como já notou E. R. Dodds<sup>23</sup>, que foi ele o primeiro, antes de Platão, a falar de êxtase poético. De qualquer forma, o material estava pronto para o estudo que dele havia de fazer Aristóteles nas aulas de que a sua incompleta *Arte Poética* nos conservou apenas um eco porventura imperfeito e longínquo.

<sup>18</sup> Frg. 9 Diehl.

<sup>19</sup> Platão, *Rep.* 606e.

<sup>20</sup> Frg. 11 Diehls-Kranz.

<sup>21</sup> Frg. 42 Diehls-Kranz.

<sup>22</sup> Plutarco, *De Gloria Atheniensium* 346f, 1931, p. 82. Cf. Platão, *Leges*, 719 e. *Ath.* 3, *alii*.

<sup>23</sup> *The Greeks and the Irrational*, Sather Classical Lectures, Berkeley and Los Angeles, 1951, p. 82.

## POESIA, PERSUASÃO E PODER EM SÓLON<sup>1\*</sup>

A cena decorre nos primeiros anos do século VI a. C. Na ágora de Atenas aparece de repente um homem com um pequeno gorro de feltro na cabeça, sobe à pedra reservada aos arautos, e, perante uma enorme multidão que acorrera a ouvi-lo, entoia uma elegia que compusera em segredo e aprendera de cor, enquanto fazia constar que enlouquecera. A elegia principia deste modo:

Da fascinante Salamina venho em pessoa como arauto,  
preferindo ao discurso o sortilégio do canto.

Quem assim canta é Sólon, que logo entusiasma os seus concidadãos a retomar a luta pela posse da ilha, designando-o como chefe da expedição. Quem conta o episódio, com grandes pormenores, é Plutarco na sua biografia do famoso estadista ateniense. Outros o confirmaram, antes e depois dele. Demóstenes, por exemplo, também referira que Sólon arrostara com o perigo da pena de morte, com que os Atenienses haviam ameaçado quem ousasse incitá-los a pegar em armas para recomeçar a guerra com a vizinha Mégara pela posse da estratégica ilha, e «compôs uma elegia que cantou, salvando de novo aquela terra para a cidade», explica o orador (XIX. 251).

Dos argumentos por ele usados para convencer os seus concidadãos, nada mais saberíamos, se não fosse um autor tardio, talvez do século III da nossa era, Diógenes Laércio (I. 47) que, depois de contar a mesma história, fornece mais alguns trechos da elegia:

Fosse eu então um homem de Folegandros ou de Sícinos,  
trocando com eles a minha pátria ateniense.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Homenagem a Lúcio Craveiro da Silva*. Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga (1994), 341-355.

Pois logo entre os homens surgiria este rumor:  
 «Aqui está um varão da Ática, um dos desertores de Salamina.

E, mais adiante, talvez a terminar, um outro dístico<sup>2</sup>:

Vamos para Salamina, combater pela ilha  
 fascinante, vamos repelir a tremenda vergonha.

Se os factos se passaram exactamente assim, é duvidoso para os historiadores de hoje. Um dos mais autorizados, Victor Ehrenberg, considera que a maior parte é invenção e, para ele, a única fonte fidedigna é o que resta da elegia. Prossegue depois, cautelosamente: «Parece certo que, pouco depois da aparição pública de Sólon a recitar a sua elegia, a ilha foi conquistada ou reconquistada, possivelmente sob o seu comando. A guerra com Mégara, em todo o caso, não terminou, até que por fim se pediu a Esparta que arbitrasse entre as duas cidades-estado, e ela atribuiu Salamina a Atenas»<sup>3</sup>.

Ehrenberg aceita, contudo, a tradição do recital público na ágora, reconhecendo que era essa «a maneira mais eficaz, se não mesmo a única, de um homem difundir a sua opinião e se tornar conhecido entre o povo»<sup>4</sup>.

Deste episódio e dos oito versos que chegaram até nós, de entre os cem que, segundo Plutarco (*Sólon* 8.2), comportava a elegia, podemos, no entanto, extrair dados significativos. Primeiro, a verdadeira encenação a que Sólon procedeu: apresenta-se como um arauto — e os arautos eram invioláveis — que vem em pessoa de Salamina (sempre adjectivada como ἱμερτή «fascinante»). Algo, portanto, que quase preludia a invenção do teatro, alguns decénios mais tarde, como alguns pretendem. B. M. W. Knox, que nota o facto, escreve: «O desempenho de Sólon é não só não-oficial, verdadeira propaganda subversiva; é, também, com a assunção de uma identidade (um arauto) e um disfarce (o gorro dos inválidos) uma representação dramática completa»<sup>5</sup>.

Outro é o anúncio claro de que vai trocar o processo habitual de fazer um discurso em prosa (e mais tarde Fócio, *Léxicon* 20.22, há-de especificar que é esse o sentido da palavra ἄροπά em Sólon), pelo uso do sortilégio do canto (outros traduzem mais literalmente: «canto ordenado do verso» (Ehrenberg) ou «um

<sup>2</sup> Os textos citados traduzem, respectivamente, os frs. 1, 2 e 3 da edição de M. L. West, *Iambi et Elegi Graeca, ante Alexandrum Cantati*, vol. II (Oxford 1992<sup>2</sup>), pela qual serão feitas todas as referências. As versões do grego são todas da nossa autoria.

<sup>3</sup> Victor Ehrenberg, *From Solon to Socrates* (London 1968) 66. A informação sobre a mediação de Esparta foi dada por Plutarco, *Sólon* 10.

<sup>4</sup> *From Solon to Socrates* 61.

<sup>5</sup> No seu artigo sobre Sólon para o cap. 5 («Elegy and Iambus») de *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. I, *Greek Literature* (Cambridge 1985) 147, daqui em diante citado só como «Solon».

poema, adorno de palavras» (Gerber) ou ainda «um canto modelado em verso» (Campbell). Julgamos, porém, que κόσμος ainda tem aqui o significado originário de «enfeite» ou «adereço».

A novidade está na distinção clara entre dois processos de comunicar, atribuindo maior poder de persuasão àquele que usa o aparato da composição poética e, sobretudo, o seu ritmo (como mobilizador de uma maior capacidade de memorizar e, portanto, de dar permanência à mensagem transmitida pelo canto). Notemos à passagem que se tem discutido muito, nos últimos tempos, se a elegia grega arcaica era cantada ou apenas recitada; este texto bastaria para tirar as dúvidas<sup>6</sup>. Quanto a persuadir os outros pela sua eloquência, era predicado que já fazia parte da ἀρετή, da superioridade dos heróis da *Ilíada*. Num passo muito citado, Fénix lembra a Aquiles que o educou para uma dupla finalidade (IX. 442-443):

Para isso me enviou, a fim de te ensinar tudo isto,  
a saber fazer discursos e a praticar nobres feitos.

Noutro trecho da epopeia não menos conhecido, «o sensato Antenor» definia dois tipos de eloquência: a de Menelau, que, em poucas palavras, mas muito claras, atingia o alvo do seu discurso, em contraste com a de Ulisses, que, com a sua grande voz, do fundo do peito, deixava cair as palavras em abundância, como flocos de neve, sem que alguém pudesse rivalizar com ele (III. 209-224)<sup>7</sup>.

Quer no caso dos heróis da *Ilíada*, quer mesmo no da Elegia de Salamina, ainda faltava muito tempo para que se codificassem as regras de bem falar. Isso seria obra dos tratadistas sicilianos dos começos do século V a. C., Córax e Tísias, logo amplificada e levada a minúcias extremas pelos Sofistas. Mas, como todos sabem, a arte precede sempre os tratados, que da inspiração e intuição alheia extraem as suas regras.

Não podemos reconstituir a argumentação seguida por Sólon. Mas outra novidade ressalta do fr. 2 West: é o modo como se refere a Atenas e à Ática, como a pátria do autor<sup>8</sup>, que é, não o esqueçamos, o primeiro dos muitos que aquela cidade há-de produzir. A sua cidadania aparece como algo de implicitamente glorioso, que, apesar de tudo, seria preferível trocar pela de duas obscuras ilhas das Cíclades do Sul, Folegandros e Sícinos, a ser apontado como um homem da Ática, «um dos desertores de Salamina». É este epíteto despectivo, condensado

<sup>6</sup> Entre os que põem em dúvida que fosse cantada, quer a poesia elegíaca, quer a iâmbica, figuram D. A. Campbell, «Flutes and Elegiac Couplets», *Journal of Hellenic Studies* 84 (1964) 63-68, e T. G. Rosenmeyer, «Elegiac and Elegos», *California Studies in Classical Antiquity* 1 (1968) 217-231. Mas veja-se Sólon, fr. 20.3 West, e, sobretudo, Teógnis de Mégara 241, pertencente a uma elegia de cuja autenticidade não há hoje razões para duvidar.

<sup>7</sup> Estes dois tipos de oratória serão retomados pelos grandes tratadistas romanos: Cícero, *Bruto* 1.10 e 13; Quintiliano XII. 10.24. Também Séneca a eles se referiu (*Epístolas* 40).

<sup>8</sup> Esta observação figura já em Knox, «Solon», 147.

em grego numa só palavra (Σαλαμιναφέτης) que dá todo o seu peso à indignidade da situação que deverá ser evitada. Está nela implícita a noção de que Atenas é a defensora das causas justas — noção que a tragédia grega há-de personificar com frequência na figura do lendário Teseu.

O terceiro fragmento, ao acentuar a necessidade de acabar com a política actual, que era uma vergonha (αἴσχος), parece ser a conclusão do poema, com o seu conjuntivo exortativo à maneira das elegias guerreiras de Calino e Tirteu. Ao quadro negativo do fr. 2 opõe-se agora a incitação à defesa de Salamina do fr. 3. A restante argumentação do poema, desconhecemo-la, mas estes dísticos — menos de um décimo do total — são suficientes para se compreender o efeito que teve esta aliança da poesia com a arte de persuadir. A Elegia de Salamina, como escreveu Knox numa frase lapidar, é «poesia em acção»<sup>9</sup>.

Se este poema precedeu ou não o arcontado de Sólon (594-593 a. C.), é duvidoso, mas a tradição antiga, que os historiadores modernos não enjeitam<sup>10</sup>, dá-a como anterior. Faz sentido, de resto, que o διαλλακτήης («mediador») nomeado pelos Atenienses para resolver a grave crise social em que se encontravam já tivesse uma intervenção desta magnitude a seu crédito.

Tudo indica, porém, que não seria só nesse poema que Sólon tinha dado expressão métrica ao seu pensamento político. As circunstâncias descritas nas duas elegias mais extensas que chegaram até nós, a *Eunomia* (fr. 4 West) e a *Elegia às Musas* (fr. 13 West), são manifestamente anteriores à entrada em vigor das suas leis. O facto foi demonstrado, para a segunda, por Wilamowitz, com base no emprego da forma verbal λατρεύει no v. 48, forma essa para a qual o lexicógrafo Hesíquio deixou esta glosa: λατρεύει ἑλεύθερος ὧν δουλεύει («serve: sendo livre, trabalha como escravo»). Ora essa é precisamente uma das injustiças a que a σεισάχθεια de Sólon vai pôr termo, abolindo a escravatura por dívidas. Por sua vez, o desregramento que ameaça conduzir à revolta (στάσις) e à perda da cidade onde não reina a boa ordem, que a Elegia 4 denuncia, igualmente pressupõe um estado de coisas anterior ao arcontado de Sólon. Inversamente, os perigos da tirania, que se seguiu à tomada violenta do poder por Pisístrato, estão previstos nas advertências dos frs. 9, 10, 11 West. Outros poemas, designadamente os frs. 5, 6, 31, 32, 33, 36, 37 West, consagram a imparcialidade da sua actuação, procurando conciliar os interesses e direitos de ricos e pobres.

Apesar de se entender geralmente que Sólon não era um poeta maior, e que só nalguns trechos se elevou a grandes alturas<sup>11</sup>, a importância e até a novidade do

<sup>9</sup> «Solon», 147.

<sup>10</sup> Cf. V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, 60-61 e 393, nota 26.

<sup>11</sup> Vejam-se, entre outras, as observações de D. E. Gerber, *Euterpe* (Amsterdam 1970) 123, que traduzimos: «A custo poderia chamar-se-lhe um grande poeta e, contudo, deverá ter-se presente que, aparte qualquer falta de real capacidade poética, os pensamentos que tenta veicular não se prestam

seu pensamento moral e político têm atraído as atenções de inúmeros estudiosos — sobretudo o fr. 13 West, que é conhecido por três títulos, *Περὶ δικαιοσύνης* («Sobre a Justiça»), *Εἰς ἑαυτόν* («Para si mesmo») ou simplesmente «Elegia às Musas». Desde os que consideram que a composição é um amontoado de pensamentos (Bowra, Lesky) aos que vêem nela um todo formado por duas partes, uma sobre a ἄτη a que os homens estão sujeitos, outra sobre os motivos para a evitar (Römisch) aos que a consideram uma prece às Musas, embora diferente do esquema habitual (Büchner, Alt) ou ainda aos que reforçam as razões do título dado por Estobeu, «Sobre a Justiça» (J. Christes) ou, como sucede na que supomos ser a mais recente discussão da matéria, o artigo de Heinz-Günther Nesselrath, «Göttliche Gerechtigkeit und das Schicksal des Menschen in Solons Musenelgie», *Museum Helveticum* 49 (1992) 91-104, que acentua o peso do pensamento dominante da segunda parte — o homem torna-se culpado, não só por cometer más acções como por confiar mais em si do que devia — a disparidade é grande entre os exegetas.

Somos dos que entendem que o grande interesse da elegia está em atacar um tema que já se esboçara na *Odisseia* e se tornará central na tragédia grega: justiça divina e destino do homem.

Sem entrar na discussão de pormenores, realçaremos somente alguns pensamentos fundamentais: há uma justiça de Zeus, que pode tardar, mas nunca falta, para corrigir os excessos dos homens. Estes movem-se entre Justiça (Δίκη), destino (μοῖρα), perdição (ἄτη), insolência (ὑβρις). O primeiro par de conceitos é uma herança da *Odisseia*. Há muito que Jaeger relacionou outra das elegias de Sólon, a *Eunomia*, com a fala de Zeus no começo da epopeia (I. 26-43)<sup>12</sup>, mas deve notar-se que, como observou W. Nestle, o legislador se distingue por ter «politicizado» a concepção homérica, ao dirigir-se, não a pessoas isoladas, mas a uma comunidade<sup>13</sup>. A Justiça será, pois, exercida por Zeus, tarde ou cedo atingindo o culpado ou a sua descendência (25-32):

---

prontamente à expressão poética». Outros exprimem a mesma opinião, salientando a raridade da excelência estilística. É o caso de V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, 61, e de A. W. H. Adkins, *Poetic Craft in Early Greek Elegists* (Chicago 1985) 122. Hildebrecht Hommel, «Solon, Staatsmann und Dichter» in: *Die Griechische Elegie*, Hrsg. Gerhard Pfohl (Darmstadt 1977) 236-262, reconhece a excelência literária da *Elegia às Musas*: «A altura poética destes versos nunca mais Sólon a atingiu por completo, pelo menos naquilo que dele temos» (p. 247). Mas talvez o juízo mais bem fundamentado seja o do historiador V. Ehrenberg: «Quer Sólon fosse um poeta notável ou não, ele era um verdadeiro «fazedor» (*poietes*), um criador, e a paixão moral da sua poesia, bem como a sua moderação em geral eram convincentes como expressão de um homem justo e decidido e, além disso, de um estadista» (*From Solon to Socrates*, 62).

<sup>12</sup> «A mais antiga teodiceia grega» lhe chamou Jaeger, «Solons Eunomie», *Sitzungsberichte Berlin* 11 (1926) 69-85 = *Scripta Minora* (Roma I 1960) 315-337. A citação figura na p. 321. Anos mais tarde, Walter Nestle, «Odysseinterpretationen II», *Hermes* 77 (1942) 129-135 = «Solon und die Odyssee» in: *Die Griechische Elegie*, cit., 205-213, formulou algumas objecções a esta tese.

<sup>13</sup> No artigo citado na nota anterior, p. 210 da colectânea *Die Griechische Elegie*.

..... A sua ira não surge pronta,  
 como a de um mortal, a cada erro,  
 mas, com o tempo, nada lhe esquece, e quem tiver  
 uma alma culpada, no fim aparece.  
 Mas um paga as culpas logo, outro mais tarde; quem as evitar  
 por si, que não o atinja o decreto dos deuses,  
 de novo ele viverá; inocentes, pagam pelas suas obras,  
 ou os filhos ou a sua descendência.

Quase imperceptivelmente, o «decreto dos deuses» (μοῖρα θεῶν) substituiu-se aqui à Justiça de Zeus. A ligação entre a μοῖρα e os deuses, um dos aspectos menos claros da religião homérica, já estava presente, ocasionalmente, na *Odisseia* III. 269. Mas é duvidoso que seja assim na *Ilíada*, onde, em dois passos muito discutidos, Zeus pensa em retirar do combate, para lhes evitar a morte, Sarpédon (XVI. 431-449) ou Heitor (XXII. 166-181), e uma deusa lhe recorda que não deve alterar-se a μοῖρα de cada um deles. Por sua vez, o final da *Oresteia* vai equacionar Zeus com a Moῖρα. Entre Homero e Ésquilo fica a *Elegia às Musas* como um passo em frente na solução do enigma.

Os outros dois conceitos, ἄτη e ὕβρις, pertencem à área da desmesura. O homem demasiado próspero cai facilmente na insolência, que termina na perdição (11-16). O tema regressa no final da elegia (74-76):

Os imortais deram aos homens lucro,  
 mas dele vem a desgraça (ἄτη) que Zeus manda  
 de castigo, ora a um, ora a outro.

Pensamos que teve razão Hans Färber, quando considerou que «o centro deste poema é a relação de deus com o homem»<sup>14</sup>, pois são esses os motivos que afloram nas duas sequências de dísticos que acabámos de ver. Entre uma e outra ficara aquilo que já tem sido chamado, com certa propriedade, o «catálogo das profissões», precedido pelo das ilusões do ser humano e seguido da constatação da imprevisibilidade das consequências de qualquer acto<sup>15</sup>. Quer isto dizer que estamos perante a chamada «composição em anel», ou, para empregar o termo técnico alemão consagrado, *Ringkomposition*, um processo estilístico corrente na época arcaica, embora, também ele, já detectável em Homero.

<sup>14</sup> «Der weltanschauliche Rahmen der politischen Elegie Solons» in: *Gymnasium und Wissenschaft* (München 1949) 156-175 = *Die Griechische Elegie*, cit., 214-235. A citação é feita por esta última colectânea, p. 221.

<sup>15</sup> A designação de «catálogo das profissões» foi usada, por exemplo, por D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry* (London 1967) 232. Para uma conclusão diferente, veja-se o artigo de Nesselrath citado atrás.

Outro processo estilístico de indubitável raiz homérica é o uso dos símiles. Se há uma comparação breve nos vv. 14-15 — a dos começos da ἄτη com os do fogo —, logo a seguir, para sugerir a inesperada prontidão, quer da chegada da ἄτη, quer do castigo de Zeus, se usa um extenso e autêntico símile à maneira homérica, tirado de um fenómeno da natureza (17-25):

Mas Zeus superintende ao fim de tudo e, de súbito,  
 — tal como dissipa de novo as nuvens  
 o vento primaveril, que revolve as profundezas do pélagos  
 estéril e encrespado de ondas, destrói as belas lavoursas  
 na terra produtora de trigo, e chega ao céu, mansão escarpada  
 dos deuses, para de novo apresentar o céu brilhante,  
 refulge a bela força do Sol na terra fértil  
 e não se avista nuvem alguma —  
 assim é o castigo de Zeus .....

Epítetos como ἀτρυγέτιος, a qualificar o mar (19) e πυροφόρον a adjectivar a terra (20), bem como o vocabulário em geral de todo este passo, mas, por outro lado, o primeiro emprego documentado de um lexema novo, πολυκύμωνος (19), confirmam que as preocupações literárias do autor eram muito maiores do que habitualmente se julga. A acumulação de terminologia homérica vai ainda adensar-se de novo em 43-62<sup>16</sup>.

Não obstante o estado fragmentário de outros textos, parece evidente que o estadista usou com frequência este processo estilístico para tornar a sua mensagem mais apelativa à imaginação dos ouvintes. É o que sucede naquelas elegias em que prevenia os seus concidadãos contra o perigo iminente da tirania de Pisístrato. Assim, lemos no fr. 9 West<sup>17</sup>:

De uma nuvem provém a força da neve e do granizo  
 e do relâmpago fulgente se forma o trovão;  
 dos homens poderosos sai a perdição da cidade, e o povo néscio  
 cai na escravatura de um só governante.

e algo de semelhante se encontra na comparação implícita do fr. 12 West:

<sup>16</sup> Para este e outros exemplos, nomeadamente, a elevada frequência de lexemas usados, ao que se sabe, pela primeira vez, vide Campbell, *Greek Lyric Poetry*, 232 e 236-237.

<sup>17</sup> Gerber no, aliás, excelente comentário da sua antologia *Euterpe* 136, considera estes versos uma forma de priamel. Não nos parece, porém, que o seja, porquanto não chega a haver uma enumeração ascendente de valores.

Dos ventos vem ao mar o seu tumulto; mas se ninguém  
o agitar é, de todas as coisas, a mais equilibrada.

Também era corrente nos Poemas Homéricos a comparação com a vida dos animais, que tanto podiam ser as mansas ovelhas como os grandes predadores. Num poema iâmbico em que sumaria os seus actos como legislador, Sólon elabora um símile homérico em que se sugere a coragem de Heitor na luta (*Iliada* XII. 41-42), comparando-o com um javali ou um leão cheio de energia, às voltas no meio de cães e caçadores, e transpõe essa situação para a de um só, mas temível animal cercado (16-17)<sup>18</sup>:

Por isso, procurando forças em todos os lados,  
dei voltas como um lobo no meio da matilha.

Outros recursos estilísticos foram usados neste poema iâmbico. Um é a metáfora que se encontra no verso 25:

Esta cidade estaria viúva de muitos homens.

Desta não pode dizer-se que seja totalmente original, pois Homero havia referido algo de semelhante quanto às ruas de Tróia, uma vez destruída a cidade (*Iliada* V. 642)<sup>19</sup>. Mas são novidade de Sólon as duas esplêndidas personificações com que abre o poema (1-7):

Mas eu, para quantos fins reuni o povo,  
de quantos desisti sem os alcançar?  
Pode ser testemunha no tribunal do Tempo  
a mãe suprema dos Deuses Olímpicos,  
a melhor, a Terra negra, de que outrora arranquei  
os marcos da hipoteca, enterrados por toda a parte.  
A que era antes escrava é livre agora.

O «tribunal do Tempo» que há-de dar-lhe o seu testemunho é o que hoje chamaríamos o juízo da História. Quanto à Terra como mãe suprema dos Deuses Olímpicos, os comentadores gostam de lembrar que ela é também apelidada de θεῶν μήτηρ no *Hino Homérico* XXX. 17. Convém, no entanto, acentuar que esse hino é difícil de datar, e não pertence, seguramente, ao grupo dos mais antigos. De qualquer modo, o mais importante é que ela aparece, a um tempo, como uma

<sup>18</sup> A aproximação ao símile homérico foi já feita por Campbell, *Greek Lyric Poetry*, 253.

<sup>19</sup> O facto foi detectado por Campbell, *Greek Lyric Poetry*, 253.

divindade augusta e como o próprio solo onde estavam cravados os marcos da hipoteca. Esta dupla natureza não era de modo algum estranha à mentalidade religiosa grega: pelo contrário, está presente em Homero e omnipresente na *Teogonia* de Hesíodo. Mas aqui a Terra possui ainda outra particularidade: é que ela não é lugar indeterminado. Se, como personalidade, passou de escrava a livre, como *topos* geográfico, ela é «Atenas, pátria fundada pelos deuses» (8). À veneração, não desprovida de orgulho, pela sua cidade, vem juntar-se a referência ao divino, a mesma, afinal, que ornamentava os majestosos quatro versos iniciais da Elegia 4:

A nossa cidade jamais perecerá, por vontade de Zeus  
e querer dos deuses imortais, bem-aventurados.  
Sobre ela estende os braços, magnânima e vigilante,  
Palas Atena, filha de um pai ilustre.

Voltando ao poema iâmbico de que estávamos a falar (fr. 36 West), juntemos-lhe ainda o sentimento do liame criado, pela comunidade linguística, tão comoventemente expresso nos vv. 8-12:

Reconduzi a Atenas, pátria fundada pelos deuses,  
muitos que haviam sido vendidos, com justiça  
ou sem ela, e outros que tinham fugido  
forçados pela penúria, que já nem falavam ático,  
de tanto andarem errantes por todo o lado.

De todos os fragmentos conservados de Sólon, é este o que dá mais completo testemunho do seu papel como legislador, conforme já dissemos<sup>20</sup>. É certo que contém algumas dificuldades exegéticas: por exemplo, *ξυνήγαγον / δῆμον*, vv. 1-2, pode significar «uni o povo» ou «formei um partido popular» ou ainda «convoquei o povo para uma assembleia». Mas estão aqui claramente mencionadas as principais reformas políticas da sua autoria: a libertação da escravatura por dívidas ou *seisachtheia*, a que já fizemos referência, o regresso dos Atenienses que haviam sido vendidos para fora, a publicação de leis, «harmonizando com o poder a força e a justiça», como escreve no v. 17.

<sup>20</sup> É significativo que Aristóteles, nossa principal fonte transmissora deste poema iâmbico, ao terminar a enumeração das reformas de Sólon, comprove as suas asserções com a transcrição de diversos fragmentos do estadista — além do 36 West — preenchendo com eles o cap. 12 da *Constituição de Atenas*, que começa deste modo:

“Que os acontecimentos se passaram desta maneira, todos os outros autores concordam, e ele mesmo recordou os factos em causa na sua poesia.”

É algumas linhas mais adiante que surgem novas metáforas, para acentuar como é fácil que ao poder se associe a prepotência, se o seu exercício assentar na maldade e na ambição, e não no espírito de justiça (18-25):

Escrevi leis tanto para o vilão como para o nobre,  
que para cada um concertavam uma recta justiça.  
Outro que não fosse eu, mais malvado e ambicioso,  
que tivesse tomado em mãos o aguilhão,  
não conteria o povo; pois, se eu quisesse  
o que então agradava aos meus opositores,  
ou então o que os outros prometiam contra estes,  
esta cidade estaria viúva de muitos homens.

Não vamos entrar no pormenor das reformas de Sólon, assunto já tratado por numerosos historiadores, nem da legitimidade do título de fundador da democracia ateniense, que lhe davam os antigos, sobretudo a partir do século IV a. C., papel que hoje se atribui a Clístenes<sup>21</sup>. Vamos antes fixar-nos na sua atitude perante a conquista do poder, que ele define, não só aqui, como noutros trechos, sobretudo naqueles em que, em tetrâmetros trocaicos, conta como recusou exercer a tirania. Um é o fr. 32 West:

..... Se eu poupei  
a terra pátria, e não lancei mão da tirania  
ou da amarga violência, poluindo ou desonrando minha fama,  
não me envergonho: tanto mais superarei, segundo creio,  
a todos os homens .....

Plutarco, que é o transmissor destes textos na sua biografia de Sólon (14. 8-9), acrescenta que muitos troçaram do seu desinteresse, pelo que ele escrevera uns versos em que dava a palavra aos seus opositores nestes termos (fr. 33 West):

Não era Sólon espírito profundo nem pessoa sensata,  
pois o deus concedia-lhe um bem que ele não aceitou.  
Pôde fazer a apanha e ficou perplexo, sem apertar a malha  
da enorme rede, por erro do espírito e falha de inteligência.  
Tivesse eu o poder nas mãos e bem quereria apossar-me de uma riqueza  
[sem fim

<sup>21</sup> O papel de Sólon e as origens da democracia é assunto de há muito discutido e renovado agora, na celebração dos dois mil e quinhentos anos desse regime político, há pouco ocorrida. Veja-se, em especial, V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, 60-73, e José Ribeiro Ferreira, *A Democracia na Grécia Antiga* (Coimbra 1990), 24-32.

e ser tirano de Atenas, nem que fosse um só dia,  
 nem que fosse esfolado depois como um odre e se extinguisse a minha  
 [geração.

A metáfora da rede e a do odre (esta, uma possível reminiscência do mito de Mársias) estão na linha dos processos literários já observados. A originalidade reside no uso de um interlocutor imaginário que o censura pelo seu despreendimento — censura essa que, naturalmente, vai reverter em elogio. O meio que permite obter este efeito é o da *persona loquens*, já patente em Arquíloco (fr. 22 West) e que há-de prosseguir, na Antiguidade, pelo menos até Horácio. Se era, não uma apologia política, mas «quando muito uma apologia irónica de uma moralidade mais elevada perante a moralidade do homem do mundo», como sustentou P. Shorey<sup>22</sup>, parece-nos duvidoso. De qualquer modo, há o uso engenhoso de um processo literário que põe em evidência a variedade de recursos do poeta.

É tempo de regressarmos a uma das elegias mais antigas e mais célebres de Sólon, aquela cujo conhecimento devemos a Demóstenes (19.254 sqq.). Dela citámos já os primeiros versos, em que se afirma, com uma rica e solene adjectivação homérica, a protecção que os deuses, e Atena em especial, asseguram à cidade de Atenas. Porém a actuação humana põe em risco a benevolência divina (5-10):

Mas querem destruir a grande urbe, com os seus desvarios,  
 cedendo às riquezas, os próprios cidadãos,  
 e dos chefes do povo o espírito injusto, a quem está destinado  
 sofrer muitas dores pela sua grande insolência.  
 Pois não sabem refrear os seus excessos, nem pôr ordem  
 na alegria presente, na paz do banquete.

Algumas palavras-chave figuram já nesta entrada: ὕβρις (insolência), εὐφροσύνη (alegria, boa disposição), εἰρήνη (paz, tranquilidade). O primeiro destes conceitos está precedido da alusão ao espírito injusto (ἄδικος νόος) dos chefes do povo e à atracção fatal pela riqueza.

São estes tópicos que vão ser desenvolvidos na mesma ordem. A riqueza excessiva, derivada de acções injustas (11), a inobservância dos «alicerces veneráveis da Justiça» (14), causa da escravatura e da στάσις (revolta), guerras mortíferas, conspirações, exílios (12-29). A descrição das calamidades que ameaçam a cidade é suspensa no v. 29, para dar lugar a dois dísticos que contêm a essência de todo o poema: o sentimento do dever, para com os seus concidadãos, de os advertir da gravidade da situação; a antinomia Desordem/Boa Ordem, ou seja, Δυσνομίη / Εὐνομίη (30-33):

<sup>22</sup> «Solon's Trochaics to Phokos», *Classical Philology*, 1911, 216-218, apud Gerber, *Euterpe*, 139.

Manda-me o meu coração que ensine aos Atenienses estas coisas:  
 como a Desordem causa muitas desgraças ao Estado,  
 e a Boa Ordem apresenta tudo bem arranjado e disposto,  
 e muitos vezes põe grilhetas aos injustos.

Os seis versos finais, numa rica linguagem metafórica, desenvolvem o tema dos benefícios da Eunomia, descritos em função do contraste com os malefícios da Dysnomia (34-39):

Aplaca as asperezas, faz cessar a saciedade, enfraquece a insolência,  
 faz murchar as flores nascidas da desgraça,  
 endireita a justiça tortuosa e abranda os actos  
 insolentes, termina com os dissídios,  
 cessa a cólera da terrível discórdia e, sob o seu influxo,  
 todos os actos humanos são sensatos e prudentes.

As figuras de estilo que aqui se acumulam nem todas são perceptíveis através de uma tradução. Mas desde Jaeger, a quem cabe a honra da primazia, até Adkins, os comentadores têm exaltado o mérito literário deste texto. O mesmo Adkins vai ao ponto de declarar: «Nestes versos Sólon eleva-se a alturas poéticas ou, de qualquer modo, retóricas, para as quais nada nos tinha preparado»<sup>23</sup>. As figuras em si, já Jaeger as classificara devidamente: antítese (que principia em 32-33), assíndeton e duplo quiasmo (34), anáfora e posição enfática do verbo no começo da frase (35-38), *homoioteleuton* em muitos dos verbos (λεαίνει, αὐαίνει, εὐθύνει, πραῦνει). O grande helenista detectara, aliás, o modelo no proémio dos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (3-8) e formulara a hipótese de todo o processo se destinar a obter uma solenidade religiosa<sup>24</sup>. Note-se ainda, acrescentamos, a acumulação de personificações, não só de Δίκη, que já vimos atrás, mas também daquela que, juntamente com Εἰρήνη (Paz), é sua irmã desde a *Teogonia* de Hesíodo (902) — Εὐνομίη — como ainda de Δυσνομίη, que é, no mesmo poema (230), uma das ilhas de Ἔρις (Discórdia).

Não há evidentemente uma sistematização de ideias políticas na poesia de Sólon. Essa, embora ensaiada por alguns Sofistas, segundo tudo leva a crer, e sobretudo no discutido *Diálogo dos Persas*, em Heródoto III. 80-82, será obra dos grandes filósofos, Platão e Aristóteles. Mas há um acentuado pendor reflexivo, que

<sup>23</sup> *Poetic Craft in the Early Greek Elegists* 122.

<sup>24</sup> «Solons Eunomie» in: *Scripta Minora* II, 315 sqq. Outras análises do texto, que mais ou menos repetem Jaeger, podem ver-se em D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry* 243-244; D. E. Gerber, *Euterpe* 133; A. W. Adkins, *Poetic Craft in the Early Greek Elegists* 122-123.

se manifesta mesmo ao nível linguístico, no apuramento do vocabulário em que se exprimem as questões intelectuais, como pela primeira vez observou Snell<sup>25</sup>.

O legislador ateniense é o primeiro de uma linhagem de homens de Estado que se exprimem em verso, e que vem até aos nossos dias — e é-nos grato incluir neste grupo uma figura da actualidade, como a de Léopold Sédar Senghor, um classicista que começou por ensinar Latim num Liceu de França, muito antes de ascender à posição histórica de primeiro presidente do Senegal.

Os Gregos sempre contaram Sólon entre os Sete Sábios e, embora a lista desses homens ilustres seja variável, todos sabem que desde a sua formulação mais antiga (Platão, *Protágoras* 343a-b) nunca o seu nome falta no grupo<sup>26</sup>. É aprendido nas escolas, como testemunha este outro passo de Platão (*Timeu* 21b):

Era o dia de Cureótis, durante as festas das Apatúrias. O ritual da cerimónia decorreu como habitualmente para as crianças, pois os nossos pais nos propuseram concursos de recitações. Disseram-se então muitas obras de diferentes poetas e, como as de Sólon eram novidade naquele tempo, muitos de nós, rapazes, as entoámos.

Era citado em tribunais, como o prova o facto, há pouco referido, de ser um discurso de Demóstenes a nossa fonte de conhecimento da *Eunomia*.

Por sua vez, ao falar das circunstâncias em que Sólon foi investido mediador político e designado arconte, Aristóteles acrescenta<sup>27</sup>:

E confiaram-lhe a elaboração da constituição, depois de ele ter composto a elegia cujo princípio é:  
Percebo, e no íntimo do coração mora a dor,  
ao ver a mais antiga terra da Iónia em declínio.

O fragmento retrata, em corpo inteiro, o homem dedicado à sua *polis*, com a qual se identifica, a ponto de sofrer «no íntimo do coração», ao ver o estado em que se encontra.

Aristóteles cita apenas estes três versos incompletos, mas refere ainda que era neste poema que Sólon combatia e discutia com ambos os lados, dirigindo-se

<sup>25</sup> *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg, 1926<sup>6</sup>; trad. port.: *A Descoberta do Espírito* (Lisboa 1993), cap. I), a propósito do adjectivo composto βαθύφρων do fr. 33 West.

<sup>26</sup> Veja-se a enumeração das fontes sobre os Sete Sábios na colectânea dos *testimonia* editada por A. Martina, *Solon* (Roma 1968) 51-57.

<sup>27</sup> *Constituição de Atenas* 5.2. Seguimos o texto de West (fr. 4a), que usa a lição de Wilcken, κλινομένην. Outros preferem καινομένην, que Kenyon entendeu dever ler-se no papiro. Sendo as duas lições paleograficamente semelhantes, a segunda teria a vantagem de tornar a personificação ainda mais evidente: o poeta via a terra da Iónia a ser assassinada.

a cada um dos partidos acerca do outro, «e depois os exortava em comum a pôr termo à actual animosidade».

No tempo em que Aristóteles escreveu a *Constituição de Atenas* — e mesmo um século antes dessa época, quando Heródoto narrara o diálogo do estadista ateniense com o rei Creso da Lídia sobre a felicidade humana, tão interessante como cronologicamente inverosímil (I. 30-32) — já a figura de Sólon entrara na lenda havia muito. Os historiadores põem em dúvida a exactidão de alguns dados apresentados pelo Estagirita, não obstante o extremo cuidado com que ele fazia as suas investigações<sup>28</sup>. Mesmo assim, e com todas estas limitações, ressalta das composições de Sólon chegadas até nós o seu amor à Justiça, à paz na cidade, a qual só se obtém evitando a insolência (ὑβρις), a desmesura, a cupidez das riquezas obtidas por meios ilícitos (τίκτει γὰρ κόρος ὑβριν, «pois gera a saciedade a insolência» — como ele mesmo resumira no fr. 6.3 West). É a exaltação do «nada em excesso», desse μηδὲν ἄγαν que estava gravado no santuário de Delfos, e lhe era atribuído, e que resume toda a parenética das suas elegias, antes de se tornar um pensamento central em toda a cultura grega.

Que Sólon tenha atingido o poder através da persuasão é um facto tão elogioso para o legislador como para a cidade que o elegera. Que essa persuasão tenha usado como meio de se exprimir a poesia é uma das glórias das Belas Letras.

---

<sup>28</sup> A este propósito, veja-se, por exemplo, V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, 58. O método e as fontes utilizadas nesta obra de Aristóteles são discutidos em pormenor na introdução à edição de G. Mathieu e B. Haussoullier (Paris 1858<sup>5</sup>).

## ANAKREON<sup>1\*</sup>

Es ist nicht leicht, einen anderen Dichter zu nennen, der den griechischen reifarchaischen Geist so verkörpert wie Anakreon. Andere mögen ja tiefere Einsicht in das menschliche Dasein gehabt haben. Aber keiner hat so eindringlich die Welt seiner eigenen Gefühle mit leichter Selbstironie offenbart und eine Freude ausgedrückt, die aus dem vollen, einfachen Genuß der schönen Dinge unter Ausschluß ihrer traurigen Seite entsteht. Das sagt er selbst in Fr. 96 Diehl, wenn er schreibt, er habe jenen nicht gern, der beim Krüge voll Wein von Kämpfen und von tränenauslösenden Kriegen erzählt, sondern den, der, die glänzenden Gaben der Museu und der Aphrodite verflechtend, des lieblichen Frohsinns gedenkt.

Ähnliches hatte Stesichoros, Fr. 12 Diehl schon gesagt; er wollte aber die Götter besingen. Anakreon will die Festfreude aus den für den Gesang ausgewählten Themen entstehen lassen. Deshalb meint er, alle sollten ihn lieben; denn reizend ist, was er singe, nur Reizendes wisse er zu sagen (Fr. 32 Diehl). Dieses aus zwei Zeilen bestehende Fragment stimmt mit den Testimonien der Alten über seine Gedichte überein.

Schon bei Aristophanes werden seine Trinklieder zusammen mit denen des Alkaios genannt (Thesmophoriazusen 160-163 und Fr. 223 Kock = Athenaios 15, 646 a). Derselbe Athenaios (13, 600 d) hat die Verse von Kritias bewahrt, die Anakreon als Anreger des Symposions (συμποσίων ἐρέθισμα) bezeichnen. So wurde er auch auf der Akropolis von Athen in einem Denkmal dargestellt, wie es Pausanias 1, 25, 1 berichtet. Als einen fröhlichen Zecher bildeten ihn auch oft die Maler der rotfigurigen Vasen ab, der Gales-Maler auf einer Lekythos in Syrakus, Oltos auf einer Schale in London und der Kleophrades-Maler auf einem Fragment aus einem Kelchkrater in Rom.

Als einen σοφός sah ihn Platon im *Phaidros* 235 c, indem er ihn unter die, die ein wahres Verständnis der Liebe hatten, einreihet. Hier aber scheint σοφός seine

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Das Altertum*, Academie Verlag, Berlin (1966), 84-96.

ursprüngliche Bedeutung beibehalten zu haben, das heißt, es soll den erfahrenen, sachkundigen, nicht den weisen Menschen bezeichnen.

Dasselbe Wort hat Anakreon selbst gebraucht, als er in Fr. 88 Diehl, unter Verwendung der Metapher eines thrakischen Füllens an ein Mädchen sich wendend fragt, ob es glaube, er kenne nichts σοφόν<sup>2</sup>. Und dann fährt er fort, er könne ihm richtig die Trense anlegen und die Zügel führen und es in der Bahn zum Ziel lenken. Es könne sich noch vergnügen und auf der Weide tänzeln, denn es fehle ihm noch ein rechter, roßerfahrener Reiter. Im Gedicht ist σοφόν die Kunst des Reiters. Aber bei dieser Metapher versteht man leicht, daß der Dichter an die Ars amatoria denkt. Der Vergleich zwischen Mädchen und Rossen war mindestens seit Alkmans Großem Partheoneion bekannt. Hier aber sind die eigentliche Sache und das Sinnbild nicht durch Partikeln verbunden. Die Metapher allein steht vor uns; sie ist jedoch so treffend, daß wir den Parallelismus Punkt für Punkt durchführen können<sup>3</sup>.

Liebesgedichte bilden natürlich einen großen Teil seines Werkes, wie uns unter anderen Cicero (*Tusculanen* 4, 71) und Himerios (*Oratio* 19 Schenkl) eindeutig bezeugen. Es ist darum auch kein Zufall, wenn von den etwa fünfunddreißig längeren erhaltenen Fragmenten mehr als ein Drittel dieses Thema behandeln.

Sehr oft handelt es sich um eine Wiederkehr der Leidenschaft. Das Bild kann er jedes Mal auf eine ganz neue Weise malen. In Fr. 5 Diehl sieht man den jungen Eros mit einem Purpurball, den er nach ihm wirft, um ihn in eine neue Liebe zu verwickeln. Unsere Aufmerksamkeit wird nicht auf den Blick des jungen Gottes gelenkt, wie es bei Ibykos, Fr. 7 Diehl der Fall ist. Die Bewegung des vom Gotte geworfenen Purpurballes wird plötzlich gesehen; die zwei darauffolgenden Verse schildern das Objekt der Aufforderung: das Mädchen im bunten Schuh. Das bildet die erste Strophe. Die zweite schildert nur die Gleichgültigkeit des Mädchens, das nach jemand anderem bewundernd blickt, und gibt die Gründe dafür an: Der Dichter hat schon weißes Haar, und die Geliebte stammt aus Lesbos.

Man hat viel über die wirkliche Deutung des letztgenannten Grundes gestritten, um so mehr, als man im letzten Vers "nach einer anderen" (ἄλλην), nicht "nach

<sup>2</sup> Die richtige Deutung des Wortes bei H. Fränkel, der es als "geschickt und klug" übersetzt hat (*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 2. Auflage München 1962, 337). Das Verständnis dieses Verses hängt natürlich daran, ob man in  $\mu'$  ein  $\mu\omicron\iota$  (so Diehl im Apparat oder ein  $\mu\epsilon$  (mit Gentili und Page) hineinliest. U. v. Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913, 117-120, schrieb im Text ein elidiertes  $\mu(\omicron)$ , erkannte aber doch die Schwierigkeit der Entscheidung an, da beides "sprachlich ganz gleich gut geht. Meint das Füllen, Anakreon verstünde nichts rechtes und will es daher nichts von ihm wissen; oder meint Anakreon, das Füllen verstünde noch nichts? Die nächste Strophe verträgt sich mit beidem. Neulich hat Gentili in seinem Apparat eine Parallele für  $\mu\epsilon$  herangezogen: " $\mu'$  est  $\mu\epsilon$ , non  $\mu\omicron\iota$ , nam  $\delta\omicron\kappa\acute{\epsilon}\iota\varsigma$  = 'putas' ut probat fr. 60, 4" [= 1, 4 Page].

<sup>3</sup> Dazu siehe auch A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 2. Auflage Bern und München, 1963, 200: "Seine Kunst, Erotisches in leicht verhüllenden Bildern auszusagen, ist hier bereits voll entwickelt."

einem anderen" (ἄλλοι), liest. Die "monströse Änderung"<sup>4</sup> von ἄλλην zu ἄλλοι, die Pauw und Delecamp und nach ihnen Bergk übernommen haben, braucht man nicht, um den Versen eine andere Deutung zu geben; denn ἄλλην bezieht sich natürlich auf κόμην (Locken). Aber in einer Dichtung, wo jedes Wort sein Ziel hat, scheint es, daß man das Fürwort mit der Abstammung des Mädchens in Verbindung bringen muß. So haben es neuerdings Page<sup>5</sup>, A. E. Harvey<sup>6</sup> und C. M. Bowra<sup>7</sup> gemacht. Doch hat Hermann Fränkel eine Erklärung dafür gefunden, die, man nicht leicht beiseite schieben kann: Die Heimat der Musikantin wird hier erwähnt, weil die Insel für die Qualität der Musiker, die sie hervorbrachte, berühmt war<sup>8</sup>.

In Fr. 45 Diehl tritt uns ein ganz anderes Gleichnis entgegen<sup>9</sup>:

“Mit seinem großen Hammer schlug mich Eros wieder  
wie ein Schmied und wusch mich in winterlichem Wildbach.”

Jetzt befindet sich der Dichter zwischen Hammer und Amboß, zwischen Hitze und Kälte, gleich dem Eisen. Ein anderes Mal (Fr. 17 Diehl) kombiniert er den alten Glauben, daß der Sprung von der Klippe von Leukas von Liebeskummer heilt, mit einer kühnen Metapher, die man zu seinen besten zählen muß:

“Wieder heb’ ich mich auf, vom leukadischen  
Fels in die graue Woge zu tauchen, trunken von Liebe.”

Die Liebe im Alter kommt nicht nur im obengenannten Fr. 5 Diehl vor, sondern auch in Fr. 53 Diehl, in welchem die Anordnung der Wörter viel dazu beiträgt, um bei uns den Eindruck des schwingenden Vorbeifliegens des Eros zu erwecken:

“Eros, der sieht, wie mein Bart schon grau wird, fliegt vorüber  
im Windhauch seiner goldglänzenden Schwingen.”

Dieselbe leichte Melancholie können wir in Fr. 91 fühlen, wenn er die Muse in folgender Weise anruft:

“Hör mich Alten an, o Mädchen, schöngelockt im goldnen Kleide!”

<sup>4</sup> So drückte sich Wilamowitz aus, *Sappho und Simonides*, 116 Anm. 1.

<sup>5</sup> *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, 143.

<sup>6</sup> «Homeric epithets in Greek lyric poetry», *Classical Quarterly* 7, 1957, 213.

<sup>7</sup> *Greek lyric poetry*, 2. Auflage, Oxford, 1961, 285-286.

<sup>8</sup> *Dichtung und Philosophie*, 333, Anm. 4.

<sup>9</sup> Alle Übersetzungen stammen, wenn nichts anderes angegeben, aus Fränkels zitiertem Buch.

Wahrscheinlich stellte der Dichter in Fr. 62 Gentili = 1 Page (aus Oxy. Pap. 2321, 11 + 3 + 6) fest, daß er trotz seines Alters immer von der Muse Inspiration erhalte; denn in den Versen 7-9 kann man lesen: "Trotzdem hat er der Pieriden liebenswürdige Gaben."

Das Fragment 44 Diehl, das das Kommen des Alters und dann das Ergrauen vor dem sich nähernden Tode beschreibt, halte ich nicht für echt wegen der Verwirrung zweier bis zum hellenistischen Zeitalter verschiedener Vorstellungen, nämlich Hades und Tartaros, die in der zweiten Strophe enthalten ist. Dazu kommen noch der an die Komödie erinnernde Realismus der vierten Zeile der ersten Strophe<sup>10</sup> und das prosaische διὰ ταῦτα (deswegen) in Vers 7, das früher H. Fränkel mißtrauisch machte<sup>11</sup>, schließlich die Anwendung von κάθοδος für "descensus", das vor dem römischen Zeitalter nicht zu finden ist.

Die Liebe bildet das Thema mehrerer anderer Fragmente, in denen der Dichter seine Leidenschaft in immer neuen Gleichnissen ausdrücken kann. Das berühmteste von allen dürfte jenes sein, das sich in Fr. 4 Diehl befindet:

"Knabe, du mit dem Mädchenblick,  
dich nur such' ich; du hörst mich nicht,  
weißt nicht, daß du die Zügel führst,  
die die Seele mir lenken."

Hier wird die Seele indirekt mit einem Roß verglichen, und deshalb hat man in diesem Gedicht die Anregung für Platons berühmten Mythos im *Phaidros* gesehen. Wichtig ist es auch zu bemerken, daß der Seelenbegriff, wie wir ihn heute verstehen, in diesen Zeilen auftaucht. Es ist kein mit dem Leben identifizierbarer Hauch, wie es bei Homer vorkommt, sondern etwas, das das menschliche Benehmen und Empfinden regiert. Dieser Sinn soll zuerst bei den Pythagoreern aufgetaucht sein (vgl. Xenophanes, Fr. 6 Diehl).

Die Μοῦσα παιδική, der dieses Fragment gewidmet ist, kann man auch in anderen Gedichten erblicken, wie es übrigens zu dieser Zeit üblich war. Eines davon, Fr. 3.Diehl, schildert die Kunst des Dichters am besten, da er die Anapher zur Hervorhebung seiner Leidenschaft anwendet:

<sup>10</sup> Während die anderen Alterszeichen der ersten Strophe in der epischen und frühen lyrischen Überlieferung stehen, ist γηράλεο δ' ὀδόντες (altersschwache Zähne) nur bei den komödierdichtern häufig (zum Beispiel Pherekrates, Fr. 82,3, Kock; Aristophanes, *Acharner* 715, *Wespen* 164, *Plutos* 266, 1057-1059).

<sup>11</sup> Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1924, 85, Anm. 4. Dieser Aufsatz wurde 1955 im Band "Wege und Formen des frühgriechischen Denkens" und dann in dessen zweiter Auflage (München 1960) ohne jenen Satz nachgedruckt; dem inzwischen wurde der Verfasser von Paul Maas davon überzeugt, daß es echt sein muß (Vgl. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* 342 Anm. 26).

“Zu Kleobulos verlangt es mich,  
um Kleobulos wie toll bin ich,  
nach Kleobulos verschmacht‘ ich.”

So etwas hatte schon Archilochos in Fr. 70 Diehl gemacht, um seiner Empörung über die Macht eines Emporkömmlings Ausdruck zu verleihen. Hier aber trägt die Wiederholung des Namens an erster Stelie im Vers stark dazu bei, die Intensität des Fühlens zu unterstreichen<sup>12</sup>.

Derselbe Namen kommt in einem anderen Fragment (2 Diehl) vor, das gewöhnlich für einen Hymnus gehalten wird<sup>13</sup>.

“Herrscher, der du mit Eros, dem starken,  
und mit den dunkeläugigen Nymphen  
und Aphrodite im Purpurgewand  
auf der Gebirge erhobenen Gipfeln  
dich in fröhlichem Spiele tummelst,  
deine Knie umfasse ich betend:  
komme voll Güte zu uns und erhöere  
gnädig unser brünstig Gebet.  
Stehe Kleobulos ratend zur Seite,  
und laß dir, o Dionysos, meine Liebe gefallen.”

Drei Gottheiten werden vom Dichter angerufen, die keine Kultgemeinschaft hatten, trotzdem Dionysos und Aphrodite in Fr. 20 Diehl von Solon und Fr. 20b, 5-9 Snell von Bacchylides und in Euripides, *Kyklops* 68-72 zusammen genannt werden<sup>14</sup>. Alle aber gehörten zum Symposion und werden zu diesem richtig aufgerufen, wie es schon Wilamowitz<sup>15</sup> bemerkt hat. Dazu trägt noch eine von Fr. 13 Kinkel des Panyasis erwähnte Überlieferung bei, daß es die Gewohnheit war, den ersten Trunk dem Dionysos, den Chariten und den Horen, den zweiten dem Dionysos und der Aphrodite zu widmen<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Anders bei B. Sittig, *Das Alter der Anordnung unserer Kasus . . .*, Stuttgart 1931 (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 13), 26, der glaubt, daß das Durchdeklinieren der Kasus dazu dient, die Leidenschaft spielerisch auszudrücken. Für Fränkel, *Dichtung und Philosophie* 334 wendet Anakreon hier ironisch “die Spielform gegen sich selbst”.

<sup>13</sup> Die Übersetzung ist H. Rüdiger, *Griechische Lyriker*, Zürich 1949 entnommen. Nur die letzten zwei Zeilen habe ich geändert, da ich glaube, daß der Infinitiv δέχεσθαι als Imperativ gilt, so wie es bei ἐπακούειν drei Zeilen vorher der Fall war.

<sup>14</sup> Dasselbe hat der Verfasser von “Anakreontea” 43 getan.

<sup>15</sup> *Sappho und Simonides* 115.

<sup>16</sup> Von E. R. Dodds in seiner Ausgabe der *Bacchae* des Euripides, Oxford 1944, S.117 zitiert.

Das Symposion steht natürlich unter dem Zeihen des Weines und der Liebe. Kein Wunder, daß die dafürstehenden Gottheiten eingeladen werden.

Jetzt kennen wir ein anderes Bruchstück des Dichters, wo wahrscheinlich dieselben Gottheiten, aber wohl aus anderen Gründen genannt werden. Es ist Fr. 4 aus *Oxyrhynchus papyri* 22, 1954, 2321 (= 65 Gentili = 1, 4 Page), wo man liest, der Dichter freue sich darüber, daß er dem Eros und den schweren Banden der Aphrodite entflohen sei. Wenn wir am Anfang der fünften Zeile Δεύ]υυσε ergänzen, wie Gentili es gemacht hat, dann wird auch dieser Gott angerufen. Nur ein paar Zeilen nachher verlangt der Dichter nach Wein und Wasser, und das versetzt uns mitten in die Gesellschaft der Zecher. Wenn wir aber, mit Page ab Vers 7 den Beginn eines neuen Gedichtes für möglich halten, dann bleibt der erste Teil unsicher.

Doch erinnert uns der Befehl, Wein und Wasser zum Gelage zu bringen, an eines der bekanntesten Fragmente des Dichters (Fr. 27 Diehl)<sup>17</sup>:

“Bringe mir Wasser und Wein, mein Sohn,  
bringe mir Kränze aus Blumen,  
denn ich will mich mit Eros  
messen im Kampf mit den Fäusten.”

Die Ähnlichkeit des Vokabulars in beiden Gedichten wurde sogleich von Lobel, dem ersten Herausgeber des neuen Bruchstückes, betont<sup>18</sup>, Weiter hat Gentili in seiner Ausgabe vermutet, dieses sei nach Fr. 27 Diehl geschrieben worden.

Daran braucht man aber nicht zu glauben, da uns Anakreon selbst, wie wir es oben gesehen haben, über seine wiederholten Rückfälle ins Lieben berichtet. In Fr. 79 Diehl drückt er den Widerspruch seiner eigenen Gefühle aus:

“Ich liebe wieder, lieb’ auch nicht,  
und ich bin toll und bin nicht toll.”

Aber kehren wir zum Symposion zurück; denn auf dieses gesellige Zusammensein der Männer bezieht sich ein großer Teil der erhaltenen Fragmente. Nicht nur die Erwähnung der Kränze (Fr. 33 und 76 Diehl und 123 Bergk) und des Kottabospiels (Fr. 41 Diehl), die zu solchen Gelegenheiten gehörten, sondern auch die Regeln der Mischung des Weines mit Wasser werden sorgfältig angegeben (Fr. 43 Diehl)<sup>19</sup>.

“So bringe mir, o Knabe,  
den Kelch: Ich will ihn leeren  
auf einen Zug! Doch gieße . .

<sup>17</sup> H. Rüdigers Übersetzung.

<sup>18</sup> *Oxy. Pap.* 22, 1954, S. 59.

<sup>19</sup> H. Rüdigers Übersetzung.

zehn Kellen Wasser über  
fünf Kellen Wein: Dem Gotte  
will ich mit Maßen dienen.

Wir wollen uns dem Weine  
nicht mehr mit wildem Toben  
nach der Barbaren Sitte  
ergeben, doch bei schönen  
Gesängen mäßig trinken.”

Ob die zwei Strophen zu demselben Lied gehören, kann man bezweifeln<sup>20</sup>.

Uns interessiert hier aber am meisten, daß uns Anakreon sowie sein Zeitgenosse Xenophanes in Fr. 1 Diehl Vorschriften für das Benehmen der Zecher beim Gelage geben. Maß in allen Dingen, beim Trinken und beim Ergötzen, scheint das Leitmotiv zu sein. Nicht so haben die Nachkommen den Dichter gesehen. Sein Vergnügen am Trinkgelage, das in einigen Stücken wie Fr. 49 und 99 Diehl zu weit gegangen war, prägte sich lieber in die Einbildung seiner Leser ein und scheint populärer gewesen zu sein. Denn das oben erwähnte Bild auf der Akropolis sowie die Vasen des letzten Viertels des sechsten Jahrhunderts vor Christus stellten ihn als einen trunkenen Zecher dar.

Kein Wunder denn, wenn die meisten Nachahmungen seiner Kunst, die man gewöhnt ist, Anakreonten zu nennen, das Thema der Ebrietas bis zur Übertreibung ausgeführt haben. Doch war des Dichters Liebe zum Maß in allen Dingen in einem schönen, an Fr. 22 Diehl des Archilochos erinnernden Fragment (8 Diehl) ausgedrückt<sup>21</sup>.

“Nein, ich möchte das Horn Amaltheas  
nimmer besitzen, noch möchte ich herrschen  
über das Land Tartessos als König  
hundertfünfzig Jahre lang.”

Viele andere Themen wurden natürlich auch von Anakreon behandelt. Strabon (14, 638) bezeugt die Fülle der Erinnerungen an Polykrates, den Tyrann von Samos, an dessen Hof der Dichter weilte. Vielleicht gehören Fr. 19 und 25 Diehl dazu. Auch Fr. 10 Bergk und Fr. 67, 74 und 81 Diehl beschäftigen sich mit den kriegerischen Ereignissen dieser Zeit.

<sup>20</sup> Überliefert sind sie von Athenaios 10, 427a. Page glaubt, die Strophen stammen aus verschiedenen Gedichten. Aber siehe E. Fränkel, Horace, Oxford 1957, 179, Anm. 2.

<sup>21</sup> H. Rüdigers Übersetzung.

Himerios spricht (Oratio 30 Sehenkl) von einem Lied, das das Geschick des Polykrates besang, als die Samier der Göttin ihre Gaben sandten. Für solch ein bedeutendes Ereignis soll er Fr. 1 gedichtet haben, das Artemis von Magnesia anruft, die den Einwohnern wohlgesinnt ist.

Von den Mädchengesängen oder Partheneia, die er geschrieben haben soll, wissen wir nichts, denn *Oxyrhynchus papyri* 2, 1899, 221, Kol. VII, 1-12 = 190 Gentili = 156 Page ist nicht klar genug, und es ist keineswegs sicher, ob die von ihm komponierten "weiblichen Gesänge", worüber uns Kritias, Fr. 1 Diehl berichtet, damit identifizierbar sind.

Eines seiner Gedichte (90 Diehl, und wahrscheinlich auch 75 Diehl) ist ein Trinkspruch zum Gedächtnis eines Gefallenen, der einen tieferen Ton in seiner Leier anschlägt. Denn sonst kann der Dichter über die anderen nicht weniger als Archilochos lachen. Das bildet einen anderen Teil seines Werkes, den ich Skoptika nennen möchte. Dazu kann man Fr. 11, 16, 54, 55, 62, 71, 80, 87 Diehl und vielleicht noch 151, 154, 161, 162 und 168 Bergk zählen. Zu dieser Reihe ist auch neulich Fr. 60 Gentili = 1 Page aus *Oxyrhynchus papyri* 2321, 1 getreten. Das Gedicht ist aber nicht leicht zu erklären; denn der Text ist stark zerstückelt. Die meisten (u. a. Latte, Merkelbach, Bowra und Page) glauben, Vers 13 sei der Beginn eines anderen, an eine Hetäre namens Herotime gerichteten Liedes. Das kommt daher, daß im vorhergehenden Teile ein schönes Wesen angeredet wird. Ob es sich um ein Mädchen oder einen Knaben handelt, bleibt unsicher, da das griechische Wort παῖδων für beides gebraucht werden kann. Wenn wir aber das Ganze als *ein* Gedicht betrachten, dann wird alles klar: Der Verfasser wollte einen humorvollen Kontrast zwischen der anscheinenden Unschuld und Furchtsamkeit der von der Mutter zu Hause erzogenen Herotime und ihrem tatsächlichen Benehmen zeigen.

Daß Anacreon sehr höhnisch, ganz im Geiste der Iambenpoesie<sup>22</sup>, sein kann, zeigt Fr. 54 Diehl, wo er über einen gewissen Artemon spottet, indem er mit graphischer Genauigkeit die gemeine Figur des früheren Armen und seinen jetzigen weibischen Luxus beschreibt, unter dem sich seine Grobheit versteckt. Unbekannte Ausdrucksweisen (nicht weniger als fünf Hapax eiremena und vier zum ersten Male gebrauchte Wörter) tragen zur seltsamen Wirkungskraft dieser Invektive bei.

Die Kunst in der Anordnung der Worte muß man wie überall in den erhaltenen Gedichten des Anacreon so auch hier bemerken. Denn erst am Ende des fünften Verses, als wir schon vieles über die armselige Kleidung und schlechte Gesellschaft des Artemon erfahren haben, tritt der erwartete Namen auf; weitere vier Zeilen geben uns seine frühere schandbedeckte Lebensweise kund; erst dann sehen wir den scharfen Gegensatz zum früheren Stand — wie er in die Karosse steigt, mit goldnem Schmuck angetan, und unter einem Sonnenschirm von Elfenbein sitzt, wie es sonst nur Weiber tun.

<sup>22</sup> Die derbe Erotik, die auch seit langem dazu gehörte, tritt im Wortspiel des Fr. 87 Diehl auf.

Die gleiche Sorgfalt bei der Wortstellung haben wir schon oben in Fr. 3, 53 und 88 Diehl betont. Die Harmonie von Metrik und Sinn trägt auch kräftig zur Wirkung bei. In dem schon erwähnten Fr. 17 Diehl hilft der nach dem Glykoneion kommende hyperkatalektische Asklepiadeus maior dazu, den schweren Fall eines Körpers ins Meer zu beschreiben. Auch die Stellung der zwei bedeutenden Wörter μεθύων ἔρωτι (trunken von Liebe) am Ende — als die seit dem Anfang erwartete Ursache seines Tuns — ist in sich selbst ein kleines Meisterwerk.

Die gleiche Einheit von Sinn und Rhythmus finden wir auch in Fr. 52 Diehl, wo der Dichter in seinen empörten Choriamben einen Appell an die Götter auf dem Olymp richtet. Noch bemerkenswerter ist der Fall des schon behandelten Fr. 88 Diehl, dessen trochäische Tetrameter zur Beschreibung des Aristoteles (*Rhetorik* 3, 1409a) als "laufender Rhythmus" gut passen.

Im allgemeinen können wir sagen, daß die äolischen Maße besonders für die Erotika, die iambischen für die Skoptika (doch nicht immer, denn das spottende Fr. 11 Diehl zum Beispiel ist in Glykoneen abgefaßt), die ionischen für die Trinklieder angewandt worden sind. Unter den letztgenannten finden sich die anaklastischen ionischen Dimeter, die nach Anakreon Anakreonten benannt sind.

Aber eine noch größere Bedeutung als dem Zusammenhang zwischen Versmaß and Sinn kommt dem Stil zu. Eine einfache Syntax und ein Wortschatz, in welchem mehrere epische Epitheta mit ionischen, äolischen, daneben lydischen, thrakischen und sizilianischen Wörtern zu finden sind, zeugt von einem erstaunlichen Sinn für die Mittel der Sprache. Wie H. Fränkel bemerkt hat<sup>23</sup>, ist er dem archaischen reihenden Stil schon entwachsen. Das konnten wir oben bei der Analyse des Fr. 45 Diehl feststellen.

Jedes Substantiv ist gewöhnlich von einem Adjektiv, oft mit Disjunktion (z. B. Fr. 2, 5; 1, 2-3; 5, 1; 45 Diehl), begleitet. Zwei Adjektive oder zwei zusammengesetzte Adjektive sind auch anzutreffen, wie zum Beispiel in Fr. 91 Diehl. Was aber am besten seine Kunst charakterisiert, ist die häufige Anwendung des sogenannten Trikolons: so die dreifache Anrufung der Artemis am Anfang des Fr. 1 Diehl, wo die wiederholte Verschmelzung von Satz und Vers durch Enjambement dazu beiträgt, dem Gedicht einen wunderbaren einheitlichen Fluß zu geben. Die Namen dreier verschiedener Gottheiten finden sich zu Beginn des Fr. 2 Diehl; drei Figuren (der Purpurball, Eros in goldenem Haar und das Mädchen im bunten Schuh) stehen in der ersten Strophe des Fr. 5 Diehl, doch hier erscheinen Substantiv und Attribut jeweils in einem Vers, ganz anders als im eben genannten Fr. 1 Diehl, und in Vers 5-7 sind die Parenthesen anmutig leicht.

Über die Anapher haben wir schon beiläufig gesprochen.

<sup>23</sup> *Wege und Formen* 60.

Die Symmetrie der Teile ist sehr oft erkennbar. Trotzdem bietet ein Stück wie Fr. 6 Diehl ein Beispiel der Asymmetrie in der Stellung des dritten Subjektes, das die Vielgestalt seiner dichterischen Kunst beleuchtet.

Die sichtbaren Eigenschaften der Dinge, oft mit Farbwörtern (Purpur und Gold), die einen symbolischen Wert haben, und andere Empfindungswörter werden ebenfalls von unserem Dichter bevorzugt.

Weil diese Verfahren anscheinend einfach waren, ist ein lange Reihe Nachahmer entstanden, die ganz ohne Bedeutung geblieben wären, wären nicht ihre Anacreontea an die Stelle der echten Gedichte getreten. Zur Zeit des Aulus Gellius, das heißt im zweiten Jahrhundert nach Chr., gab es bekanntlich schon eine solche Nachahmung. Fr. 82 Diehl, das schon am Ende des ersten Jahrhunderts nach Chr. existierte, ist vielleicht eine andere. Und das ging weiter so bis in byzantinische Zeit, so daß, als Henricus Stephanus 1554 seine "Anacreontis Teii Odae" veröffentlichte, die Dichtern wie Ronsard so herzlich willkommen waren, tatsächlich kaum eine echte Ode darin zu lesen war. Daß dem so war, hat eine lange Reihe von Gelehrten, von Robortellus bis Rose, gezeigt. Trotzdem haben diese Gedichte auf viele Dichter einen starken Einfluß ausgeübt und in Deutschland eine Mode der Anacreontik hervorgerufen, die zu einem verfälschten Rokokobild der Antike führte.

Die von Anacreon angewandten literarischen Verfahren und Metra sind auch in den "Anacreontea" zu finden, besonders die Anapher und die anaklastischen ionischen Dimeter. Auch viele Themen begegnen wieder, wie der Genuß des Weins und die Liebe im Alter. Aber die Mäßigkeit, die der archaische Dichter empfahl, ist ganz verschwunden. Alles wird übertrieben und klingt deshalb künstlich. Das kann man am leichtesten erkennen, wenn man Fr. 8 Diehl mit "Anacreontea" 8<sup>24</sup> und Fr. 5 Diehl, Vers 6-8 mit "Anacreontea" 7 vergleicht. Jedes Paar behandelt dasselbe Thema. Das zweite Beispiel soll uns hier als Muster gelten. Bei Anacreon will das Mädchen aus Lesbos nicht zu ihm passen, weil sein Haar weiß ist. Hinter diesem Symbol des Alters steht eine lange dichterische Überlieferung, die man bis Homer verfolgen kann. In "Anacreontea" 7 verspotten ihn die Weiber, weil er keine Haare mehr hat. Die Selbstironie, die beim alten Sänger hier wie so oft hervortritt, ist aus den Versen seines Nachahmers ganz verschwunden, um einem banalen Dialog Platz zu machen. Das Motiv wird wieder vom Verfasser der "Anacreontea" 51 entwickelt. Dieser aber hat eine manierierte Metapher gebildet, indem er sagt, die schönsten Kränze schmücke man mit Rosen und weißen Lilien.

Weitere Vergleiche zwischen anderen echten und falschen Gedichten werden uns immer das gleiche lehren. Die Aufforderung zum Trinken, die Fr. 27 und 43 Diehl enthalten, wird auch das Motiv von "Anacreontea" 2, 47 und 48; die Frische aber der archaischen Lieder ist nicht mehr vorhanden. Ähnliches kann man

<sup>24</sup> Die Nummern sind die der Ausgabe von C. Preisendanz, Leipzig 1912.

---

über Fr. 5 und 27 Diehl und 65 Gentili = 1, 4 Page einerseits und "Anakreontea" 13 andererseits, sagen, wo anstelle des Purpurballes des Eros oder des Ringens mit ihm eine ganze Reihe Einzelheiten, wie Bogen, goldener Köcher und Speer, genannt werden. Die Gestalt des Gottes kommt uns wie ein Erzeugnis der alexandrinischen Kunst vor.

So kann man folgern, daß die Kunst des alten Dichters einen dauernden Reiz auf die Nachkommen ausübte, ohne jedoch nachgeahmt werden zu können. Denn die Frische und Grazie seiner Lieder gehörten unmittelbar dem Zeitalter der fröhlichen Feste an den Tyrannenhöfen an, einem Zeitalter, das nicht lang nachher ganz vorbei war.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ENTRE O EPOS E O LOGOS: XENÓFANES DE CÓLOFON<sup>1</sup>

Em um dos livros mais recentes sobre aquele pensador que, na sua longa vida, percorreu o mundo grego, fugido da sua cidade de origem devido à invasão dos Medos (ὄθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο), como ele próprio sugere num dos seus fragmentos<sup>2</sup>, nesse livro, dizíamos, o autor, Christian Schäfer, observa logo no começo<sup>3</sup>:

A bibliografia sobre a Filosofia Pré-socrática, que entretanto aumentou quase até ser impossível abrangê-la, mostra uma clara tendência para analisar e tratar questões e problemas muitas vezes mais sob o ponto de vista filológico do que filosófico ou histórico-filosófico.

É precisamente nesta falta que vou incorrer também, porquanto, julgo que o interesse das minhas palavras só poderá residir na sua proveniência do meu próprio ângulo de visão — o da Filologia. Mas Filologia — entenda-se — no sentido lato que lhe deu Wolf, o restaurador desse composto grego, ao terminar do século XVIII, e que, de um modo geral, os países mais cultos não desdenham manter como título dos cursos superiores da Linguística e de Literatura.

Por isso mesmo, sinto-me agora na obrigação de esclarecer a acepção em que tomei os dois vocábulos gregos que figuram no nome deste trabalho. Trata-se, efectivamente, de dois lexemas que são aqui empregados como antinómicos, mas que, na sua polissemia, podem até ser sinónimos.

Efectivamente, ἔπος concorre com μῦθος nos Poemas Homéricos, para designar a emissão de voz (e o seu étimo indo-europeu é o mesmo da palavra latina vox),

---

<sup>1</sup> Publicado em *Humanitas* 52 (2000), 77-89.

<sup>2</sup> Fr. 22. Cf. também o fr. 8. (Os números são os da edição de Diels-Kranz).

<sup>3</sup> *Xenophanes von Kolophon. Ein Vorsokratiker zwischen Mythos und Philosophie* (Stuttgart und Leipzig 1996) p. 13.

a palavra. As duas podem aparecer juntas, numa espécie de reduplicação, processo literário esse que é corrente em Homero<sup>4</sup>, mas distinguem-se, quer uma, quer outra, de λόγος, cujas duas únicas ocorrências nas epopeias apenas autorizam a versão de ‘narrativa’ para o exemplo de *Ilíada* XV. 393 e de ‘argumento’ para o da *Odisseia* I. 56<sup>5</sup>.

Não vamos aqui renovar a discussão acerca da evolução semântica destes lexemas, já feita por vários, e sobre a qual eu mesma já escrevi alguma coisa. Notemos só que os respectivos sentidos se vão desdobrando, sem que a emergência de um faça obliterar os anteriores. Sabem todos os tradutores de Platão que os vários significados que λόγος foi adquirindo coexistem nos seus diálogos com tal frequência que não se torna necessário exemplificá-los.

Vamos apenas recordar que, desses vários significados, aquele que se tornou mais famoso e mais conhecido nas línguas modernas é o de ‘razão’, que surge pela primeira vez, como quase todos os estudiosos concordam, no fr. 8.5 de Parménides<sup>6</sup>. É esse que adoptámos no nosso título, como emblema do pensamento filosófico.

Voltemos agora a ἔπος. O mesmo Parménides emprega duas vezes o termo no sentido originário de ‘palavra’: no fr. 1.23, ao anunciar o discurso da deusa, e no fr. 8.52, no momento em que ela declara que vai passar da exposição da ἀλήθεια para as crenças dos homens mortais, que são enganadoras, ou, para usar a expressão de Kirk-Raven-Schofield, para fornecer uma representação da realidade enganosamente plausível (embora não genuinamente convincente)<sup>7</sup>:

μάνθανε κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλὸν ἀκούων  
aprende, escutando a ordem ilusória das minhas palavras.

O sintagma κόσμον ἐπέων — note-se de passagem — já figurava na Elegia de Salamina (fr. 1.2 West) de Sólon<sup>8</sup>, à qual em breve tornaremos.

O sentido que nos interessa não é, porém, este. É aquele que só surge mais tardiamente (e sempre no plural), para designar um género literário, a epopeia, embora ocasionalmente possa aplicar-se à poesia em geral. Um mesmo poeta, Píndaro, nos fornece exemplos de uma e outra acepção. Um está no famoso e discutido passo de

<sup>4</sup> E. g. *Odisseia* XI. 561. Sobre a possível e, aliás, controversa distinção entre ambos, vide Fournier, *Les verbes dire en grec ancien* (Paris 1946).

<sup>5</sup> Para mais pormenores, veja-se o que escrevemos em *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I (Lisboa, 8ª ed., 1998), pp. 254-260.

<sup>6</sup> G. S. Kirk, J. E. Raven and M. Schofield, *The Presocratic Philosophers* (Cambridge, 2nd. ed., 1983), p. 258, traduzem por ‘reason’. Veja-se também a versão de José Trindade Santos, *Da Natureza. Parménides* (Lisboa 1997), p. 19, e respectivo comentário, p. 98.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 254.

<sup>8</sup> O fr. 194. 3 Snell-Maehler de Píndaro usa λόγος num contexto semelhante: κόσμον αὐδᾶεντα λόγον.

*Nemeias* II. 2 (ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί, «os cantores de versos ligados»), que muitos tomam como prova da origem do composto ‘rapsodo’. Outro está em *Olimpicas* III. 8 (φόρμιγγα τε ποικιλόγαρυν καὶ βοᾶν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν, «a cítara de sons multiformes e o clangor das flautas e a ordenação das palavras»), passo esse que refere os elementos constitutivos da ode: o acompanhamento musical de cítaras e flautas e o poema lírico. É, no entanto, o primeiro destes sentidos que prevalece (e que ainda hoje se mantém em alemão), ou seja, o de nomear um modo que se distingue de μέλη (‘poesia mélica’), de iambos e de outras composições. É, por conseguinte, o mesmo que, logo no começo da *Poética* (1447 a 13), Aristóteles, ao delimitar as formas poéticas, chamará ἐποποιία — e é esse o que vamos utilizar.

Ao situarmos Xenófanes na tradição épica, estamos, não só a seguir uma opinião generalizada, como a basear-nos numa afirmação do próprio, que, fosse qual fosse o seu enquadramento<sup>9</sup> (reduz-se a um único verso, citado por Herodiano, um gramático do séc. II d. C), também se aplicava ao autor (fr. 10):

ἔξ ἀρχῆς καθ’ Ὀμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες...

Uma vez que desde início todos aprenderam por Homero...

Embora hoje não se tenha como certo que ele fosse um rapsodo homérico, uma vez que a biografia de Diógenes Laércio IX. 18 apenas diz:

ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐρραψώδει τὰ ἑαυτοῦ

Mas ele mesmo também recitava os seus próprios poemas

o conhecimento da *Ilíada* e da *Odisseia* evidencia-se, a cada passo, não só nos textos em que critica a concepção da divindade como, o que não é menos significativo, na linguagem e no formulário, como veremos a seguir.

Uma primeira aproximação reside no uso do metro dactílico. Com efeito, o magro legado do pensador de Cólofon que chegou até nós (ao todo, 122 versos) é, na sua maioria em hexâmetros e em dísticos elegíacos (hexâmetros seguidos de pentâmetros, portanto, igualmente em ritmo dactílico), e só ocasionalmente em trímetros iâmbicos e tetrâmetros trocaicos.

A presença da linguagem épica nos primeiros elegíacos há muito que fora notada. Embora especialistas como D. A. Campbell encontrem menos ecos homéricos em Xenófanes — como também em Sólon<sup>10</sup> —, a verdade é que outros estudiosos,

<sup>9</sup> É irrelevante, para o nosso propósito, que o contexto fosse o da crítica ao épico, em ligação com os frgs. 11 e 12, como supõe, por exemplo, J. H. Lesher, ed., *Xenophanes of Colophon. Fragments. A text and translation with a commentary* (Toronto 1992), pp. 81-82.

<sup>10</sup> David A. Campbell, ed., *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry* (Bristol, 2nd. ed., 1982), p.232.

como A. Mourelatos e A. Bernabé Pajares, têm demonstrado que eles abundam nos outros dois Pré-Socráticos que se exprimiram em verso, Parménides e Empédocles<sup>11</sup>.

Quanto ao nosso autor, José B. Torres-Guerra, em artigo há pouco publicado na revista *Emerita*, faz um estudo pormenorizado do que ele chama “El Homero de Jenófanes”<sup>12</sup>, estudo esse que o leva a concluir que, em 122 versos conservados, há 26 fórmulas ou expressões formulares, metade das quais nos fragmentos atribuídos ao *περὶ φύσεως*, ou seja, precisamente à parte da sua obra considerada de conteúdo filosófico. Este helenista observa, certamente não sem razão, que a presença, em Xenófanes, de expressões homéricas que só aparecem uma vez é sem dúvida uma prova convincente.

Um dos aspectos mais interessantes deste trabalho é o estudo de exemplos de reelaboração do estilo homérico. Um deles, porém, o fr. 32, que contém uma tentativa de explicação racional do arco-íris, oferece algumas dificuldades:

ἦν τ' Ἴριν καλέουσι, νέφος καὶ τοῦτο πέφυκε,  
πορφύρεον καὶ φοινίκεον καὶ χλωρὸν ἰδέσθαι.

Aquela a quem chamam Íris, também isso é uma nuvem por natureza,  
que à vista aparece como púrpura, vermelho e amarelo-esverdeado.

As marcas homéricas residiriam apenas no epíteto de Íris, ou seja, *πορφύρεον*, epíteto esse que figura em *Iliada* XVIII. 547.

A reserva que pode aqui fazer-se é que, no texto homérico em questão, não se está a descrever a habitual mensageira dos deuses neste poema. Trata-se de símile em que o aparecimento no céu do arco-íris é comparado à névoa em que se envolve Atena para descer às fileiras dos Aqueus e aí despertar o ânimo dos combatentes. Diferentes interpretações têm sido dadas a este passo da ἀριστεία de Menelau, e alguns grandes helenistas, como Willcock<sup>13</sup>, supõem que Atena desce pelo arco-íris, enquanto outros, como Fenik<sup>14</sup>, pensam mesmo que a deusa assume essa aparência. Supomos porém, na esteira de Mark Edwards, que o ponto de contacto entre o símile e a realidade está no epíteto *πορφυρέη*, que se repete

<sup>11</sup> Respectivamente, A. P. D. Mourelatos, *The Route of Parmenides* (New Haven and London 1970) *apud* A. A. Long, “Early Greek Philosophy” in P. E. Easterling and B. M. W. Knox, eds., *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I (Cambridge 1985), p. 249; e A. Bernabé Pajares, *Fragmentos de Epica Griega Arcaica* (Madrid 1979) *apud* Christian Schäfer, *Xenophanes von Kolophon*, p. 48, nota 72.

<sup>12</sup> José B. Torres-Guerra, “El Homero de Jenófanes”. *Emerita* 67, 1 (1999) 75-86.

<sup>13</sup> M. M. Willcock, ed., *The Iliad of Homer*. Books XIII-XXIV (London 1984), p. 260.

<sup>14</sup> Fenik, *Typic Battle Scenes in the Iliad* (Wiesbaden 1968). pp. 182-183.

em ambos, sem esquecer, como adverte o mesmo comentador, que, para os Gregos, esse fenómeno natural se associava a tempestades e perturbações<sup>15</sup>.

A continuidade formal da tradição homérica, essa, não oferece dúvidas. Também parecem claras as motivações da escolha do verso, tal como em Parrnénides e Empédocles.

O assunto tem sido muito discutido, embora se possa falar de um consenso quanto às finalidades principais desta preferência: de um lado, a maior solenidade conferida pelo metro épico (não obstante a conhecida censura de Aristóteles ao poeta de Agrigento em *Poética* 1447 b 16-20); e do outro, a maior facilidade de memorização que o ritmo do verso propicia<sup>16</sup>.

Vem a propósito fazer a comparação com a elegia de Salamina de Sólon (fr. 1 West), que o futuro legislador ateniense, disfarçado de arauto, começava deste modo em plena ágora de Atenas:

αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἡμερτῆς Σαλαμίνοιο,  
κόσμον ἐπέων ὠιδὴν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος.

Da fascinante Salamina venho em pessoa como arauto,  
preferindo ao discurso o sortilégio do canto.

Sem entrar em pormenores quanto à autêntica encenação teatral de que se rodeou este episódio, tal como o descreve Plutarco na *Vida de Sólon* 8. 1-2, a fim de poder exortar os seus concidadãos a partir à conquista de Salamina, atentemos de preferência na maneira de divulgar uma composição secretamente preparada em casa e apresentada perante um vasto público como se fosse de improviso, e bem assim na superioridade aqui atribuída ao verso sobre a prosa. Um outro ponto de interesse é a presença da palavra que significa 'canto' (ὠιδήν) e que seria uma confirmação do suporte musical dos dísticos elegíacos, assunto esse que tem dado lugar a muita discussão<sup>17</sup>. O texto, porém, não é seguro, e embora — para referir só os editores mais autorizados — Gentili-Prato o aceitem, West assinala a palavra com uma *crux*, supondo-a uma glosa.

Falar de memorização, porém, conduz a outra *vexata quaestio*, que é a do uso da escrita.

<sup>15</sup> Mark W. Edwards, *The Iliad: A Commentary*, Vol. V: Books 17-20 (Cambridge 1991), pp. 115-116.

<sup>16</sup> Sobre este último ponto, cf. Campbell, *op. cit.*, p. 232, em comentário a Sólon. Embora quase oito séculos posteriores, têm também interesse para este efeito as considerações de um homem culto como Plutarco, *Sobre os oráculos da Pítia* 18-20, quanto à substituição do verso pela prosa. O mesmo Plutarco invoca o argumento da maior facilidade de memorização (quanto aos oráculos de Apolo) nesse diálogo, 27.

<sup>17</sup> Vide D. A. Campbell, "Flutes and Elegiac Couplets", *Journal of Hellenic Studies* 84 (1964) 63-68, e T. G. Rosenmeyer, "Elegiac and Elegos", *California Studies in Classical Antiquity* 1 (1968) 217-231.

Também aqui temos de recorrer ao aforismo de que tudo começou em Homero — neste caso concreto, no desencadear da Questão Homérica com a publicação dos *Prolegomena ad Homerum* de Wolf, em 1795. É que o ponto de partida dessa tese era a convicção de que nesse tempo a escrita era desconhecida, pelo que não era possível compor tão longos poemas; ora, sendo a recitação oral, eles tinham de ser curtos, uma vez que uma epopeia extensa implicaria um leitor. Diversas teorias, que não vamos mencionar, foram derivando desta e estão hoje, também elas, postas de parte.

Assinalaremos apenas os grandes marcos miliários neste longo processo: entre 1928 e 1930 (embora só viesse a ser difundida no continente europeu por meados do século) a teoria da improvisação oral, de Milman Parry, que supõe uma técnica apoiada no uso de fórmulas (que preenchiam um ou mais versos), para descrever acontecimentos que se repetem, como o amanhecer, o anoitecer, o servir de uma refeição, e de epítetos. Esta teoria, baseada na observação directa do modo de compor de bardos servo-croatas, foi depois modificada pela chamada “teoria do ditado”, da autoria do discípulo e continuador de Milman Parry, A. B. Lord, segundo a qual o aedo ditava os seus poemas a alguém que já dominava o sistema de escrita. O mesmo A. B. Lord prosseguiu as gravações de improvisações épicas na antiga Jugoslávia, e declarou o processo extinto em 1960. Muitos dos maiores helenistas da época, como Dodds e Kirk, aceitaram a teoria do ditado. Outros, como Lesky, objectaram que estavam a esquecer-se de que quem pretendesse harmonizar os poemas (o *Bearbeiter*, como se diz na terminologia técnica alemã) precisava de um texto na sua frente, ao qual pudesse fazer emendas e interpolações, e tal não podia suceder com a poesia oral; pelo que a composição só podia ser escrita.

Entretanto, levantava-se do lado da Arqueologia e da Epigrafia uma questão paralela a esta: a decifração, em 1953, do Linear B, que veio demonstrar que a língua falada pelos Micénios era já o grego, embora numa fase muito arcaica; o retomar das escavações em Hisarlik, a noroeste da Turquia (iniciadas por Schliemann em 1871, recomeçadas na década de 30 por Blegen e de novo prosseguidas, a partir de 1988, com todos os recursos da técnica moderna, por Manfred Korfmann). Estas confirmam a localização da Tróia homérica na sexta camada de Hisarlik. A última novidade é que se encontrou nesse lugar um sinete de bronze (c. 1190-1040 a. C), com palavras em lúvio, um dos dialectos indo-europeus.

Outra questão fundamental para o nosso tema é a da data em que a escrita alfabética do cananeu foi adaptada à fonologia grega, produzindo assim um objecto de cultura que, nessa forma e nas que dela derivaram (caracteres latinos, góticos e cirílicos), se usa actualmente na maior parte do mundo. Livros inteiros (e alguns bem recentes) se têm escrito sobre o assunto, tanto mais que as surpresas provenientes do campo da epigrafia estão sempre a desactualizar o que se tinha por dados adquiridos. Assim, em 1961, quando L. H. Jeffery publicou, em Oxford, *The Local Scripts of Archaic Greece*, datava-se a mais antiga inscrição grega

conhecida, a do vaso geométrico de Dipylon, de c. de 725 a. C, o que fazia supor que a introdução da escrita ascenderia a 750 a. C. Em 1989, Barry Powell<sup>18</sup> aceita a colocação dessa mesma inscrição entre 740 e 730 a. C, mas já se encontraram três grafiti em Lefkandi, na Eubeia (ilha que nos últimos anos tem sido fonte das maiores surpresas), de c. de 750 a. C. Estes novos dados têm levado os especialistas a datar a introdução do sistema alfabético nos começos do séc. VIII a. C.<sup>19</sup>

Ora a tendência para colocar a composição dos Poemas Homéricos no princípio desse mesmo século e para aceitar a hipótese do recurso à escrita, na sequência das novas perspectivas abertas pela análise das técnicas de composição, designadamente da estrutura narrativa, tem-se acentuado nestes últimos anos. É o que se nota nos prefácios e comentários à *Iliada* publicados em Cambridge entre 1985 e 1992, e à *Odisseia*, editados em Milão, 1984-1986, e, pouco depois, traduzidos para inglês e revistos, em Oxford, 1988<sup>20</sup>.

Não será demais lembrar aqui as afirmações de um desses helenistas, que contou entre os mais notáveis do nosso tempo, A. Heubeck<sup>21</sup>:

A força dos Poemas Homéricos reside na composição cuidada; a dos poetas orais, na improvisação. As criações dos poetas orais são sempre novas, como o acaso e a situação imediata as ditam; os seus cantos são para o momento e efémeros. Mas não há nada de efémero nas epopeias homéricas: São pensadas para serem permanentes e permanentemente válidas, não são criações de momento, mas revelam planeamento e ordenação cuidada. Podemos reconhecer quanto esforço mental e aperfeiçoamento pormenorizado estão por trás delas e quantas tentativas preliminares e esforços devem ter precedido as obras acabadas. Creio que podemos fazer avançar o argumento um passo mais. Não só a *Iliada* e a *Odisseia* foram os produtos de um longo e cuidado planeamento e aperfeiçoamento; não poderiam ter sido criadas de modo nenhum sem o auxílio da escrita.

<sup>18</sup> “Why was the Greek alphabet invented? The epigraphical evidence”, *Classical Antiquity* 8 (1989) 321-350.

<sup>19</sup> Vide J. Latacz, “Vergangenheitsbewahrung in der mündlichen Überlieferungsphase des Helenedepos” in: *Colloquium Rauricum I* (Stuttgart 1988), p. 158, e, mais recentemente, S. R. Slings, “Tsade and he. Two problems in the early history of the Greek Alphabet”, *Mnemosyne* 51 (1998) 641-647. C. J. Ruigh, “Sur la date de la création de l’alphabet grec”, *Mnemosyne* 51 (1998) 658-687, recua até c. 1000 a. C. Uma tese ainda mais ousada, a do linguista Roger D. Woodard, *Greek Writing from Knossos to Homer* (New York 1997) sustenta que nem sequer houve quebra na literacia, uma vez, que, segundo julga, os criadores do alfabeto grego eram escribas habituados à escrita silábica de Chipre.

<sup>20</sup> O comentário da *Iliada*, em seis volumes, é dirigido por G. S. Kirk e feito por esse helenista em colaboração com Mark W. Edwards, J. B. Hainsworth, M. Janko, N. I. D. Richardson. O da *Odisseia*, em seis volumes, na edição italiana (que contém texto e tradução), e em três na inglesa, é de A. Heubeck, Stephanie West, J. B. Hainsworth, A. Hoekstra, J. Russo, M. Fernández-Galiano.

<sup>21</sup> *A Commentary on Homer’s Odyssey*, Vol. I. p. 12.

Nesta ocasião, poderá parecer a muitos que estamos a grande distância de Xenófanes e dos Pré-Socráticos em geral. Pelo contrário, o argumento da literacia, a ser aceite para Homero, vai aplicar-se, *a fortiori*, às obras dos primeiros pensadores gregos, pelo menos a partir de Anaximandro. É certo que dele temos apenas um fragmento, e que tudo o que provinha destes fisiólogos terá sofrido alguma metamorfose na interpretação de Teofrasto, como geralmente se afirma. Em todo o caso, essas duas linhas incompletas surgem no contexto de um comentário de Simplício que vou recordar na tradução do Doutor Trindade Santos (fr. 1)<sup>22</sup>:

...Uma outra natureza (*physis*) indefinida e ilimitada (*apeiron*), da qual provêm todos os céus e os mundos que neles estão. “E destes vem a origem (*genesis*) para as coisas que há e provém a destruição para essas coisas segundo a necessidade, pois prestam justiça umas às outras, pela sua injustiça, segundo a ordem do tempo”.

Não vamos aqui discutir o ἄπειρον, e muito menos se o pensador milésio empregou ou não a palavra. O que nos interessa de momento é a observação de Simplício que não figura nesta tradução, e que vem logo a seguir a «a ordem do tempo»:

como ele se exprime, nestes termos um tanto poéticos.

É que, através deste comentário pode discernir-se, a meu ver, a existência de um texto escrito e o uso da exposição em prosa, de que resultaria a estranheza perante os ποιητικωτέροις ... ὀνόμασιν.

Diferente, mas também elucidativa, é a afirmação de Diógenes Laércio II. 3, de que Anaxímenes se exprimia «num iónico simples e desataviado» (λέξει ἰάδι ἄπλῃ καὶ ἀπερίττωι).

Tal significa que sigo a opinião de G. E. R. Lloyd<sup>23</sup> e outros especialistas, segundo a qual a escrita em prosa por parte de Anaximandro e de Anaxímenes se pode considerar um facto seguro, não obstante as conhecidas objecções levantadas por Havelock<sup>24</sup> e outros quanto à data da emergência da literacia (que ele coloca entre 440 e 430 — quando a conhecida taça ática de Dúris, em Berlim, com uma escola onde o mestre de primeiras letras segura, diante do aluno, um rolo de papiro em que se podem ler os primeiros versos de um poema épico, é quarenta anos anterior).

<sup>22</sup> José Trindade Santos, *Antes de Sócrates*. Introdução ao estudo da Filosofia Grega (Lisboa, 2ª ed., 1992), p.122.

<sup>23</sup> G. E. R. Lloyd, *Methods and Problems in Greek Science* (Cambridge 1981), p. 122-135.

<sup>24</sup> E. A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (Princeton 1982) e *The Muse Learns to Write* (New Haven 1986). Entre os principais opositores conta-se J. Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society* (Cambridge 1986) e *The Interface Between the Written and the Oral* (Cambridge 1987).

É altura de lembrar que a presença de uma inscrição num vaso geométrico de c. 750 a. C., de que há pouco falámos, é prova suficiente de que o uso da escrita não se limitava às elites. O mesmo se pode dizer do *skyphos* geométrico de Ischia, ainda que não seja certo que os dizeres tenham sido gravados c. 720 a. C. nem que o Nestor nele mencionado seja a figura homérica desse nome<sup>25</sup>.

Por todos estes motivos, entendo que a questão da oralidade não se põe para Xenófanés e os demais Pré-Socráticos. Põe-se, sim, a da exígua quantidade de fragmentos chegados até nós, e a conseqüente dificuldade em os relacionar de um modo que nos permita reconstituir o seu pensamento, sobretudo no que respeita às suas posições teológicas — ou seja, precisamente aquelas que o distanciam da epopeia, de que formalmente se encontra tão próximo.

Fácil é recordar, a este propósito, o grupo de fragmentos que critica a ausência de relação entre religião e ética em Homero e Hesíodo, nomeando-os (fr. 11) ou não (frs. 12 e 14), e os que exprimem a noção do relativismo da crença (frs. 15 e 16), que, de tão conhecidos, não vou repetir. Mais controversos são os fragmentos 23 a 26, que oferecem breves amostras do pensamento teológico do autor. O fr. 23, em especial, tem sido interpretado de duas maneiras, conforme se dá à primeira palavra (εἷς) valor predicativo ou atributivo:

Εἷς θεὸς ἔν τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι μέγιστος,  
οὔτι δέμας θνητοῖσιν ὁμοῖος οὔτε νόημα.

Como predicativo o tomou Diels, colocando mesmo uma vírgula depois de θεός, de onde resulta a tradução:

Um só deus, dentre deuses e homens o maior,  
que não é semelhante aos mortais, de corpo nem de espírito.

É esta a interpretação mais seguida pelos historiadores da filosofia, incluindo Barnes<sup>26</sup>.

Pelo contrário, Heitsch considera μέγιστος como nome predicativo de εἷς θεός, sendo εἷς atributo, o que daria para o primeiro verso outra equivalência:

Um deus é entre deuses e homens o maior.

<sup>25</sup> Da extensa bibliografia sobre esta questão salientamos o engenhoso artigo de P. A. Hansen, “Pithecan Humour, the interpretation of Nestor’s cup reconsidered”, *Glotta* 54 (1976) 25-43.

<sup>26</sup> Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers*, Vol. 1 (London 1979), p. 85, que escreve em conclusão (p. 94): “Não sugiro que a teologia de Xenófanés seja um sistema logicamente coerente, mas sugiro que a teologia de Xenófanés é um feito notável”.

Com esta alteração, desaparece o celebrado monoteísmo de Xenófanes, regressando assim ao politeísmo. É essa a conclusão sustentada por Christian Schäfer<sup>27</sup>, que acrescenta ainda que, afinal, os frs. 23 e 25 são uma racionalização das ameaças de Zeus aos outros deuses no princípio do Canto VIII da *Ilíada*, ameaças essas baseadas na sua superioridade.

Afigura-se-me, porém, que a interpretação tradicional, proposta por Diels, é a mais consentânea com o emprego de εἷς no começo do verso, portanto, em posição de grande realce, e que o seu valor próprio em grego, que é o de numeral cardinal (embora possa usar-se enfaticamente com um superlativo) corrobora a exegese monoteísta<sup>28</sup>. Por outro lado, já Zeller (citado por Schäfer) entendeu “entre homens e deuses” como uma simples polaridade, que é, como se sabe, um modo de expressão muito corrente em grego.

Até que ponto é lícito enquadrar no pensamento teológico de Xenófanes o fr. 1, como faz Schäfer<sup>29</sup>, é outra questão em aberto. Nele se descreve um simpósio, pormenorizando os vários preparativos já feitos para essa ocasião festiva; na segunda parte do poema insiste-se na necessidade de moderação, de pureza, de respeito pelos deuses, deixando de parte lutas de Titãs, Gigantes ou Centauros “forjadas pelos antigos”. Muitas opiniões têm sido expendidas sobre o final desta elegia, com predomínio da que o compara com o célebre passo da *República* 607 a, em que se faz a condenação da poesia, admitindo apenas na cidade “hinos aos deuses e encômios aos varões honestos”<sup>30</sup>. Sem negar validade a estas interpretações, parece-me no entanto que a depuração do conceito de divindade que aqui se preconiza tem o seu paralelo mais próximo na *I. Olímpica* de Píndaro (cantada em 476 a. C.), sobretudo nas *gnomai* dos versos 28-35.

... Muitos prodígios há, e muitas vezes  
 as histórias dos mortais excedem a realidade.  
 Desiludem-nos as fábulas  
 buriladas com mentiras de matiz variegado.  
 A arte, que forja aos mortais todas as delícias,  
 dá-lhes honra, e muita vez faz que se acredite  
 no incrível; mas os dias futuros  
 darão disso o mais sábio testemunho.  
 Aos homens fica bem atribuir aos deuses acções belas:  
 tanto menor será a culpa ...

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 164-179.

<sup>28</sup> Veja-se também o comentário de J. H. Leshner na sua já citada edição de Xenófanes, pp. 96-97.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pp. 184-197.

<sup>30</sup> Para mais pormenores, veja-se o comentário de J. H. Leshner, *op. cit.*, 50-54.

Se o celebrado fr. 18 pertence ao âmbito teológico ou é a mais antiga expressão da noção de progresso, tem sido também objecto de acesa discussão:

Οὔτοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖς ὑπέδειξαν,  
ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

Não foi logo de início que os deuses revelaram tudo aos mortais, mas, com o tempo, eles acabaram por descobrir o que era melhor.

Uma solução possível é colocá-lo, a par dos frs. 34, 35 e 38, entre as considerações sobre «os limites do conhecimento humano», como fizeram Kirk-Raven-Schofield<sup>31</sup>, e, mais recentemente, Schäfer, que o examina em confronto com o fr. 38, mas conclui cautelosamente: “A questão, se houve na História das Ideias grega uma verdadeira noção de progresso, permanece, assim, como dantes, sem resposta definitiva”<sup>32</sup>. Como primeiro exemplo da noção de progresso o classificaram muitos helenistas, entre os quais devem salientar-se os que se ocuparam expressamente da existência desse conceito na cultura grega, como Dodds e Edelstein<sup>33</sup>. Outros, como Leshner, reconhecem a dificuldade de enquadrar no conjunto dos fragmentos conservados, devido, sobretudo, ao que ele apelida de “a brevidade, ambiguidade e a falta de contexto envolvente”<sup>34</sup>.

Esta é também, de um modo geral, a dificuldade que se depara aos estudiosos da Filosofia Pré-Socrática. Qualquer novo achado que venha a surgir pode demonstrar a inanidade de muitas das conjecturas formuladas. É talvez o que sucederá com Empédocles, cujo legado acaba de ser enriquecido com cerca de trezentos versos, que jaziam há quase um século em perto de trinta papiros de pequenas dimensões, copiados no séc IV d. C., na Biblioteca Nacional Universitária de Estrasburgo. A identificação, feita pelo professor belga Alain Martin, encontra a confirmação de autoria na presença de alguns versos já conhecidos do filósofo de Agrigento nesses mesmos papiros.

Pelo que toca a Xenófanés, muito se tem progredido na exegese dos seus poucos fragmentos, desde que Harold Cherniss declarou que ele “se tornou uma figura da história da filosofia por engano”, até à muito mais recente e oposta opinião de Jonathan Barnes, de ele foi “um paradigma do génio pré-socrático”<sup>35</sup>. Pela nossa

<sup>31</sup> *The Presocratic Philosophers*, p. 179.

<sup>32</sup> *Xenophanes von Kolophon*, pp. 123-124.

<sup>33</sup> Respectivamente, *The Ancient Concept of Progress* (Oxford 1973), pp. 1-25; *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (Baltimore 1967).

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 151. A discussão estende-se de pp. 150 a 155.

<sup>35</sup> Respectivamente, “The characteristics and effects of Presocratic Philosophy” in: David J. Furley and R. E. Allen, eds., *Studies in Presocratic Philosophy*, Vol. I (London 1970), p. 18 (artigo inicialmente

parte, apenas quisemos pôr em evidência a importância da sua posição entre a tradição épica, cuja validade impugna, conquanto formalmente ligado a ela pelo ritmo do verso e pelo estilo, e um racionalismo que põe em causa a concepção da divindade e reflecte sobre as limitações do conhecimento — ou seja, que percorre pela primeira vez o difícil caminho entre o *epos* e o *logos*.

## TEXTKRITISCHES ZU PINDAR, OL.2.76-77<sup>1</sup>

Der in der zweiten Olympischen Ode enthaltene Mythos ist bekanntlich die poetische Darstellung einer Jenseitslehre, an die vermutlich sein Auftraggeber, Theron von Akragas, nicht Pindar, selbst glaubte<sup>2</sup>. Die Wiedergabe einer solchen Lehre und die Kenntnis ihres Verhältnisses zu anderen griechischen Jenseitsvorstellungen wird dadurch schwieriger, daß der Text nicht ganz sicher ist. Dies wird besonders spürbar in den Versen 76-77, die wir jetzt behandeln wollen.

Nachdem der Dichter gesagt hat, daß diejenigen, die auf die Insel der Seligen gelangen konnten» dort in einem sehr günstigen Klima, unter den Gesetzen des Rhadamanthys goldene Blumenkränze flechten, setzt er zwei Verse hinzu, in denen er die Stellung diesen Heroen einem Gotte gegenüber feststellt. Diese wird in fast allen Handschriften<sup>3</sup> so wiedergegeben:

ὄν πατήρ ἔχει γὰς ἐτοῖμον αὐτῶι πάρεδρον,  
πόσις ὁ πάντων Ἕρας ὕπατον ἐχοίσας παῖς θρόνον.

Da diese Verse weder einen rechten Sinn noch gute Metrik zeigen, versuchte man schon im Altertum, sie zu verbessern. Aristarchus zum Beispiel wollte πόσιος anstatt πόσις hineinlesen, aber das würde aus dem Vater der Götter und Menschen einen Zechbruder des Rhadamanthys machen, was natürlich keine gute Aufnahme bei den Gelehrten gefunden hat. Eine viel gründlichere Verbesserung des Textes wurde gewonnen, als die byzantinischen Scholiasten ὕπατον durch ὑπέρτατον ersetzt und παῖς (nach ἐχοίσας) gestrichen haben.

---

<sup>1</sup> Publicado em *Miscellanea Critica*, Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften (1964), 240-243.

<sup>2</sup> Das dürfte die Art des Dichters gewesen sein, da Fr. 129 und Fr. 137 Snell das Leben nach dem Tode ganz anders darstellen.

<sup>3</sup> A hat γῆς; so auch Q supra lineam, und Ø hat es gestrichen; παῖς hat die zweite Hand von E gestrichen.

Andererseits hat Didymos geglaubt, daß hier Kronos, nicht Zeus gemeint sei. Aber dies ist schwer anzunehmen, da der erste Vers deutlich sagt, daß Rhadamanthys der Beisitzer seines Vaters sei, desselben Gottes, den der zweite als den Gatten der Rhea vorstellt. Und das ist ganz unmöglich, da Kronos nie in früherer Zeit als πατήρ angerufen wurde, wie man aus Roscher's Lexikon entnehmen darf. Erst viel später (zum Beispiel H. Orph. 13, 1) wird er als Vater angesprochen. Im Gegenteil hat Zeus von den Homerischen Epen an als Vater der Götter und Menschen gegolten und Pindar selbst bestätigt es, indem er sagt<sup>4</sup>:

Δωδωναῖε μεγασθενές  
ἀριστότεχνα πάτερ.

Um diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen, haben Dissen und Schneidewin die Lesart der interpolierten Handschriften angenommen und deshalb Κρόνος anstatt γᾶς im Vers 76 geschrieben, ungeachtet der Tatsache, daß solche Änderung einer wohlbekanntenen Theogonie offensichtlich widersprach. Dieser Text wurde von einigen Herausgebern im neunzehnten Jahrhundert, wie Fennell und Gildersleeve, nur widerwillig adoptiert. Fennell hat in einer Anmerkung hinzugefügt, daß er vermute, πατρός sei die ursprüngliche Lesart, diese müsse jedoch verschwunden sein, weil sie nach πατήρ stünde, woraus die Veränderung in dem Verwandtschaftsgrad der beiden genannten Gottheiten entstanden sei. Christ hat ὄν τε Γᾶς ἔχει πάις vorgeschlagen, aber dies macht den Text nicht klarer. Eine weitere Vermutung hat Pauw dargestellt, wonach γᾶς und die in den Handschriften folgende Lücke durch μέγας, ausgefüllt werden solle. Dieses Wort hat den Vorteil, an ein wohlbekanntes homerisches Schmuckwort zu erinnern. Daß es eine ausgezeichnete Verbesserung war, wurde durch die Entzifferung des Oxyr. Pap. 2092 bewiesen, da dieser das Eigenschaftswort μέγας tatsächlich enthielt. Leider fehlt in demselben Papyrus Vers 77, so daß wir das Restproblem mit unseren eigenen Mitteln lösen müssen.

Bei den neueren bedeutendsten kritischen Ausgaben<sup>5</sup> Pindars liest man dennoch folgendes:

ὄν πατήρ ἔχει μέγας ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,  
πόσις ὁ πάντων Ἕρας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον.

<sup>4</sup> Fr. 57 Snell. Diesem Beispiel kann man zahlreiche andere hinzufügen: Ol. 2, 28; Py. 4, 23; Fr. 93, 2 Snell (Ζεὺς πατήρ), Ol. 7, 87; Ol. 13, 26; Ne. 8, 35; Ne. 9, 31 und 53; Ne. 10, 29 (Ζεῦ πάτερ). Py. 4, 194 πατέρ' Οὐρανοῖδ' ἔχει κέραιον Ζῆνα).

<sup>5</sup> *Pindari Carmina cum Epiniciis* edidit Alexander Turyn, Academia Polona Litterarum et Scientiarum, Cracoviae 1948 (Oxford 1952); Bruno Snell, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Editio tertia, Pars prior, Epinicia, Leipzig 1959.

Das ergibt keinen befriedigenden Sinn. Denn daß Rhadamanthys Sohn des Zeus war, ist eine sichere, feste mythologische Angabe gemäß *Ilias* ε 321-322, und daß er mit einem weitentfernten Ort verknüpft war, wo gewisse privilegierte Menschen ein glückliches Fortleben führen sollten, war aus der *Odyssee* δ 567 ff. längst bekannt. Seine außergewöhnliche Gerechtigkeit wurde von Theognis<sup>6</sup> und von Pindar selbst<sup>7</sup> anderswo gepriesen. All das stimmt mit dem Inhalt von Vers 75 und 76 überein. Der folgende Vers aber steht im schärfsten Widerspruch zu dem ganzen Mythos, da er feststellt, daß Rhadamanthys' Vater auch der Gatte der Rhea, der Göttin mit dem höchsten Throne, sei.

Das Ganze kann, glaube ich, in einfacher Weise verbessert werden, so daß ein richtiger Sinn entsteht, ohne daß das Versmaß entstellt wird; wenn wir nämlich so lesen:

ὄν πατήρ ἔχει μέγας ἐτοῖμον αὐτῶι πάρεδρον,  
παῖς ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοῖσας θρόνον.

Dazu brauchen wir nur das Wort παῖς, das in Apposition zum Subjekt des vorhergehenden Verses stand, an den Anfang des Verses zu bringen, und gleich stellt sich die wahre Abstammung des Gottes heraus: Zeus ist der Sohn der Rhea und der große Vater des Rhadamanthys. Dieser ist als sein Beisitzer tätig, genau wie Themis in Ol. 8, 21-23:

ἔνθα Σώτειρα Διὸς ξενίου  
πάρεδρος ἀσκεῖται θέμις  
ἔξοχ' ἀνθρώπων.....

Damit kann das Erscheinen von παῖς im Vers, wie es in den Handschriften steht, besser verstanden werden. Denn dieses Wort ist vermutlich von seinem ursprünglichen Platz verschoben worden, als jemand stattdessen πόσις, unter dem Einfluß von Κρόνου in V. 70, geschrieben hatte. Auch die Ersetzung von ὑπέρτατον durch ὕπατον dürfte eine Folge dieser Änderung gewesen sein.

So ist Vers 77 im ganzen genommen eine breite Ausführung des Namens des Zeus. Diese Art seiner Benennung steht mit dem Anruf von Vers 12 in derselben Ode im Einklang:

ἀλλ' ὦ Κρόνιε παῖ Ῥέας ....

<sup>6</sup> Οὐδ' εἰ σωφροσύνην μὲν ἔχοις Ῥαδαμάνθυος αὐτοῦ  
..... (V. 701).

<sup>7</sup> ..... ὁ δὲ Ῥαδάμανθος εὖ πέπραγεν, ὅτι φρενῶν  
ἔλαχε καρπὸν ἀμώμητον οὐδ' ἀπάταισι θυμὸν τέρπεται ἔνδοθεν,  
(Py. 2, 73-74).

und findet eine weitere Parallele in Fr. 144 Snell:

Ἐλασίβροντα παῖ Ῥέας.

Das Versmaß erführe keinerlei Störung durch die Lesung παῖς, denn diese würde die erste Silbe eines Creticus, ohne die durch πόσις bedingte Auflösung, zu bilden. Die genaue Responion mit den übrigen Epoden kann jedoch gewahrt werden, wenn wir πάις wie in den Homerischen Epen und bei Sappho messen. Denn obwohl weitere Beispiele des Dissyllabum bei Pindar nicht zu finden sind, genügt allein schon die Tatsache, daß es in der epischen Überlieferung stand, um die Möglichkeit seiner Anwendung durch den Dichter zuzulassen.

## NOTAS A UM PASSO DE PÍNDARO (OL. 2.77-78)<sup>1</sup>

É facto conhecido por todos os estudiosos que a II<sup>a</sup> *Olímpica*, com ser uma das mais belas e famosas odes de Píndaro, é também uma daquelas cuja interpretação tem sido mais controvertida.

Nestas breves notas, é nossa intenção abordar um ponto de crítica textual, que tentaremos esclarecer com o auxílio de dados de diversa ordem.

A edição em que nos baseamos é a segunda de Alexander Turyn, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Academia Polona Litterarum et Scientiarum, Cracoviae, 1948.

\*

As expressões Ἠλύσιον πεδίον e μακάρων νῆσοι alternam constantemente entre os antigos, como designações de um além feliz, reservado aos heróis, aos iniciados nos mistérios, ou aos bons, de acordo com a evolução das concepções religiosas e filosóficas. É Plutarco quem, como notou Martin<sup>2</sup>, estabelece claramente a equivalência de ambas (*Sert.* VIII).

Uma inscrição anónima da Antologia Palatina apresenta igualmente a fusão dos dois conceitos<sup>3</sup>:

Οὐκ ἔθανες, Πρώτη, μετέβης δ' ἐς ἀμείνονα χῶρον,  
καὶ ναίεις μακάρων νήσους θαλίηι ἐνὶ πολλῆι,  
ἔνθα κατ' Ἠλυσίων πεδίων σκιρτῶσα γέγηθας

<sup>1</sup> Publicado em *Humanitas* 4, 7-12.

<sup>2</sup> Th. H. Martin, «Traditions Homériques et Hésiodiques sur le Séjour des Morts», in *Annuaire pour l'Encouragement des Études Grecques en France*, 12<sup>e</sup>. année, 1878.

<sup>3</sup> A mesma confusão se verifica em diversos outros exemplos epigráficos. Cf. Lattimore, «Themes in Greek and Roman Epitaphs», in *Illinois Studies in Language and Literature*, Vol. XXVIII, Urbana, Illinois, 1942.

ἄνθεσιν ἐν μαλακοῖσι, κακῶν ἔκτοσθεν ἀπάντων.

.....

(A.P., *App. Noua*, II, 461 = Kaibel, *Ep. Gr.* 649)

A diferença ideológica que corresponde à dualidade da denominação não nos cumpre aqui examiná-la<sup>4</sup>. Notemos apenas que a primeira menção de Ἡλύσιον πεδίων surge no famoso passo da *Odisseia*, IV, 561-569, que consideramos autêntico, a despeito do muito que se tem escrito contra ele. E que a primeira vez que ouvimos falar das μακάρων νῆσοι é em Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, 166-173. Já aí as características desses lugares de eleição são idênticas às de δ e a situação é a mesma em ambas — ἐς πείρατα γαίης.

Parece que num dos poemas cíclicos, a Αἰθιοπὶς de Arctinos, se falava da presença de Aquiles e Mémnnon nas Ilhas dos Bemaventurados. Também o sch. de Apolónio de Rodes, IV, 815, mencionava um mito semelhante em Íbico e Simónides. O certo é que, depois de Homero e Hesíodo, a primeira referência concreta a uma existência feliz no além nos surge com Píndaro, e principalmente em dois pontos, a *IIª Olímpica* e o fragmento n.º 135 Turyn de um treno, conhecido através de Plutarco, *Consol. ad Apollon.*, 35, p. 120 c. Notemos desde já que não há unidade de concepção entre as duas descrições. A primeira divergência, que particularmente interessa ao nosso caso, é que o Treno coloca a descrição κάτω e nada mais acrescenta acerca da denominação ou local da cena — o que se deve talvez ao estado fragmentário da composição. A *IIª Olímpica* diz que para chegar lá os eleitos

..... ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρόνου τύρσιν\* ἔνθα μακάρων  
νᾶσον ὠκεανίδες  
αὔραι περιπνέουσιν .....

Temos, portanto, uma ilha, νᾶσον, e não ilhas, como encontráramos antes, e como leremos depois em todos os autores que adoptaram esta concepção, em vez da de Campos Elísios<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cf. W. Cappelletti, «Elysium und Inseln der Seligen», in *Archiv für die Religionswissenschaft*, XXV, 1927, p. 245-264 e XXVI, 1928, p. 17-40. «Der ursprüngliche und richtige Name war vielmehr μακάρων νῆσος oder νῆσοι, wie auch die ältesten Zeugen Hesiod und Pindar überliefern. Ἡλύσιον aber gehört in eine ganz andere Sphäre, es muss aus einer rein religiösen Anschauung erwachsen sein, die wirklich allen Menschen ausnahmslos Aussicht und Gewissheit auf ein seliges Jenseits bot, zu der sie, unter gewissen Voraussetzungen natürlich, gelangen konnten».

<sup>5</sup> Ex.: Platão, *Górgias*, 522 e-527 e, *passim* (os outros grandes mitos escatológicos, menos presos à tradição do que este, não dão nome concreto aos lugares dos eleitos; assim, no do *Phaedr.* 107 d-115 a temos «a verdadeira terra» e «a mansão dos filósofos»; no mito de Er-o-arménio, *Rep.* X, 614 a-621 d, diz-se que são ἐν οὐρανῶι; a expressão do *Phaedr.* 426 a-257 b ainda é mais indeterminada (εἰς τοῦρανοῦ τινα τόπον); *Rep.*, VII, 540 b-c; *Symp.* 179b-180b. Outros passos do mesmo filósofo são menos precisos:

Única exceção à pluralidade é um passo de Eurípides, *Helena*, 1677, em que os Dioscuros anunciam o destino de Menelau:

Μακάρων κατοικεῖν νῆσον ἔστι μόρσιμον.

Como o texto é seguro neste ponto, não podemos deixar de aceitar a evidência do singular.

A ideia que aparece nesta frase é sem dúvida de tradição homérica.

O emprego de νῆσον por νῆσους poderá explicar-se por influência do texto de Píndaro, reforçada pela conveniência métrica. A data da *IIª Olímpica* e a da tragédia de Eurípides têm sido controvertidas, mas não há dúvida de que aquela é anterior a esta algumas dezenas de anos.

A preferência pelo plural corresponde à indeterminação que se verifica em todas as concepções do além, sobre as quais nunca houve uma teoria única entre os antigos. A expressão «Ilhas dos Bemaventurados» era mais vaga, e portanto convinha melhor ao indeciso e esfumado dos seus contornos. Daí, certamente, o facto de o número não ser mencionado<sup>6</sup>.

Deve ter sido, em nossa opinião, o texto de Píndaro o responsável pelo νῆσον de Eurípides.

Tentaremos agora explicar o passo da *IIª Olímpica* sob o ponto de vista morfológico.

Os códices que reproduzem este verso, a saber, ABLEGHCNO e o Pap. Oxyrh. 2092, todos transcrevem νᾶσον. Apenas o MS. G, ou seja, o Cod. Gottingensis philologus 29, apresenta a variante νᾶσοϛ, explicada pelos escoliastas bizantinos como um acusativo do plural dórico. A alteração é paleográfica e morfológicamente provável. A leitura do plural concorda com o que sabemos da mitologia e além disso serve o famoso princípio «potior est lectio difficilior». Este problema prende-se directamente com o do uso dos dorismos pelo Poeta, que não está bem esclarecido. São sabidas as consequências que tem tido o hiper-dorismo de alguns editores. Além de que os dialectos em literatura são sempre suspeitos sob o ponto de vista da filologia, porque representam um esforço, uma convenção, e não um modo de se exprimir espontâneo.

cf. *Phaed.* 63 b-c; *Rep.*, VI, 498 c-d; *Theaet.* 177 a. Pseudo-Platão, *Axiochus* 371 a-372 diz apenas εἰς τὸν τῶν εὐσεβῶν χώρον. Colocam os iniciados num lugar especial do Hades o *Hino Homérico a Deméter*, as *Rãs* de Aristófanes e o fragm. 753 (Nauck) de Sófocles.

<sup>6</sup> Uma exceção em Plutarco, *Sert.* VIII, que diz serem duas. Note-se que se trata de uma época muito posterior, em que se tinham alargado bastante os conhecimentos geográficos e havia, por consequência, a preocupação de tudo localizar. Sobre as tentativas feitas nesse sentido, leia-se, entre outros, o artigo de A. Schulten, «Die Inseln der Seligen», in *Geographische Zeitschrift*, Leipzig und Berlin, 1926, Vol. XXXII, p. 229-247. Ao contrário do autor, não creio que tenham qualquer outra identidade com ilhas existentes, além da excelência do clima.

De um modo geral, o texto de Píndaro apresenta os acusativos do plural da declinação de tema em -ο- na sua forma ática. Há, contudo, mais três exemplos, que Fennell aponta na sua edição comentada<sup>7</sup>, em que já os antigos hesitavam. São os seguintes:

(a) ἀκέρδεια λέλογχεν  
θαμινὰ κακαγόρους  
(O. I, 53)

(b) ..... δάμασε δὲ θῆρας ἐν πελάγει  
ὑπερόχους .....  
(N. III, 22-23)

(c) ἔπεται δὲ λόγῳ δίκας ἄωτος, ἐσλὸν αἰνεῖν.  
(N. III, 29).

No exemplo (a), trata-se da alternativa entre o acusativo da forma ática, κακαγόρους, acatada pelos editores modernos, Callierges, Bergk, Aimé-Puech, C. M. Bowra, Turyn e Galiano, e o da forma dórica, κακαγόρος. Desprezando as variantes κακαγόρωσ E e κακαγόροις N<sup>ac</sup>, que, por serem de outros dialectos — iónico e eólico, respectivamente — têm ainda menos probabilidades de terem sido as do original, temos a forma dórica em ALHUC<sup>corr</sup>. É curioso notar que grande número dos MSS apresenta correcções, umas para manter a forma dórica, como C e N, outras com uma observação supralinear, para advertir da equivalência ao acusativo ático, como A. Liddell-Scott preferem também κακηγόρος. O mesmo faz o escoliasta de C e, entre os comentadores modernos, Fennell e Gildersleeve<sup>8</sup>. A métrica não nos auxilia, por se tratar de sílaba final de verso.

O caso (b) é em tudo idêntico ao anterior. Os três códices que transcrevem a III<sup>a</sup> *Nemeia* (BDV) apresentam a forma dórica ὑπερόχος e apenas o escoliasta explica Δωρικῶν ἀντὶ τοῦ ὑπερόχους; o bizantino Moschopoulos emendou para a forma ática. Em resumo, neste caso, a tradição manuscrita é claramente a favor da forma dórica. A métrica, porém, inclina-se para a ática, que é a que Aimé-Puech<sup>9</sup>, Bowra<sup>10</sup> e Turyn apresentam.

<sup>7</sup> Pindar, *The Olympian and Pythian Odes*, new edition, Cambridge, at the University Press, 1893.

<sup>8</sup> Pindar, *The Olympian and Pythian Odes*, in «Harper's Classical Series», New-York — Cincinnati — Chicago.

<sup>9</sup> Pindare, *Tome I, Olympiques*, Collection des Universités de France, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, 1922.

<sup>10</sup> Pindari, *Carmina*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, e typographeo Clarendoniano, Oxonii, editio altera, 1947.

O exemplo (c) é levemente diferente. Trata-se de escolher entre o acusativo do singular e o do plural dórico. A frase é possível de qualquer das maneiras, apenas com uma leve modificação de sentido:

«A flor da justiça segue a máxima de cantar o que é nobre»

ou

«de cantar os nobres»

ou

«quem é nobre».

A primeira hipótese designaria um neutro substantivado, a que faltaria o artigo. A segunda parece mais aceitável, dentro da sintaxe grega, para fazer referência a uma classe em geral.

Dos mesmos três MSS, BDV, que citámos acima, B prefere ἑσλὸν e D ἑσλός e V apresenta as duas formas. O escoliasta explica τὸ ἑσλός ἀντὶ τοῦ ἑσλούς. Aqui, Aimé-Puech, Bowra e Turyn preferem ἑσλόν.

Resumindo estes três casos, podemos concluir que a hesitação entre a forma dórica e a ática se manifesta desde os manuscritos mais antigos e os escoliastas sentiam-se já na necessidade de chamar a atenção para esse facto.

O verso que nos interessa presentemente, o 78 da *IIª Olímpica*, é um caso semelhante a estes. Os melhores manuscritos dizem νᾶσον e apenas G e os bizantinos, conforme já notámos, apresentam a *varia lectio* νᾶσος. Encontrámos quinze outros exemplos do emprego do vocábulo em Píndaro, nenhum dos quais era duvidoso. Destes, doze eram a forma de acusativo do singular, νᾶσον, uma de nominativo do singular, νᾶσος, e outra de acusativo do plural, νάσους. Em nenhum destes casos o sentido pedia alteração. A forma νάσους, do verso 33 do *Paeon V*, não podia, metricamente, ser substituída pela dórica correspondente.

Em conclusão, afigura-se-nos que o problema do emprego das formas dóricas em Píndaro no acusativo do plural dos temas em -o- não está ainda bem esclarecido, por falta de elementos seguros. É provável que a possibilidade de confusão com o nominativo do singular dos mesmos temas em breve levasse à exclusão de tais formas, já preparada e, por assim dizer, anunciada pelas notas supralineares, de que vimos exemplos. É provável também que o caso de (μακάρων) νᾶσος tivesse sofrido cedo esta alteração, que transformou o plural num inesperado singular. Esta nova forma deve ter dado lugar à que encontramos no verso da *Helena*. Mas a tradição mitológica estava suficientemente arraigada para se não

desviar mais da maneira vaga de designar aqueles lugares de eleição antes por «Ilhas dos Bemaventurados».

## PINDAR'S WERTBEGRIFFE<sup>1</sup>

Dass Pindar dem Wert grosse Bedeutung beimass, ist seit langem anerkannt worden<sup>2</sup>. Einen der Idee des ‚guten‘ bei Platon ähnlichen Platz hat eben H. Fränkel dem Werthafte im Leben bei Pindar zugeschrieben<sup>3</sup>. Nach diesen Tugenden soll der Mensch streben und nur solche, die sie erreichen, wird der Dichter besingen, wie er am Ende der ersten Pythischen Ode sagt<sup>4</sup>:

... ὀπιθόμβροτον αὔχημα δόξας  
οἷον ἀποικομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει  
καὶ λογίοις καὶ αἰδοῖς, οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά,  
τὸν δὲ ταύρω χαλκῆσι καυτῆρα νηλέα νόον  
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾶ φάτις,  
οὐδέ μιν φόρμιγγες ὑπώροφαι κοινανίαν  
μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.

Solche Tugenden sind zunächst εὐσέβεια und dann σωφροσύνη, μέτρον, αἰδώς, εὐγνωμοσύνη, εὐορκία, δικαιοσύνη, ἀλήθεια. Zwei dieser Tugenden, diejenigen die das Leben in Gesellschaft vor der Erfindung des Rechts schon in der *Odyssee* ermöglichten, nämlich εὐορκία und δικαιοσύνη, sind bei unserem Dichter eng miteinander verknüpft. Treffend bemerkt Merentites, dass nur jene Menschen, die beide im Leben besaßen, zu den Inseln der Seligen gelangen und dass eben diese

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Helikon*, Università di Messina, Roma (1975-76), 417-423.

<sup>2</sup> Diesen Aufsatz habe ich auf Anlass der Veröffentlichung zweier akademischer Reden von K. I. Merentites geschrieben: Αἱ ἰδεώδεις πνευματικαὶ ἠθικαὶ ἀρεταὶ τοῦ ἀνθρώπου παρὰ Πινδάρῳ, ἐν Αθήναις 1963, und Ὁ ἔρως τῆς πατρίδος καὶ τῆς ἐλευθερίας παρὰ Πινδάρῳ ἐν Ἀθήναις 1967.

<sup>3</sup> *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 2. Auflage. München 1962, 554.

<sup>4</sup> *Pyth.* 1. 93-98. Die Zeilen werden immer nach Boeckhi und der Text nach Snell (Pars I. *Epinicia*, 5. von H. Maehler besorgte Auflage Leipzig, Teubner, 1971; Pars Altera. *Fragmenta, Indices*, Leipzig, Teubner, 1964 zitiert).

Tugenden zur ἀλήθεια, der Tochter des Zeus, führen<sup>5</sup>. Dafür gibt er als Beispiel die Rede des Jason in Pyth. 4 und die Mahnungen an Hieron und seinen Sohn in Pyth. 1. Für σωφροσύνη und μέτρον führt er 01. 13. 47-48 an<sup>6</sup>, was natürlich richtig ist, vergisst im übrigen aber Pyth. 8, deren Thema die Mässigkeit ist. Diese Mässigkeit wird ja zur Regelmässigkeit im Leben des Menschen, welches als eine Aufeinanderfolge von Glück und Unglück angesehen wird, dessen Ursache die Göttlichkeit ist. Darin liegt die tiefere Bedeutung der zweiten Olympischen Ode. Dasselbe ergibt sich, wenn man die viel umstrittenen Verse 77-78 der ebengenannten achten Pythischen Ode mit Burton interpretiert<sup>7</sup>, das heisst, μέτρῳ καταβαίνει solle im Licht von καιρῷ καταβαίνων von Paeon 2.34 verstanden werden, die zwei Akkusative in v. 77 zum Partizip βάλλων gehören und καταβαίνει intransitiv bleiben. Die Präposition ἐν werde getilgt, wie die Byzantiner es schon gemacht hatten.

Das führt uns zu einem sehr bedeutenden Thema, nämlich zu den Beziehungen zwischen Gott und den Menschen. Denn μέτρον muss vom Menschen immer bewahrt werden. Ein Mangel daran hat das Los des Tantalos in 01. 1, das des Ixion in Pyth. 2 verursacht. Der Mensch ist ein sehr begrenztes Wesen (Pyth. 10, Nem. 6) und von kurzer Dauerhaftigkeit, ein Tageswesen (ἐπάμερος), wie ihn Pyth. 8.95 bezeichnet<sup>8</sup>. Nur Gott kann alle seine Hoffnungen erfüllen (Pyth. 2.49), denn sein Aufenthaltsort steht sicher und fest, während der Mensch nicht einmal weiss, welchen Weg er gehen soll (Nem. 6.3-7). Doch kann ein gottgesandter Strahl dieses Dasein ganz umwandeln:

..... ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,  
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰὼν.  
(Pyth. 8. 96-97)

Und die Glückseligkeit hat festen Bestand, wenn sie von Gott gepflanzt worden ist (Nem. 8.17).

Aber kehren wir zu den Wertbegriffen zurück, denn Pindar ist der Dichter, der zum ersten Male einen Kanon der Kardinaltugenden gegeben hat<sup>9</sup>. Diese sollen Gerechtigkeit, Mut, Sophrosyne und Klugheit sein. Dass die Sophrosyne den Menschen von Apollon erteilt wird, wird aus dem Gebet von Paeon 1.1-10 deutlich, was im Einklang mit der bekannten Stelle von Platon, *Charm.* 164d-e steht.

<sup>5</sup> Αἱ ἰδεώδεις ... ἀρεταί, Abschnitt VII.

<sup>6</sup> Ibidem, Abschnitt III.

<sup>7</sup> Pindar's *Pythian Odes*, Oxford 1982, 187-189. Eine vollständige Diskussion der früheren Interpretationen bei Farnell, *The Works of Pindar*, London 1932, Band II, 198-199.

<sup>8</sup> Dazu vgl. H. Fränkel, «Εφήμερος als Kennwort für die menschliche Natur», in: *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, 2. Auflage. München 1960, 23-39.

<sup>9</sup> Vgl. Helen North, *Sophrosyne*. Cornell University Press 1966, 25.

Der Dichter, der den Verkehr der Menschen mit den Göttern in einem unvergesslichen Bilde beschreiben konnte (01. 1), scheint jedoch keinen festen Glauben an die Unsterblichkeit zu haben. Den seine Eschatologie ist keineswegs einheitlich, wie Rohde schon lange erkannt hat<sup>10</sup>. Es gibt Stellen, die den alten Homerischen Glauben an den Hades widerspiegeln (z. B.: 01. 10.92-93, Pyth. 5.96, Nem. 4.85, Isthm. 1.68). Andererseits wirken sich der Mythos der Inseln der Seligen in 01.2, die Beschreibung des Jenseitslebens unter der Erde in Fr. 129 Snell und die den Eleusinischen Mysten versprochene Glückseligkeit von Fr. 137 Snell ganz verschiedenartig aus. Da bekanntlich 01. 2 für Theron bestimmt war, und Fr. 137 Snell für einen in Eleusis eingeweihten Athener geschrieben worden ist, scheint alles darauf hinzudeuten, dass der Dichter die Jenseitsvorstellungen dem Glauben der Empfänger anpasste<sup>11</sup>.

Bedeutende Wertbegriffe bei Pindar sind auch die Liebe zum Vaterland und zur Freiheit, obgleich der letztgenannte nicht so deutlich hervortritt (darüber bald mehr). Dass beide Begriffe zu der Zeit miteinander eng verbunden waren, gibt jedermann zu. Dass Pindar seine Heimatstadt über alles liebte, kann man in seinem ganzen Werke nachprüfen, nicht nur in dem berühmten Anfang von Isthm. 1:

Μᾶτερ ἑμά, τὸ τεόν, χρύσασι Θήβα,  
πρᾶγμα καὶ ἀσχολίας ὑπέρτερον  
θήσομαι ...

sondern auch in all den Epinikien, die Thebanern gewidmet sind (Pyth. 11; Isthm. 3+4; Isthm. 7), und in einigen Fragmenten (Hymn. 1; Paeon 1 und 9; Dith. 2; Parth. 2; Fr. 194-198 Snell). Auch in Gedichten, die anderen Griechen gewidmet sind, kommt nicht selten der Lobpreis seiner eigenen Stadt vor (λιπαρᾶν ... Θηβᾶν Pyth. 2.3; ἑπταπόλις ... Θήβαις Pyth. 3.90-91 und Nem. 4.19; das reine Wasser von Dirke und die schönen Mauern von Theben am Ende von Isthm. 6; die παγὰν ἀμβροσίωων ἐπέων von Pyth. 4.299) oder ihrer Mythen (Kadmos und Harmonie, Pyth. 3; Alkmaeon, Pyth. 8; Herakles und die Herakleiden, Pyth. 9). Letztgenannte werden bekanntlich am Anfang von Isthm. 7 stolz aufgezählt. Auch wenn der Dichter in Paeon 9 darum bittet, dass die Sonnenfinsternis wenigstens den Thebanern das Heil bedeuten möge, sehen wir wieder, dass das Vaterland für ihn nur Theben ist<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Psyche*, 10. Auflage. Tübingen 1925, 204.

<sup>11</sup> Das Thema habe ich in meiner Dissertation *Concepções Helénicas de Felicidade no Além de Homero a Platão*, Coimbra 1955, eingehender behandelt. Darüber siehe jetzt F. Solmsen, «Two Pindaric Passages on the Hereafter», *Hermes* 96, 1968, 503-506.

<sup>12</sup> Diese Liebe zum Land der Vorahnen hat schon starke Wurzeln in der *Odyssee* (e.g. 1. 57-59; 4. 521-523, 601-608; 5. 151-153; 13. 353-354).

Ob man diesen Begriff bis zu den Dorern erweitern darf, bleibt fraglich, denn die Bedeutung des viel umstrittenen

... φῶτες Αἰγεῖῖδαι,  
ἐμοὶ πατέρες ...

in Pyth. 5.75-76 bietet keinen sicheren Hinweis auf die Herkunft des Dichters, wie Merentites annimmt<sup>13</sup>. Trotzdem muss man zugeben, dass das Lob der Dorischen Verfassung im 1. Pythischen Gedicht einen wichtigen Platz einnimmt.

In derselben Pyth. 1 hält Pindar die Schlachten bei Himeras (480) und bei Cumae (474) für eine grosse Koalition der Barbaren. Auch in Dith. 2 scheint ein panhellenisches Gefühl aufzutauchen, wenn er Vv. 23-26 betet:

... ἐμὲ δ' ἐξαίρετο[ν  
κάρυκα σοφῶν ἐπέων  
Μοῖσ' ἀνέστασ' Ἑλλάδι κα[λ]λ[ι]χόρωι  
εὐχόμενον βρισαρμάτοις Ϝ[-ο Θήβαις,

Das Wort Ἑλλάς erscheint mehrmals (01. 13.113; Pyth. 1.75, 2.60, 4.218, 7.8, 10.19, 12.6; Nem. 6.26; Isthm. 8.11; Fr. 76 Snell) um das Land als geographische und geistige Einheit zu bezeichnen. Genau dasselbe finden wir bei den Epigrammen der Zeitalter des Simonides (seien sie von dem Dichter selbst oder nicht), bei Aischylos und Herodot. Solch eine Bedeutung konnte man früher nicht finden, obgleich der Panhellenismus schon bei Hesiod (*Erga* 528; vgl. ebenda 653) und Archilochos (Fr. 54 Diehl) bezeugt ist<sup>14</sup>. Denn das ist ein Begriff, der infolge der Perserkriege gebildet wurde<sup>15</sup>.

Über Pindars Gefühle für diese Einheit sind wir aber nicht so sicher. Das führt uns zu einem sehr brennenden Punkte, nämlich zu des Dichters Haltung während der Perserkriege. Das bildet den Stoff des X. Kapitels von Merentites' zweitem Buch, in welchem er die verbreitete Meinung, Pindar habe sich in eine andere Welt, die der Wettrennen, geflüchtet, und habe während der grossen Gefahr geschwiegen, weshalb Simonides als Nationalsänger verehrt würde, bestreitet. Dass der Dichter

<sup>13</sup> Ὁ ἔρωσ τῆς πατρίδος 35.

Dazu siehe A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 2. Auflage, Bern 1963, 217 und Anm. 1 und 2, und H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, 485-486 Anm. 2. Anders bei C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964, 100. Die Aigeiden hatten den Spartanern bei der Eroberung von Amyklas geholfen (vgl. Aristot. Fr. 532 Rose und Pindar, Isthm. 7. 11-15).

<sup>14</sup> Da Il. 2. 530 schon, von Aristarch athetiert wurde.

<sup>15</sup> Darüber siehe M. Pohlenz, *Griechische Freiheit. Wesen und Werden eines Lebensideals*, Heidelberg 1955, 16, und H. Diller, *Die Hellenen-Barbaren- Antithese im Zeitalter der Perserkriege*, in: Entretiens Hardt, Torne VIII, *Greco et Barbares*, Genève 1962, 46.

aus Keos das Hellenische Gefühl wie kein anderer ausdrückt, kann man nicht leugnen. Dass Pindar mit medizierenden Leuten verbunden war, kann man aus seinem frühesten Gedicht, Pyth. 10, aus 498, schliessen. Ob er mit der Haltung seiner Heimatstadt einverstanden war, bleibt ein Rätsel. Merentites glaubt, die Anklage des Verrats stamme erst aus der berühmten Stelle von Polybios 4.31.5-8 (darin Fr. 109 Snell, das an ἡσυχία mahnt). Zwei weitere Zeilen, ausser den von dem Historiker zitierten, kennen wir aus Stobaios, Ecl. 4.16.6. Nach F. W. Walbank<sup>16</sup> und anderen, sollen diese Verse zeigen, dass Polybios den Kontext nicht kannte, sondern aus einer Anthologie zitierte. Auf Grund dieser Vermutung hat W. Kierdorf Fr. 109 Snell neu ausgewertet und daraus erschlossen, dass dort ἡσυχία der στάσις „entgegenstellt wird, keineswegs aber Neutralität nach aussen bedeutet“, doch konnte diese Mahnung indirekt als eine Stellungnahme zugunsten der Perserfreunde wirken. Ob der Dichter es bewusst machte oder nicht, bleibe unklar<sup>17</sup>.

Aber wenn wir Pindars erhaltene Gedichte selbst untersuchen, ergibt sich, dass das mildeste, was wir über ihn sagen können, dies ist: dass er die Grösse des historischen Augenblicks zunächst nicht verstanden hat. Denn im Sommer 490 war er in Delphi und dichtete Pyth. 6, die nichts von der drohenden Gefahr der Perser weiss. Im Gegenteil findet der Dichter, dass es ein guter Augenblick sei, um ein sehr ruhiges Lebensideal zu empfehlen: über Reichtum mit Mass zu verfügen, jung zu sein ohne Ehrgeiz, keine Ungerechtigkeit zu dulden, die Musen zu pflegen. Wie Bowra bemerkt<sup>18</sup>, erinnert Pindar später nur dann an Marathon, wenn er über seine Spiele sprechen will (O1. 9.89, 13.110; Pyth. 8.79). In 486, als er Pyth. 7 für Megakles schreibt, werden Athen und die Alkmeoniden gepriesen, nicht aber die berühmte Schlacht bei Marathon<sup>19</sup>. Die Bedeutung von Salamis hat er jedoch oft hervorgehoben, nicht erst zehn Jahre später, in Pyth. 1.76-77, sondern auch, aller Wahrscheinlichkeit nach, in Isthm. 5.48-50, das etwa um 478 geschrieben sein dürfte. Und dann gibt es die Bitterkeit von Isthm. 8, die, wie J. H. Finley bemerkt<sup>20</sup>, die Verzweiflung der Monate zwischen Salamis und Platäa widerspiegelt.

Auch die Schlacht bei Artemision dürfte, nach Plutarch Glor. Ath. 7 und Vit. Them. 8.2, in Fr. 77 Snell gemeint sein. Da feiert der Dichter Athen, das den leuchtenden Grundstein für die Freiheit gelegt habe:

ᾠθη παῖδες Ἀθηναίων ἐβάλοντο φαεινὰν  
κρηπῖδ' ἔλευθερίας

<sup>16</sup> *A Historical Commentary on Polybios*, Vol. I, Oxford 1957, 479.

<sup>17</sup> *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*, Göttingen 1966, 30-32.

<sup>18</sup> *Pindar* 106.

<sup>19</sup> Vgl. auch W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege* 30.

<sup>20</sup> *Pindar and the Persian Invasion*, Harvard Studies in Classical Philology 63, 1958 (Festschrift Jaeger), 121-132.

Auf den berühmten Dithyrambus 76 Snell, der Pindar den Groll seiner Mitbürger eingetragen haben soll<sup>21</sup>, und vielleicht die Ursache der Selbstverteidigung in Pyth. 9 ist, brauchen wir hier nicht einzugehen.

Das obengenannte Fr. 77 Snell wendet das Wort ἐλευθερία an, das zu der Zeit die Befreiung aus der persischen Gefahr meinte. Daher der Begriff des «gerechten Krieges», der auch in Pyth. 1.73-75 sichtbar wird. In demselben Lied wird hervorgehoben, dass die Stadt Etna von Hieron θεοδμάτωι σὺν ἐλευθερίαι (61) gegründet sei. Was er damit meint, ist nicht leicht festzustellen<sup>22</sup>. Vielleicht meint er, dass die Freiheit, so wie alles was unter den Menschen sehr gut oder sehr schlecht ist, von den Göttern geschaffen ist. Göttliche Wesen sind auch Themis (01. 8.21-23, 9. 15-16, 13.8), Dike (01. 13.7, Pyth. 8.1-2), Eunomia (01. 9.15-16, 13.6), Eirene (01. 13.7), Hesychia (Pyth. 8.1-13), die das Wohlergehen der Städte schaffen. Letztgenannte kommt auch in einer der musikalischen Metaphern des I. Pythischen Lieds (σὺμφωνον ἐς ἡσυχίαν 70) vor, als das Ziel, wonach die Regierung der Deinomeniden sich richtet. Worauf diese Harmonie beruht, kann mau aus der letzten Triade der Ode schliessen: Gerechtigkeit, Wahrheit, gute Beispiele und Freigebigkeit sollen die Fürsten ihren Untertanen bieten. Denn die Weisen können besser als die anderen Menschen die von den Göttern gegebene Macht innehaben — sagt er später zu Arkesilaos von Kyrene (Pyth. 5.12-13). Eine ähnliche Verbindung von Weisheit, Macht, Reichtum und ἐλευθερία stand schon in Pyth. 2.56-58.

Nur mit ἐλευθερία verbunden kann der Frieden wertvoll sein, schliesst Merentites aus Isthm. 8.15-15a<sup>23</sup>, und hier stimmen wir ihm zu. Doch ist der Begriff Freiheit bei Pindar nicht so genügend belegt, dass wir eine feste Vorstellung von seiner Bedeutung für den Dichter gewinnen können. Wie E. Thummer bemerkt, spielt dieser Begriff “erst in den Gedichten nach 480 eine Rolle”, vermutlich weil die Siege der Griechen ihm “die Augen für den Wert der Freiheit” geöffnet hatten<sup>24</sup>. Aber dass Pindar im grossen Kampf gegen die Perser geholfen habe, indem er stillestand und schwieg und ihn pries, wie Merentites annimmt<sup>25</sup>, scheint uns ein wenig übertrieben. Dafür wird dann Pyth. 1 als Beispiel gegeben. Aber war es nicht das Ziel des Dichters, die Taten des Hieron von Etna über alles zu preisen? Und in einer Zeit, da die grossen Schlachten von Salamis und Platäa im ganzen Hellas als eine hervorragende Leistung anerkannt wurden, was konnte Pindar

<sup>21</sup> “Darin mag ein Stück Wahrheit stecken” schreibt A. Lesky, *Geschichte* 221.

<sup>22</sup> Dazu siehe Burton, *Pindar's Pythian Odes* 104 und Bowra, *Pindar* 133.

<sup>23</sup> Ὁ ἔρωρ τῆς πατρίδος 18-19.

<sup>24</sup> Pindar, *Die Isthmischen Gedichte*, Band II, Heidelberg 1969, 131. E. Thummer gibt die drei Stellen, wo dieser Begriff auftaucht: Pyth. 1.61, 8.98, Pr. 77 Snell. Siehe auch M. Pohlenz, *Die griechische Freiheit* 12.

<sup>25</sup> Ὁ ἔρωρ τῆς πατρίδος 27.

da besseres tun, als ihnen Himeras und Cumae gleichzusetzen<sup>26</sup>? Dass er die Geschichten nach Geschmack des Empfängers des Liedes gestaltete, zeigt das oft zitierte Beispiel vom Mythos des Neoptolemus in Nem. 7, welches Paeon 6 korrigiert. Dasselbe schliesse ich, wie gesagt, aus den obengenannten verschiedenen Fassungen der Jenseitsmythen.

So dass nicht Pindars Anteil an den grossen Ereignissen seiner Zeit, sondern seine Fähigkeit, ein Wesensbild der Grösse und der Kleinheit des Menschen in seinen Mythen und Gnomen künstlerisch widerzugeben, ihn die Zeiten hat überdauern lassen.

---

<sup>26</sup> Ein Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen auch bei Herodot 7. 166.

(Página deixada propositadamente em branco)

## LEGADO CULTURAL DA GRÉCIA ARCAICA<sup>1\*</sup>

Quem pensa no «milagre grego» da célebre frase de Renan, mesmo com todas as restrições que se lhe imponham, coloca-o no séc. V e IV a. C., ou seja, encerra-o dentro dos limites cronológicos da chamada época clássica. No entanto, esta última é preparada, nas camadas profundas do seu solo, pela época arcaica. A magnífica, floração da literatura, da arte, da ciência, da filosofia, parte dos séculos VII e VI. Já Dodds<sup>2</sup> quis ver, e com razão, os alvares do iluminismo do séc. V em Hecateu, Xenófanes e Heraclito, que são da época anterior.

Situada numa fase de grande agitação política e social, que compensa os seus desequilíbrios económicos (a que não é estranha a improdutividade de algumas terras, que reduzem os seus cultores à escravatura, e a adopção da moeda, cerca de 700 a. C.) com a fundação de colónias por toda a bacia do Mediterrâneo, que vê constituírem-se e desmoronarem-se sucessivas «tirantias», que brigam com os interesses da aristocracia arruinada, acaba por atingir uma certa estabilidade com a codificação de leis, já no séc. VI. Aos poucos, o indivíduo toma consciência da sua posição no meio da *polis* a que pertence. Atreve-se a falar e mesmo a escrever sobre o seu caso particular, os seus sentimentos, a sua experiência. Lembremos, como primeiro exemplo concreto, as notas autobiográficas esparsas na obra de Hesíodo, nomeadamente no prelúdio de *Teogonia*, onde vai ao ponto de declarar o seu nome e profissão. Lembremos ainda o curto, mas expressivo, fragmento de Álcman (25 Bergk), em que afirma com nitidez a sua autoria:

Estes versos e esta música  
Álcman os inventou...

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Praça Nova* 4, Porto (1960).

<sup>2</sup> *The Greeks and the Irrational*, 1951, pp. 180-181.

No final do séc. VI a. C., Teógnis de Mégara colocará no prómio das suas elegias (vv. 19-23) a reivindicação complacente dos próprios méritos:

Cirno, ponhamos um selo sobre a minha arte,  
 nestes carmes, pois o roubo não passará despercebido.  
 Ninguém trocará por uma inferior a obra perfeita que aqui está.  
 Assim dirão todos: «Estes são os poemas  
 De Teógnis de Mégara, célebre em todo o mundo.»

Teógnis de Mégara é um representante de um dos mais antigos géneros literários, a elegia. Como todas as formas da poesia grega arcaica, esta nasce para companheira da vida dos homens. E assim — facto surpreendente para os que só a conhecem através dos seus cultores renascentistas, ou, quando muito, latinos — o seu carácter primitivo é essencialmente guerreiro. Tirteu — para só citar o mais famoso — compõe dísticos elegíacos para incitar os Espartanos à luta com a Messénia, em que se encontram empenhados no século VII a. C. Com o tempo, porém, a temática amplifica-se. Na centúria seguinte, ou ainda nos finais desta, vamos encontrá-la a exprimir finos sentimentos de melancolia pela vida que passa, pelos dons da juventude que se evolvem, tão breves como as folhas das árvores, na voz persuasiva de Mimnermo. Os moralistas servem-se das mesmas melodias (não esqueçamos que música e poesia não foram dissociáveis por muitos séculos) para fazer ouvir os seus conselhos e advertências.

Outra forma poética, cujas origens se perdem também na bruma do tempo, a iâmbica, surge concomitantemente, a sublinhar com o seu ritmo ligeiro e incisivo e o seu tom satírico a desvalorização dos ideais cavaleirescos dos Poemas Homéricos.

Mas, mais que todas ligada à vida da *polis*, é a lírica coral, na sua esplendorosa multiplicidade de ritmos. Acompanha as grandes cerimónias do culto, nos hinos, procissões e danças em honra dos deuses (*péan*, *ditirambo*, *prosódion*, *partheneion*, *hyporchema*) e, ao chegar ao séc.VI, talvez por influência de Simónides, celebra igualmente os homens que se notabilizaram, entoando o *epinício* aos atletas vitoriosos nos jogos ou o *encómio* aos cidadãos ilustres, pranteando num *treno* os mortos de importância.

À poesia interpretada por um coro, de que acabámos de falar, opunha-se outro tipo, que, por ser também acompanhada pela lira, recebe igualmente a designação de lírica, mas que é uso distinguir por meio do qualificativo de monódica, isto é, cantada por uma só pessoa. É a que nós vamos encontrar, por exemplo, a animar os banquetes, os *symposia*, essa manifestação tão característica da vida social grega, com etiqueta própria e definida matiz intelectual, amplamente documentada desde o séc. VI a. C. à época helenística.

Do mesmo modo que os vários géneros poéticos, que não fossem a epopeia, se vão desenvolvendo ao longo da época arcaica, assim também as artes plásticas,

aniquiladas pela invasão dórica de 1100, se vão afirmando de novo aos poucos. E, aqui como em tudo o mais, a única fonte de informação que corre sem descon- tinuidades, mesmo através da chamada «idade das trevas», é a cerâmica. Já no séc. VIII a. C. os motivos geométricos decoram a totalidade da superfície dos grandes vasos, num ritmo que, como notou Schefold<sup>3</sup>, sugere a respiração, e, portanto, a vida. Remodelada a sua temática pelo chamado período orientalizante, é na segunda metade do séc. VII a. C. que surge o primeiro grande estilo, o das figu- ras negras, aquele que definitivamente coloca a cerâmica grega muito acima da acanhada esfera da arte menor que é sempre a olaria de qualquer povo, para lhe conferir o título de Arte. É, porém, no final do séc. VI a. C., mais precisamente, em 530 a. C., que a nova técnica do estilo de figuras vermelhas assegura ao desenho uma expressividade até aí desconhecida, que vai culminar com a representação tridimensional. Com esta criação, como afirmou Beazley<sup>4</sup>, estão lançadas as bases do desenho ocidental.

Os problemas com que se defronta a escultura, ao abandonar o uso da madeira pelo da pedra, não são menores. Desde que aparece, no séc. VII, sob o signo, ao que se supõe, da influência egípcia, hirta e rígida como esta, até atingir o desdo- bramento de planos do «Discóbolo» de Miron, é fácil assinalar o longo caminho percorrido, patente nas tentativas de sugestão de vida e movimento, no sorriso enigmático, no pregueado vertical do *peplos* e nos cabelos que descem obliquamente sobre os ombros das *Kórai* encontradas na Acrópole.

É também no séc. VII a. C. que começam a erguer-se grandes monumentos de pedra, retomando assim, sem o saber, a sepultada tradição micénica. O estilo dórico nasce já com todas as características distintivas; apenas espera o aperfei- çoamento do tempo; não assim o iónico, que principia a esboçar-se no séc. VI e só no seguinte adquire a plenitude das suas formas.

Esta arte, se pressupõe o domínio de uma técnica de construção aperfeiçoada, igualmente implica a capacidade coordenadora de elementos diversos. Ora esta capacidade de ordenar as partes para obter um todo harmonioso e coerente começa a revelar-se, nos domínios da expressão verbal, também pelo séc. VI a. C., através de uma modalidade nova, a prosa. A prosa que, caso raro ou até único, nasce na Grécia sob o signo da filosofia. Não que alguns dos primitivos pensadores não usassem ainda o verso, como Xenófanes, Parménides e Empédocles — três casos particulares, para os quais não é difícil encontrar explicação. Mas a verdade é que aquele que supomos ter sido o primeiro a consignar por escrito as suas reflexões, o milésio Anaximandro, abandona o metro e usa, ao que parece, curiosas metáforas, tiradas da vida diária, para tornar compreensível o seu pensamento científico.

<sup>3</sup> *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, 1959, p. 20.

<sup>4</sup> *The Development of Attic Black-Figure*, 1951, p. 2.

Científico, dissemos, porque, para a época arcaica, não estão ainda definidos os domínios da filosofia e da ciência. Ambas surgiram nas cidades costeiras da Ásia Menor, na região chamada Iónia, em fins do séc. VII a. C., os cultores de uma são os de outra, sem que possam distinguir-se especializações. Única excepção é a medicina, que se constitui logo de início (no séc. V a. C.) ciência independente, embora possamos apontar-lhe precursores filósofos, como Alcmeón de Crotona e Empédocles.

Dizendo que tanto a filosofia como a ciência surgiram na Iónia, implicitamente tomámos posição na questão das origens, que, se se não põe sequer para a primeira, continua em aberto para a segunda. Concorde, no entanto, a maioria dos estudiosos em que, mesmo que se admita a influência de certos conhecimentos adquiridos por Babilónios e Egípcios sobre os dos Helenos, a verdade é que a atitude racionalista destes últimos lhes imprime feição nova e os reduz a princípios universalmente válidos, que são a mesma ciência.

Deixemos, porém, este problema, demasiado lato e complexo para ser tratado num simples artigo, para lembrarmos que os estudos destes pensadores chamados pré-socráticos têm como preocupação dominante a busca de um primeiro princípio de onde tudo derivasse. E esta noção de unidade da matéria, abstraindo da diversidade de soluções encontradas, é, já de si, surpreendentemente moderna. De outras teorias modernas se pode dizer que foram igualmente antecipadas nesta época. Citando apenas algumas das mais notáveis, podemos enumerar a prefiguração do evolucionismo, de Anaximandro; a explicação dos eclipses pela interposição de um corpo opaco, por Anaxímenes; as deduções de Xenófanes acerca da anterior presença do mar em lugares do continente onde apareciam fósseis marinhos; as tendências monoteístas, a noção da relatividade da crença religiosa e do progresso da humanidade, que se patenteiam através dos fragmentos conservados do mesmo pensador; a descoberta dos intervalos musicais e a criação da aritmética, pelos Pitagóricos; a descoberta da existência do ar e da respiração cutânea, por Empédocles; a formulação de uma teoria correcta sobre as fases da Lua e os eclipses, por Anaxágoras; para culminar com o atomismo de Leucipo e Demócrito, cujas relações com as modernas teorias científicas do mesmo nome são discutidas e discutíveis, mas não improváveis.

Esta breve apreciação da época arcaica ficaria muito incompleta, se omitíssemos uma referência, por curta que fosse, a esse aspecto fundamental e revelador da espiritualidade que é a religião. Para a maioria das pessoas, mesmo cultas, a religião grega é uma colecção de mitos mais ou menos simbólicos, mais ou menos anedóticos, inspiradores de obras de arte em todos os tempos, mas não, certamente, de sentimentos mais profundos na alma humana. Esta concepção da religião grega, principalmente forjada pelos sofistas, e válida para as épocas mais tardias, imperou até quase ao séc. XIX (os deuses eram os «schöne Wesen aus dem Fabelland», como lhes chamou Schiller no seu poema «Die Götter Griechenlands»),

mas é hoje unanimemente rejeitada pelos especialistas. Estes reconhecem por indícios vários, quer literários, quer arqueológicos, a existência de misticismo muito antes de Platão. Depois dos estudos renovadores de várias escolas que se sucederam, e sobretudo dos trabalhos das três maiores autoridades na matéria, em nossos dias, o Prof. Nilsson de Lund, o Prof. Dodds, de Oxford e o P.<sup>e</sup> Festugière, de Paris, a ideia que pode formar-se da religião grega nomeadamente na sua fase arcaica, é inteiramente diversa. A Grécia do séc. VI, a par da veneração das chamadas «divindades luminosas» de Homero, ouve profetas e oráculos, inicia-se nos mistérios, seguindo rituais estranhos e desconhecidos.

Com efeito, consultam-se oráculos e celebram-se mistérios por toda parte do mundo helénico, desde o centro da Ática à remota Samotrácia. Pondo de parte, entre as correntes místicas principais, as mais difíceis de definir para a época arcaica, como o Orfismo e o Pitagorismo, temos ainda a considerar a vasta influência dos Mistérios de Elêusis e do culto de Diónisos. Se as manifestações produzidas pela celebração deste último interessam mais a psicanálise do que a história da cultura, a verdade é que é ligado ao ritual deste deus, despido do seu primitivo carácter selvagem e amenizado pelo equilíbrio da Ática que aparecerá em Atenas o teatro grego, que o mesmo é que dizer o teatro europeu. Qual a natureza exacta da relação de dependência entre o drama e o culto de Diónisos, é questão ainda pendente entre os historiadores das suas origens. A existência de tal relação, porém, não é contestável. Quando, cerca de 534 a. C. Téspis ganhou o primeiro concurso de poesia trágica, nas Grandes Dionísias, estavam lançadas as bases daquela que viria a ser uma das mais elevadas formas de expressão da arte e do pensamento. Em fase ainda embrionária, sem dúvida, tanto quanto nos é possível conjecturar, esta é, contudo, uma das dádivas principais, no longo ciclo de criações com que a Grécia arcaica enriqueceu a cultura europeia.

(Página deixada propositadamente em branco)

## AS ORIGENS DA TRAGÉDIA GREGA<sup>1</sup>

Em conhecido passo da *Poética* (1449 a), escreveu Aristóteles que a tragédia nasceu do improviso, a partir dos autores do ditirambo, e que, depois de experimentar muitas modificações, tomou forma definitiva, assim que atingiu a plenitude; acrescenta ainda que se desenvolveu a partir do *satyrikon*.

Esta afirmação, emanada de uma tal autoridade, que dispunha ainda — não nos esqueçamos — do conhecimento global do drama grego — fez fé como certeza durante muitas centúrias, e, mesmo nos nossos tempos, alguns dos maiores especialistas da matéria, como Wilamowitz, Kranz, Pohlenz e, em parte, Lesky, continuaram a aceitá-la. Mas não assim a maioria. A dúvida, ou melhor, a rebelião contra a doutrina do Estagirita principia no começo do nosso século, e desde então as teorias novas sucedem-se, por vezes ao sabor das modas de ocasião (que infelizmente também as há em ciêncial!), e com tal frequência que não será exagerado dizer que cada ano traz a sua.

Limitar-nos-emos apenas às mais significativas, começando pelas que revelam influência das tendências dominantes entre os historiadores da religião grega, à data da sua formulação. Estão neste caso a de G. Murray, que relaciona a tragédia com a concepção de uma divindade do ano (*eniautos daimon*) e a de Gaster, que via na sua origem o mito do renovamento anual da vida, teoria esta que traz a marca da chamada escola etnográfica. Também não anda longe destas a de M. P. Nilsson, que supõe a tragédia um desenvolvimento das lamentações dos *tragoi* (cantores vestidos com peles de bode) por Diónisos. Pelo contrário, Cook relaciona-a com o mito do nascimento do deus. Para Untersteiner, havia de buscar-se o condicionalismo que a originou na oposição entre os invasores indo-europeus e a cultura mediterrânea, o que é, pelo menos, uma curiosa maneira de explicar o desconhecido pelo desconhecido. Atitude semelhante foi, no fundo, a de Dieterich, ao derivá-la dos *dromena* dos Mistérios de Elêusis, acerca dos quais não está provado (os dados

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Teatro* 5, Boletim do Teatro Universitário do Porto, Porto (1966), 3-7.

arqueológicos põem-no mesmo seriamente em dúvida) que compreendessem uma representação dramática do rapto de Perséfone.

Por outro lado, o uso continuado de máscaras no teatro grego levou alguns investigadores a procurar paralelos em culturas primitivas, onde este disfarce também ocorre. É de aceitar que este uso esteja ligado ao fenómeno da «possessão» divina, mas não devemos esquecer que aparece, mesmo na Grécia, em ligação com outros cultos, e que o caso da tragédia grega é tão distinto de todos os outros, que não podemos deixar de repetir com Meuli que «aqui estamos em presença, não de um desenvolvimento, mas de uma criação»<sup>2</sup>.

A tese das origens mixtas (latente na *Poética* de Aristóteles) foi proposta por um dos grandes especialistas na matéria, A. W. Pickard-Cambridge, em *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1927). Entendia ele que o culto de Díónisos desenvolveu o ditirambo e as danças dos sátiros, que se assimilaram à tragédia, a qual nasceu da fusão de peças rústicas, mas não satíricas, de Téspis, com a lírica coral, dórica. Em 1982, ao reeditar, actualizando-o, esse célebre estudo, T.B.L. Webster perfilha a explicação pela mistura de elementos, considerando, como já outros haviam feito, que as partes faladas eram influenciadas pelos iampos de Sólon.

Mais recentemente ainda, Schreckenberg estudou os sentidos do verbo *dran* (da família de drama), para explicar as origens da tragédia ática partindo da dança, o que afinal não está longe da tão celebrada como ultrapassada tese de Nietzsche, que partia da música.

Este retomar, por vezes inconsciente, de teses antigas é, de resto, hábito não de todo extinto, como o demonstra o livro de Jack Lindsay, saído em Londres há poucos meses, o qual, sob o título *The Clashing Rocks. Early Greek Religion and Culture and the origins of Drama*, combina essa attitude com a moderna tendência para transferir para as sociedades antigas os conflitos das actuais. Assim, «a luta entre heróis e deuses reflecte uma crise social: uma luta prolongada entre os Olímpicos, que representam o modelo novo, unificante, da polis, e os vários cultos tribais... Neste clima de luta se desenvolveu o ritual de fertilidade... que finalmente deu origem à tragédia na sua plenitude».

Citámos este exemplo a título de curiosidade. Em contrapartida, vale a pena determo-nos um momento a considerar outro livro sobre o assunto, publicado quase ao mesmo tempo, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (Harvard University Press, 1965), no qual o autor, G. F. Else, desenvolve e fundamenta mais amplamente a tese que propusera em vários artigos de revista, sobretudo no que publicou, em 1957, na revista *Hermes* («The origin of Tragoidia», 85, 1, pp. 7-46), segundo o qual seria de *tragoidós* que derivava *tragoidia*, e não vice-versa. Sendo assim, é o actor, que representa um herói, tal como o estabeleceu Téspis, e o coro que lhe responde e lamenta a sua morte ou derrota, que marca a primeira fase da

<sup>2</sup> Apud A. Lesky, «Die tragische Dichtung der Hellenen», Göttingen, 1956, p. 12.

tragédia. Esta não tem origem em rituais religiosos primitivos, nem em coros, mas tem a sua fonte na própria Atenas do séc. VI a. C., especialmente na vida e poesia de Sólon. Atingirá a plenitude quando o motivo do *pathos* (morte ou sofrimento de um herói) for alargado a uma acção — o que será obra de Ésquilo.

Esta explicação põe de novo em causa a etimologia da palavra *tragoidia*, que é uma das muitas incógnitas que entram no problema. Pondo de parte aquelas que alteraram o termo (derivando-o de *truroidos*, «cantor das vindimas» ou «cantor pintado com borras de vinho»), bastará lembrarmos que Flickinger propôs onze diferentes! Com efeito, retirando à palavra o sufixo final, ficam dois substantivos que conhecemos, o que significa «canto» (*oidê*) e o que significa «bode» (*tragos*). Admitindo que assim é, subsistem ainda várias possibilidades de relação desses dois elementos. Efectivamente, o composto pode interpretar-se como:

- (1) canto de bodes, ou seja, de homens assim vestidos
- (2) canto no sacrifício de um bode
- (3) canto pelo prémio de um bode
- (4) canto de bodes.

A hipótese (1), já a vimos acima, é do tempo da escola etnográfica. Para a (2), não há provas. A (3) tem a apoiá-la, por exemplo, um passo célebre da *Arte Poética* de Horácio, mas sabe-se hoje que tal passo, como aliás a parte histórica dessa epístola em geral, se fundamenta em teorias alexandrinas. Para a (4) existe uma objecção de grande peso, a saber, que os sátiros, companheiros míticos de Díonisos também, ligados ao drama, e cuja configuração nos é conhecida através de centenas de vasos gregos, são equinos, e só a partir da época helenística têm forma de bodes. Das diversas teorias propostas para explicar de outro modo essas figuras, supondo, por exemplo, que os sátiros do Peloponeso eram diferentes dos da Ática, nenhuma conduziu, até hoje, a resultados seguros.

Dificuldade idêntica em explanar a etimologia de *dithyrambos*, a outra palavra ligada ao culto dionisíaco, que vimos figurar na explicação de Aristóteles. Das muitas tentativas que se têm feito para a descobrir, nenhuma ganhou aceitação geral. Por outro lado, o ditirambo aparece-nos como um canto em honra desse deus desde Arquíloco, ou seja, desde o séc. VII a. C., mas, à medida que se recuperam através de papiros composições dessa espécie, a questão, em vez de se simplificar, complica-se. Com efeito, nos ditirambos de Píndaro há um elemento dionisíaco ainda bem marcado, ao passo que nos do seu contemporâneo Baquírides ele nem sempre está presente. Vem a propósito lembrar que, deste último autor, se recuperou um ditirambo dialogado, entre Egeu, rei de Atenas, e o que parece ser um coro de cidadãos atenienses. Pensou-se que aparecera, enfim, o elo que faltava para exemplificar a passagem dos coros ditirâmbicos à tragédia, na maneira referida

por Aristóteles. O entusiasmo suscitado por tal descoberta não resistiu, porém, a um segundo exame, pois, quando a obra de Baquilides foi composta, já o drama grego atingira a sua maturidade.

A referência ao *satyrikon*, que consta também da *Poética*, é ainda mais difícil de explicar, sobretudo se aceitarmos a notícia antiga de que Pratinas inventou o drama satírico, ou seja, uma peça de entrecho mítico, dotada da mesma estrutura da tragédia, mas de tom burlesco e com um coro de sátiros, com a qual se terminava a representação de cada tetralogia<sup>3</sup>. As duas informações não são, no entanto, irreconciliáveis, se aceitarmos, como Pohlenz, que o elemento satírico primitivo teria sido diminuído pela tragédia, até ficar reduzido à quarta peça, com que Pratinas veio restaurar os seus direitos nos festivais dramáticos.

Como acabamos de ver, nas origens da tragédia quase não há senão problemas por solucionar, E contudo, sabemos a respeito dela o que ignoramos por completo quanto a outros géneros literários: quando, onde e em que circunstâncias nasceu. Ou seja, sabemos que em Atenas, no teatro de Diónisos, por ocasião das Grandes Díonísias de c. 534 a. C., o actor Téspis pela primeira vez ganhou o prémio no concurso dramático incluído nesse festival. O facto também serve para nos fornecer dois dados da maior importância: o lugar e a ocasião asseguram a existência de uma relação (que poucos ousam negar) entre o culto de Diónisos e a tragédia. Esta mesma relação é confirmada pela similaridade de traje e de calçado usado pelos actores, pois aquele é a túnica comprida e com mangas; este, o *kóthornos* («coturno»), espécie de bota flexível que chegava até meio da perna, usada pelos sacerdotes do deus. A estas provas acrescenta Lesky<sup>4</sup> mais três: a presença da Tragédia personificada, em vasos gregos, entre os companheiros míticos do deus; o êxtase dionisíaco, a relacionar com a mutação de personalidade necessária ao drama; o parentesco com o ditirambo e os sátiros, estabelecido por Aristóteles.

Sendo assim, seria de esperar que os temas das tragédias se ligassem aos mitos do deus. Efectivamente, nada menos de duas tetralogias de Ésquilo lhe eram consagradas, e sabemos que houve mais, embora apenas se tenham conservado *As Bacantes* de Eurípides. Mas, na maioria dos casos, o entrecho era outro. De tal maneira que será talvez à luz destes factos que deverá interpretar-se o provérbio grego *ouden pros ton Dionyson* («isto nada tem que ver com Diónisos»), que já os antigos não sabiam explicar cabalmente. Quer dizer, a representação de peças de tema não-dionisíaco em festivais dionisíacos já surpreendeu os espectadores atenienses. Em vez disso, encontramos figuras da saga da época micénica, e, só ocasionalmente, da gesta heróica recente, como sucede em *Os Persas* de Ésquilo. Por tal motivo, um autor como W. Ridgeway foi levado a supor a derivação do

<sup>3</sup> Desde a época alexandrina que se chama tetralogia ao conjunto formado por três tragédias e um drama satírico, os quais podiam ou não ser ligados pelo tema.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, cap. I.

culto dos heróis, de que a presença do túmulo de Dario nesta última tragédia e a do de Agaménon nas *Coéforas* seriam vestígios. Por outro lado, um passo mais que controverso de Heródoto (V. 67), onde se afirma que Clístenes — o avô do célebre legislador ateniense — querendo eliminar da Sícion o culto do herói argivo Adrasto, por estar em luta com Argos, e não podendo fazê-lo por oposição de Delfos, instituiu o culto de Melanipo (que fora inimigo de Adrasto) e «deu os coros a Diónisos e os restos dos sacrifícios a Melanipo» — este passo, junto a outros factos, parece apontar para a existência de coros que pranteavam os sofrimentos de um herói. Não temos, porém, elementos que nos permitam passar mais além.

Derivar as partes faladas das líricas, como fez Kranz, parece pouco provável, dada a diferença rítmica e estilística entre ambas, e por isso se acentua hoje a tendência para dar de novo crédito à informação de um escritor tardio, Temístio, segundo a qual seria opinião de Aristóteles que na primeira fase da tragédia apenas havia cantos em coro, a que Téspis, pela primeira vez, juntou o prólogo e os versos pronunciados pelo actor.

Uma exposição sobre as origens da tragédia, mesmo limitada aos pontos principais, é, como acaba de se ver, uma exibição de dúvidas. Dúvidas que, com a escassez de dados actualmente ao nosso dispor, têm de manter-se, porquanto os primeiros monumentos conservados deste género dramático<sup>5</sup>, a saber, as obras de Ésquilo, já atingiram aquela plenitude que louvava Aristóteles.

---

<sup>5</sup> Consideramos, como tantos outros, que o fragmento de «Gyges», aparecido há uns quinze anos, foi redigido na época helenística. Mas, ainda que fosse anterior a Ésquilo, como alguns supõem, a prioridade cronológica não seria suficiente para nos elucidar sobre a produção dramática primitiva.

(Página deixada propositadamente em branco)

## MATÉRIA E FORMA NA TRAGÉDIA GREGA<sup>1\*</sup>

O título destas reflexões remete, de imediato, para Aristóteles. E é dele, efectivamente, que vamos partir. Não do famoso passo da *Poética* que tentou desvendar as origens da tragédia (1449 a 10-11), nem do que definiu este género (1449 b 24-28). Em ambas as hipóteses, correríamos o risco de ocupar o tempo todo nessa discussão, sem chegar a conclusão nenhuma. De facto, desde que, nos princípios deste século, os especialistas começaram a distanciar-se da derivação da tragédia a partir do ditirambo, durante seis décadas bem contadas quase não houve ano que não visse aparecer uma teoria nova. E um dos maiores helenistas do nosso tempo, A. Lesky, teve de começar assim a terceira edição do seu famoso livro *Die tragische Dichtung der Hellenen*<sup>2</sup>: «Quem passar em revista as investigações de Patzer, Else, Burkert, três das tentativas de solução do problema das origens da tragédia publicadas no período de 1962 a 1964, tem de afirmar, em face da oposição irreduzível das teorias aí defendidas, que a terra firme está mais longe da vista do que nunca». Se continua a ser esta a situação quanto às origens, relativamente ao outro ponto, ou seja, à definição de tragédia, só poderemos dizer que, por muito enigmática e insuficiente que ela pareça, por mais que se discuta qual o sentido exacto das suas três palavras-chave (*katharsis*, *phobos*, *eleos*), ainda ninguém encontrou uma melhor para a substituir.

O nosso ponto de partida não vai ser, pois, nenhum destes, mas aquele outro passo da *Poética* que, enumerando as partes constitutivas da tragédia, lhe compendia os elementos todos (1450 a 8-14):

Existem necessariamente em cada tragédia seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula (μῦθος), caracteres (ἦθη), dicção (λέξις), reflexão (διάνοια), espectáculo (ᾠψις) e canto (μελοποιία). Os

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Biblos* 67, Coimbra (1991), 1-14.

<sup>2</sup> Göttingen <sup>3</sup>1972, p. 17.

meios de imitação são dois desses elementos, o modo de imitar, um, o objecto da imitação, três, e, para além disto não há mais nenhum. Estes elementos foram usados, por assim dizer, por todos. De facto, todas as tragédias contém igualmente espectáculo, caracteres, fábula, dicção, canto e reflexão.

Precisando melhor o que entende por cada um destes elementos, e delimitando-lhes a importância relativa, o Estagirita reconhece mais adiante que o canto, ainda que seja o principal condimento (ou seja, atractivo não essencial), e o espectáculo, o mais arrebatador (ou «psicagógico», para empregar o mesmo composto, hoje tanto em voga, do original grego), ocupam os últimos lugares. É que «a força da tragédia permanece, mesmo sem os concursos públicos e os actores» (1450 b 17-21).

Se assim não fosse, seriam talvez inúteis os esforços para compreender uma tragédia grega. O espectáculo, parte sem dúvida essencial e inseparável de uma obra dramática, é impossível de reconstituir com exactidão. Não obstante a existência de dezenas de vasos gregos que ilustram episódios de peças<sup>3</sup>, e sem embargo das muitas e inteligentes tentativas feitas nos últimos anos, sobretudo para Ésquilo e Sófocles, para visualizar os efeitos cénicos peculiares a esses autores, a prevalência da convenção sobre a ilusão, o desconhecimento da coreografia, são obstáculos dificilmente transponíveis<sup>4</sup>. E, por outro lado, a ausência quase total da música — para a época clássica, apenas subsiste um papiro com umas linhas de um coro do *Orestes* e outro com um fragmento de *Ifigénia em Áulide*<sup>5</sup>, ambas de Eurípides — e o distanciamento que, de qualquer modo, existiria, entre o nosso treino auditivo e a complexidade tonal de uma partitura grega, escassamente nos permitiria a apreensão desse factor. Escusado é sublinhar, à passagem, quão longe estamos hoje da celebrada teoria de Nietzsche, da derivação da tragédia grega a partir do espírito da música.

No que toca ao conhecimento das representações, alguns progressos se têm feito, contudo, nos últimos decénios, desde os justamente célebres estudos de

<sup>3</sup> Sobre o valor documental da cerâmica grega para este efeito, veja-se, em especial, L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris 1967) e A. D. Trendall and T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London, 1971).

<sup>4</sup> Vide Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977) e David Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles* (London 1982) e ainda Michael R. Halleran, *Stagecraft in Euripides* (London 1985). Sobre o papel da convenção, é importante o livro de P. Arnott, *Greek Scenic Convention in the Fifth Century B. C.* (Oxford 1962) e o de T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production* (London 1956). Um resumo breve e autorizado é o de Erika Simon, *Das antike Theater* (Heidelberg 1972).

<sup>5</sup> Respectivamente, Papiro Rainer G 2315 da Coleção Arquiducal de Viena, com os versos 338-344, datado por E. G. Turner de c. 200 a. C. e Papiro Leyden Inv. 510, com os versos 784-792, do séc. III a. C. (devo as indicações exactas relativas a este segundo papiro à Doutora Maria Augusta Barbosa). Embora toda a transcrição seja controversa, pode ouvir-se uma tentativa de execução do primeiro em disco editado pelo Atrium Musicae, com o título «Musique de la Grèce Antique».

Pickard-Cambridge às mais recentes descobertas arqueológicas sobre a forma da orquestra<sup>6</sup>. Temos assim de imaginar, para o século V a. C., em vez da edificação descrita por Vitrúvio no *De Architectura*, que é de modelo helenístico, ou da bela construção de Policleto o Moço, em Epidauro, que não é anterior ao século IV a. C., um auditório de bancadas de pedra, dispostas em forma rectilínea na encosta de uma colina, tendo na frente um espaço para representação com maior largura do que profundidade, de contorno rectangular ou mesmo aproximadamente trapezoidal, com uma *skene* de madeira e pano ao fundo, a qual permitia aos actores mudar a máscara e o traje e passar de um para outro lado sem serem vistos. A diferença de planos entre actores e coreutas, o chamado palco elevado, é questão que hoje já não se põe, para o tempo anterior à reforma de Licurgo no teatro de Díónisios em Atenas. Uma ligeira elevação, para a *skene*, é quanto parece admissível a muitos; um *pagos*, ou pequena colina, que poderia ocasionalmente comportar todo o coro, é o que supõem outros. E o cenário, que, segundo o testemunho da *Poética* (1449 a 18-19), Sófocles introduziu, e que Ésquilo, de resto, já usou, serviria principalmente para tornar possível a entrada de um actor na *skene* através de uma porta ao meio, quer ela conduzisse a um palácio, templo ou caverna<sup>7</sup>. Outros mantêm a noção de duas ou até três portas praticáveis. Podemos continuar a supor que o coro entrava ordenadamente em cena, ao ritmo bem marcado dos anapestos, precedido pelo flautista, ricamente vestido, e entoando o párodo em recitativo, como acontece na primeira parte do *Agamémnon*, ou tumultuosamente, como tudo indica que sucedesse no epipárodo da terceira peça da mesma trilogia de Ésquilo, as *Euménides*; ou ainda que podia aparecer dividido em duas partes, com um semi-coro a cantar uma estrofe e antístrofe e outro surgindo depois, com um canto semelhante, como sucede nas *Troianas* de Eurípidés, representadas quarenta e três anos mais tarde. O mesmo Eurípidés usará de efeitos semelhantes no *Oresíes*, quando Electra manda que os coreutas se separem em duas partes, para exercerem vigilância, a fim de se executar o plano de vingança; na mesma tragédia, recorde-se ainda, o coro entrara sem ruído, nas pontas dos pés, a pedido de Electra, para não acordar o irmão desta adormecido. Mas o coro podia cantar e executar danças agitadas, como no último estásimo da *Antígona* de Sófocles, ou dialogar com os actores, quer por meio do canto ou da fala (neste caso, dita só

<sup>6</sup> Sobretudo *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1946) e *The Dramatic Festivals of Athens* (second edition revised by John Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968). Sobre as razões para aceitar uma forma rectangular, e não circular, para a orquestra, na época clássica, veja-se em especial Egert Pöhlmann, «Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik», *Museum Helveticum* 38 (1981) 129-146, e ainda o livro de Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylus, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit* (München 1974) e respectiva recensão crítica por N. J. Newiger, *Gnomon* 57 (1985) 401-408. Sobre a *skene* no séc. IV a. C., vide R. F. Townsend, «The fourth century skene of the theater of Dionysos at Athens», *Hesperia* 55 (1986) 421-438.

<sup>7</sup> Cf. o artigo de E. Pöhlmann citado na nota anterior, pp. 133-134.

pelo corifeu). Também os actores têm partes faladas, em trímetros iâmbicos ou, mais raramente, em tetrâmetros trocaicos, e partes cantadas, acompanhadas à lira, as chamadas monódias, de que Eurípides usou largamente<sup>8</sup>. Partes cantadas e faladas podem alternar, e temos então o chamado diálogo lírico-epirremático<sup>9</sup>. Convém lembrar ainda que o coro não desempenha na tragédia apenas o papel de «espectador ideal», que lhe atribuiu Schiller, em definição que fez época, mas intervém diversas vezes como uma figura da peça, podendo até influir no rumo dos acontecimentos (caso das *Coéforas* de Ésquilo e da *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides, entre outros). Note-se, a propósito, que a *Poética* (1456 a 25-27) declara expressamente que o coro deve ter o papel de um actor<sup>10</sup>.

Toda esta variedade obedece a uma alternância bem marcada, que permite a Aristóteles definir, quanto ao modo de execução, as várias partes de uma tragédia, referenciando-as às intervenções do coro (1452 b 19-25): assim, prólogo é a parte anterior à sua entrada, enquanto o párodo é «a primeira fala do coro em conjunto»; episódio é «uma parte completa» entre «as partes corais completas»; estásimo é «o canto do coro sem anapestos nem troqueus» (ou seja, lírica); êxodo é a parte «a seguir à qual não há canto do coro». A todas estas divisões acrescenta ainda o *kommós*, «lamentação em comum do coro e da cena»<sup>11</sup>.

Quanto ao traje, calçado e apresentação dos actores, um sem-número de vasos gregos informa-nos melhor do que certos dados arqueológicos da época helenística, ou até da romana, que fizeram fé durante longo tempo, como a célebre estatueta de Rieti, no Petit Palais de Paris.

Efectivamente, a veste que usavam era uma túnica comprida, com mangas, e o calçado uma espécie de bota flexível, uma e outra coisa semelhante ao traje do sacerdote de Díónisos. A máscara, que completava o conjunto, e que todos usavam, excepto o flautista, também estava desde cedo ligada ao culto do deus, embora não fosse originária dele<sup>12</sup>. Sob o ponto de vista psicológico, ela era parte da «possessão» a que se submetia o actor que incarnava uma personagem, e fora, desde início, meio de identificação com o *daimon*. Obedecia, além disso, a uma necessidade pragmática das representações antigas: um mesmo actor tinha de

<sup>8</sup> Sobre a sua estrutura e função, vide Manuel de Oliveira Pulquério, *Características métricas das monódias de Eurípides* (Coimbra 1969).

<sup>9</sup> Sobre o seu uso e papel em Ésquilo, veja-se Manuel de Oliveira Pulquério, *Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo* (Coimbra, 1964).

<sup>10</sup> Seguimos aqui a interpretação tradicional do passo em questão. Para uma discussão recente do assunto, veja-se Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (London 1986), cap. 8.

<sup>11</sup> Sobre algumas divergências da crítica actual quanto a esta repartição, designadamente a noção de prólogo, vide Hans Werner Schmidt, «Die Struktur des Eingangs» in: Walter Jens, ed., *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (München 1971) 1-3.

<sup>12</sup> Cf. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 31972) pp. 42 e 20, e bibliografia aí citada.

desempenhar geralmente diversos papéis na mesma peça (como se sabe, o número máximo, estabelecido por Sófocles, era de três, e são muito discutíveis as soluções que pressupõem um quarto actor, em passos de uma ou outra tragédia, como, por exemplo, *Coéforas* e *Édipo em Colono*). Esses papéis podiam corresponder a idades e condições sociais diversas, e até a figuras masculinas ou femininas, e portanto era a mudança total de aspecto (da túnica até aos traços do rosto e ao cabelo) que proporcionava tão rápida alteração. É escusado acentuar quanto a diferença no tom de voz e a mutação de personalidade punham em jogo toda a capacidade histriónica das figuras em cena.

Muitas máscaras, algumas de mármore, chegaram até nós. Mas nenhuma é exemplo das que se usavam nos festivais dramáticos. Os materiais perecíveis de que eram feitas — linho ou qualquer outra espécie de pano, coberto de gesso e pintado — não permitiram a sua conservação. Mais uma vez, são os testemunhos dos vasos gregos que suprem esta falta.

O mesmo se passa quanto aos cenários — cuja introdução a *Poética* atribui, corno já vimos, a Sófocles (1449 a 18-19), embora Ésquilo já fizesse uso deles —, e de que talvez o conhecido *calyx-krater* de Würzburg possa dar uma ideia. Dos mecanismos de cena atestados para a época helenística, continua a duvidar-se que fossem utilizados no século V a. C., para além da μηχανή, que fazia aparecer os deuses num plano mais elevado, embora pareça muito difícil excluir desta época o ἐκκύκλημα, para revelar o interior de um edifício, a que os textos de Aristófanes fazem alusão (v.g. *Acarnenses* 407, 409).

Mas, voltando ao uso das máscaras, deve notar-se que tal prática é incompatível com uma qualidade hoje tão apreciada nos actores: a versatilidade do jogo fisionómico. A total ausência deste conduz-nos de novo ao papel da convenção. É o texto (que desconhece rubricas de cena) que nos elucida sobre lágrimas e gestos das figuras. Assim, quando Ismena entra pela segunda vez em cena, no episódio segundo da *Antígona* de Sófocles, são os anapestos do coro que descrevem o seu aspecto<sup>13</sup>:

Eis Ismena diante do palácio,  
irmã querida, em lágrimas banhada;  
sobre a fronte uma nuvem lhe escurece  
o rosto em fogo e molha a linda face.

Na *Hécuba* de Eurípides, a jovem e corajosa Polixena, ao saber-se condenada pelo exército aqueu a ser sacrificada no túmulo de Aquiles, em vez de dirigir uma súplica a Ulisses, para que a defenda, tomando a clássica atitude de lhe tocar na

<sup>13</sup> *Antígona* 526-530.

barba, deixa entrever, nas suas primeiras palavras, que o herói dos mil expedientes tentava esquivar a difícil situação que previa<sup>14</sup>:

Vejo, Ulisses, que escondes a dextra sob o teu manto  
e voltas o rosto de lado, para que eu não toque a tua face.  
Sossega: estás livre de que Zeus, dos suplicantes  
o protector, tenha de me defender.

É, pois, a dicção, a λέξις, que traça os gestos, para além de caracterizar as figuras e criar o ambiente na despojada cena ateniense. Por isso, muitos pensam que o tremor de terra qua abala o palácio de Penteu em *As Bacantes* de Eurípides e o cataclismo final do *Prometeu Agrilhado* (que a crítica hoje tende, cada vez mais, a retirar a Ésquilo) eram visionados pelos espectadores, e não percebidos.

Mais ainda do que os caracteres, — e desses e do papel da reflexão não vamos ocupar-nos aqui<sup>15</sup> — é «princípio e como que alma da tragédia o mito», como também escreveu o autor da *Poética* (1450 a 38-39). Usei aqui a palavra do original — mito — que é costume traduzir por ‘fábula’ ou ‘efabulação’. De resto, o mesmo Aristóteles tem o cuidado de explicar que *mythos* é a «imitação da acção» e que por ela entende «a estrutura das acções» (1450 a 3-5), a qual, como diz em seguida (1450 a 15), «é o mais importante de tudo».

Com esta afirmação, tocámos num dos pontos principais e mais discutidos da tragédia grega: a relação entre *poiesis* e *mimesis*. De resto, é mais uma vez o próprio Estagirita que equaciona o problema (1454 b 27-32):

Destes factos ressalta que o poeta deve ser mais criador (*poietes*) de mitos do que de metros, na medida em que ele é poeta por meio da imitação (*mimesis*) e são acções que ele imita. E, quando acontece desenvolver temas reais, nem por isso deixa de ser o seu criador, pois nada impede que alguns dos acontecimentos sejam tal como seria natural e possível que se dessem, pelo que ele é o seu criador.

Umás linhas atrás, aconselhara a não utilizar apenas mitos tradicionais, e refere até o caso particular de uma tragédia de Ágaton, o *Anteu*, em que «tanto acções como nomes, tudo é inventado, e nem por isso agrada menos» (1451 b 21-23). Com o tempo, porém — dirá depois (1453 a 17-22) — os poetas limitaram-se a um pequeno número de casas, famosas pelas suas desgraças.

<sup>14</sup> *Hécuba* 342-345.

<sup>15</sup> Cf. o nosso artigo, «O herói épico e o herói trágico», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras* 241 (1985-1986) 97-117.

A esta facilidade, de dispor de um acervo de histórias já conhecidas, se referira um poeta cómico contemporâneo, Antífanos, em fragmento que ficou célebre<sup>16</sup>:

..... Sorte tem em tudo a tragédia:  
 é um poema em que o argumento  
 é conhecido dos espectadores,  
 mesmo antes de alguém falar. De modo que  
 basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas  
 «Édipo», e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio,  
 a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos,  
 o que é que ele sofreu, o que fez. Depois, se alguém  
 disser «Alcméon», até as crianças  
 exclamam logo que enlouqueceu e matou  
 a mãe, e de corrida surgirá Adrasto agastado,  
 e de novo se irá embora .....

A comparação, que adiante se torna explícita, é com a comédia, onde é preciso inventar nomes, acções, tudo.

Esta opinião de Antífanos, muitos a têm perfilhado, e julgam mesmo que ao tragediógrafo não restava mais do que a invenção do que Aristóteles chamou λέξις. Na verdade, uma observação cuidada do pouco que nos resta de uma imensa produção dramática, que principiou cerca de 534 a. C. e se extinguiu, de forma obscura, pelo século I a. C., mostra que os mitos eram, de facto, conhecidos, e não podiam ser alterados nos seus dados essenciais, mas permitiam, mesmo assim, uma larga margem de invenção. Principio por um exemplo, que é talvez o mais evidente de todos. Era um dado adquirido e imutável que a guerra de Tróia durara dez anos, que fora sua causa o rapto de Helena, e que os heróis principais que lograram escapar ainda tiveram muito que sofrer no regresso, entre eles Menelau, que andou perdido pelo Egipto — acontecimento a que a *Odisseia* já se referira. Mas, ao lado desta versão, desde cedo se formou uma variante, segundo a qual Helena não fora a Tróia. É o que escreveu, no séc. VII-VI a. C., o poeta lírico Estesícoro, na chamada Palinódia a Helena (ou nas Palinódias, complexa questão que aqui não vamos discutir<sup>17</sup>). Heródoto, no Livro II. 118-120, declara também que nunca a rainha de Esparta fora a Tróia, mas ficou detida pelo rei Proteu no Egipto. É esta versão que Eurípides adopta, em parte, na sua tragédia *Helena*, onde a esposa de Menelau é uma mulher dedicada e fiel, a quem atormenta a perseguição do rei do

<sup>16</sup> Fr. 191 Kock, vv. 1-12.

<sup>17</sup> Veja-se, por exemplo, o artigo de Manuel de Oliveira Pulquério, «O problema das duas palinódias de Estesícoro», *Humanitas* 25-26 (1973-1974) 265-273. Sobre a peça de Eurípides a seguir citada, leia-se, do mesmo autor, «A actuação dos deuses na 'Helena' de Eurípides», *Humanitas* 27-28 (1975-1976) 209-215.

país, que pretende desposá-la. O mesmo Eurípides, contudo, seguira a versão corrente noutras peças conservadas, e, poucos anos depois desta, apresenta de novo Helena, no *Orestes*, como uma figura ingrata, fútil e vaidosa, não muito diferente da que em 415 a. C. delineara em *As Troianas*.

Outro exemplo, este tirado de Sófocles, é a diversidade de tratamento dado à pessoa de Ulisses, que no *Ájax* é um nobre guerreiro, respeitador de um código de honra que não lhe consente regozijar-se com o mal do seu maior inimigo, antes o leva a impedir que lhe dêem o terrível castigo de o deixar insepulto, e, no *Filoctetes* — outra tragédia de tema troiano — é a encarnação da felonía, do homem sem carácter que entende que todos os meios são lícitos para atingir um fim. O primeiro era o Ulisses da *Odisseia*, que, depois de exercer vingança sobre os pretendentes, impedira Euricleia de manifestar o seu júbilo, porque «era impiedade tripudiar sobre os mortos»<sup>18</sup>. O segundo colhia o seu modelo no aventureiro sem escrúpulos do Ciclo Épico, designadamente na perda *Telegonia*.

O mesmo Sófocles trata de três maneiras diferentes, como sabem todos os seus leitores atentos, a figura de Creonte em *Antígona*, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*.

No plano dos acontecimentos, se a maldição de Édipo sobre os filhos era um dos dados mais antigos do mito (e, ao dizer isto, estou a dar como ultrapassada a análise estruturalista que dele fez Lévi-Strauss), ela é situada em ocasião diferente nos *Sete contra Tebas* de Ésquilo (em que o herói já morreu) e em *As Fenícias* de Eurípides, onde não só Jocasta ainda é viva e tenta reconciliar os príncipes desavindos, como Édipo, que se encontra encarcerado por estes no interior do palácio, aparece no final da peça, para ser exilado.

De resto, as diferenças entre as duas tragédias são tais que ao leitor desprevenido poderia quase passar despercebido que o tema é o mesmo. O facto tem sido notado muitas vezes, e ainda recentemente Suzanne Saïd o resumiu nestes termos: nos *Sete contra Tebas*, a acção repousa em Etéocles; nas *Fenícias*, «desfilam todos os membros da casa de Édipo, os presentes, como os ausentes, do texto de Ésquilo»<sup>19</sup>.

Mas, como escreveu a mesma Suzanne Saïd, a propósito do tratamento euripídico, «a surpresa, a dissonância e o desdobramento de pontos de vista permitem pôr de novo em questão os valores do mito, mas também desvalorizar o real, opondo-lhe a beleza do mito, como já foi bem demonstrado a propósito de *Electra*»<sup>20</sup>.

Observe-se ainda que a recuperação, no final da década de 70, do chamado Papiro de Lille, com 33 versos de um dramático apelo à concórdia da rainha de Tebas aos seus filhos desavindos, num trecho em tríades, que tudo indica seja de

<sup>18</sup> *Odisseia* 22. 412-413.

<sup>19</sup> S. Saïd, «Eurípide ou l'attente déçue: l'exemple des Phéniciennes», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, N. S., 15 (1985) 501-527. A citação é da p. 509.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 502.

Estesícoro, mostra que também aqui, tal como na *Oresteia*, o poeta lírico, famoso pelas suas remodelações de mitos, pode ter aberto o caminho aos dramaturgos.

Tanto nesta peça — *As Fenícias* — como na *Electra*, se torna evidente, nalguns passos, uma relação de paratextualidade que não podia passar despercebida aos espectadores. Assim, um episódio central de *Sete contra Tebas* é o dos chamados «sete pares de falas» (os «sieben Redepaare» da crítica alemã), durante o qual o arauto descreve sucessivamente e com minúcia os sete sitiantes e suas divisas, pintadas nos respectivos escudos, e Etéocles, o defensor da cidade, vai designando o opositor adequado a cada um deles, até ao momento terrível em que se chega ao último da série — Polinices — e ele tem de concluir que o único guerreiro à altura de o defrontar é ele mesmo, seu irmão. O cerne da tragédia e o seu fascínio reside precisamente nesse ponto, e por isso o desfecho da cena é tão lenta e cuidadosamente preparado, até chegar ao confronto entre um destino que se suspeita previamente traçado por poderes superiores ao homem e a determinação pessoal do herói nele envolvido. É fácil adivinhar a quantidade de interpretações díspares que se têm acumulado sobre este famoso enigma<sup>21</sup>.

Mas o aspecto que agora nos importa considerar é outro: é aquele que Eurípi-des notou, o da inverosimilhança de um tão longo diálogo, num momento em que era urgente actuar. Ora é precisamente isto o que faz o trágico de Salamina na ocasião correspondente de *As Fenícias*, pondo na boca de Etéocles estas palavras<sup>22</sup>:

Assim será. Irei à cidade das sete portas  
colocar os capitães ante as portas, como dizes,  
opondo cada um a um inimigo do mesmo quilate.  
Porém, dizer o nome de cada um exige uma longa conversa,  
quando os inimigos estão postados junto às próprias muralhas.

É noutro episódio do drama, quando já se sabe que a cidade está salva, que o Mensageiro vem contar a Jocasta como se apresentou cada guerreiro com o seu escudo e divisa (1090-1140).

O mesmo género de crítica ocorre na *Electra*, quanto aos sinais que a heroína refere como denunciativos do regresso do irmão. Nas *Coéforas* de Ésquilo, a jovem conta alvoroçada ao coro das escravas que avistara sobre o túmulo do pai um anel

<sup>21</sup> De uma longa bibliografia que se pode ver, por exemplo, em A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, pp. 88-89, deve salientar-se E. Wolff, «Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958) 89-95, e, sobretudo, E. Fraenkel, *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aischylus*, Sitzungsberichte Bayer. Akademie 1957 = *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* (Roma 1964) I, 273-328. De outros estudos posteriores àquelas datas, merece especial relevo o de R. P. Winnington-Ingram, «Septem contra Thebas», *Yale Classical Studies* 25 (1977) 1-45 = *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983) 16-54.

<sup>22</sup> *As Fenícias* 748-752.

de cabelo da mesma cor do seu e, no solo, pegadas humanas semelhantes às suas (164-211), o que prepara a anagnórise dos dois irmãos, a breve trecho confirmada por mais um indício: um tecido com desenhos de uma caçada, obra, em tempos idos, das mãos de Electra (225-332).

Em Eurípides, a filha de Agamémnon fora dada em casamento a um lavrador, para evitar ter uma descendência nobre, que pusesse em perigo a realeza de Egisto. Respeitada embora pelo marido, que só o é de nome, a jovem lamenta a sua vida de infortúnio junto do coro das mulheres da Argólida, quando é surpreendida por dois desconhecidos, dos quais um diz ser portador de novas de Orestes. É um velho criado da casa quem, mais tarde, vem dizer que surpreendeu no túmulo de Agamémnon vítimas imoladas de fresco e uma madeixa de cabelo loiro, que Electra verá se condiz com o seu. Esta, porém, reage prontamente com uma crítica transbordante de ironia (527-531):

De resto, que poderia ter de comum uma mecha de cabelo,  
sendo um criado nas palestras dos homens de linhagem,  
o outro amolecido pelo pente? É impossível.  
Bem podes encontrar cachos de cabelo muito parecidos,  
mesmo em pessoas não nascidas do mesmo sangue, ó ancião!

O velho não desiste, e sugere a Electra que examine os vestígios dos passos, para ver se são iguais aos seus. Com espírito prosaico e realista, Electra comenta que não pode haver vestígios de pegadas em solo rochoso, além de que o pé masculino é maior do que o feminino; uma terceira prova, uma veste tecida em tempo por ela, é igualmente dada como inverosímil (532-546). Surge, depois, a própria figura de Orestes, que o ancião reconhece. Mas só uma cicatriz junto à sobrancelha logra convencer esta incrédula Electra de que se trata, realmente, do seu irmão há tanto esperado (573-574). Eurípides regressou, afinal, depois de tanto racionalismo, a um processo de reconhecimento herdado da *Odisseia*, não sem ter rebatido, ponto por ponto, os sinais das *Coéforas*.

Por diversas vezes os três grandes trágicos dramatizaram a mesma história, mas só a de Electra chegou até nós em tríplice versão. Podemos, por isso, saber como é que Sófocles tratou o motivo da anagnórise (sem que, no entanto, queiramos envolver-nos na *vexata quaestio* da prioridade desta em relação à de Eurípides)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> *Die ewigen Elektren* é o expressivo título de um dos muitos estudos sobre o assunto, o artigo de W. Theiler publicado nos *Wiener Studien* 79 (1966) = *Untersuchungen zur antiken Literatur* (Berlin 1970) 229-238. Na sua tese *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra* (Heidelberg 1967), Arnim Vögler decide-se pela prioridade de Sófocles, sem razões suficientemente convincentes. A. Lesky, *op. cit.*, p. 404, aconselha a manter uma atitude céptica. Mas recentemente W. Burkert, «Ein Datum für Euripides' Elektra: Dionysia 420 v. Chr.», *Museum Helveticum* 47 (1990) 65-69 conseguiu encontrar no êxodo da peça alusões históricas que a situam em 420 a. C.

Os primeiros momentos são confiados a uma figura que os outros dois ignoram: a jovem Crisótemis, também filha de Agamémnon, vinda da tradição homérica<sup>24</sup>, e que é aqui desenhada como pessoa tímida e insegura, de molde a colocar Electra no desejado relevo, tal como sucede em *Antígona* no contraste com a mais acomodaticia Ismena. É ela, pois, quem vem dar a notícia de que, sobre o túmulo de Agamémnon se via «uma madeixa cortada em jovem cabeleira» (901). O achado, porém, vem tarde de mais para Electra, que acabara de escutar a nova — aliás, falsa — da morte de Orestes na corrida de carros de cavalos nos Jogos Píticos. No episódio seguinte, o inesperado, em que a arte de Sófocles é mestra, vem inverter as posições. Desta vez, é Electra que é surpreendida pela chegada de dois desconhecidos — que os espectadores sabem ser Orestes e Pílates — portadores das supostas cinzas do filho de Agamémnon, o que a lança num profundo desespero. Ao tentar consolá-la, o coro chama-a pelo nome, produzindo assim o reconhecimento por parte de Orestes. É a este que cabe fazer acreditar à princesa que a urna não passava de um estratagemma no seu plano de vingança. O reconhecimento por parte de Electra, operado no plano psicológico, está quase a efectivar-se. Há, no entanto, uma concessão ao processo tradicional do uso de um objecto real como meio de identificação — desta vez, o sinete paterno (1122-1123). Assim, o anel de cabelo, por sinal, verídico, fora dado como ilusório. A urna, objecto falso, desencadeara uma «mudança no sentido contrário», para usar uma vez mais a terminologia aristotélica (*Poética* 1452 a 22-23). O sinete paterno completa o processo de anagnórise, conjugando-a com a peripécia, e produzindo assim «o mais belo reconhecimento», como também ensinou o Estagirita (1452 a 32-33). Um jogo entre aparência e realidade, que é reconhecidamente uma das constantes da arte de Sófocles, permeia toda esta protelada e bem preparada cena, que ocorre já próximo do final do drama.

Muitas outras diferenças existem entre as três peças, para além das que ficaram delineadas — umas menores, como a ordem pela qual os dois culpados do assassinio de Agamémnon recebem a morte pela mão do filho vingador, outras maiores, como o modo de equacionar o conflito entre justiça divina e vontade individual, que é diferente em cada uma.

A utilização de figuras acessórias, geradoras de situações diversas, como a do lavrador micénico, marido de Electra, em Eurípidés, ou a de Crisótemis, irmã da heroína, em Sófocles, permite também um melhor delineamento do carácter da protagonista, ou a introdução de considerações de ordem sociológica, muito ao gosto do mais novo dos tragediógrafos gregos. Assim, como já vimos, o carácter viril da filha de Agamémnon ressalta melhor em contraste com o da irmã. O descontentamento, a auto-indulgência perante a degradação da sua posição social, é bem sublinhada pela heroína da peça de Eurípidés, que se queixa, no prólogo,

<sup>24</sup> *Ilíada* 10. 145.

por ter de ir buscar água à fonte, a fim de aliviar o marido das suas pesadas tarefas, não obstante as recomendações que este lhe faz para se abster de trabalhos servis, a que não estava habituada. Electra insiste no seu propósito, e o lavrador, a quem não falta espírito prático, põe termo à discussão com esta frase em que transparece uma ironia levíssima (77-78):

Vai lá, se assim entendes. De resto, as fontes não ficam longe da nossa casa .....

Este mesmo lavrador, figura arrancada à vida real, espontânea como é, surpreende-se por encontrar a mulher, no primeiro episódio, a conversar com desconhecidos. Mas, assim que sabe que trazem novas de Orestes, o seu espírito hospitaleiro logo lhes oferece o melhor acolhimento em sua casa, não, é certo, sem ter de escutar uma censura da sua sempre despeitada mulher, por ousar receber pessoas de nível social muito superior ao seu (404-405). Entre um e outro momento, o autor coloca na boca de Orestes uma longa tirada sobre a falta de correspondência entre nobreza de sangue e superioridade de carácter (367-400). Este elogio da gente simples é um tópico que reaparece noutros dramas de Eurípides, e que pode ir ao ponto de atribuir melhores sentimentos aos escravos do que aos senhores. Nesta peça, mudámos, de um salto, de tempos micénicos para a problemática posta em voga pelos Sofistas. Do mesmo modo, também por trás das sucessivas desgraças que se abatem sobre as cativas troianas, no drama a que dão o nome, talvez esteja a planeada e desastrosa expedição à Sicília, ao nível histórico, e está certamente a advertência, de valor permanente, contra os males da guerra, onde a sorte dos vencedores acaba por não ser melhor do que a dos vencidos. O mito, «alma da tragédia», como escrevera Aristóteles, estava sempre perto dos ouvintes do séc. V a. C. como está perto de nós. Ele continha situações paradigmáticas que são intemporais. Em volta delas, podiam ordenar-se episódios, combinar-se acções, proferir-se sentenças, e o autor podia variá-las de tal modo que por vezes era forçado a recorrer, no final, a um *deus ex machina* que fizesse regressar a história aos seus quadros míticos, dando-lhe um desfecho inesperado, de origem divina. O caso mais evidente, e também o mais discutido, é o do *Orestes* de Eurípides. De qualquer modo, o imitador da vida, que era o dramaturgo, tinha sempre uma larga margem para ser, ele mesmo, um *poiètes*.

## O DRAMA GREGO: PARADIGMA OU CATARSE?<sup>1</sup>

Em 405 a. C., na festa das Leneias em Atenas, subiu à cena e ganhou o primeiro prémio uma comédia de Aristófanes que viria a ser uma das suas mais apreciadas criações, a ponto de alcançar o raro privilégio de ser representada segunda vez: *As Rãs*.

Não vamos deter-nos nas razões desta preferência, que devem ter sido várias, mas apenas fixar-nos na segunda parte da peça, em que assistimos a um concurso no Hades, presidido pelo próprio deus do teatro, Díónisos. É que Eurípides, que chegara havia pouco às paragens infernais (o dramaturgo falecera em 406), queria disputar a Ésquilo o trono da poesia. Cada um censura o estilo do outro, os prólogos, os coros. É na primeira parte da discussão que, ultrapassando a análise formal, o debate ascende ao plano moral, com Ésquilo a exaltar o valor paradigmático da sua poesia: dramas como *Os Sete contra Tebas* e *Os Persas* ensinavam os cidadãos a lutar pela sua *polis*. E continua (*Rãs* 1030-1036)<sup>2</sup>:

Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρῆ ποιητὰς ἀσκεῖν. σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς  
ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.  
Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,  
Μουσαῖος δ' ἔξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ  
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος  
ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ', ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν,  
τάξεις, ἀρετὰς, ὀπλίσεις, ἀνδρῶν; .....

É assim que os poetas devem exercitar-se. E repara, desde o início como esses poetas nobres se tornaram úteis!

<sup>1</sup> \* Publicado em *Euphrosyne* 31, Lisboa (2003), 31-42.

<sup>2</sup> As traduções são, salvo indicação em contrário, da nossa autoria. Seguimos a edição de Kenneth Dover (Oxford, 1993).

Orfeu ensinou-nos os mistérios e a abstenção do crime,  
 Museu a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo,  
 os trabalhos da terra, a estação dos frutos, a lavoura. O divino Homero  
 onde foi buscar a sua honra e glória, senão ao facto de ter ensinado coisas  
 [úteis,  
 ordem de batalha, valentia, armaduras de guerreiros?

Estes eram os paradigmas que Ésquilo propunha. Ao passo que Eurípides, acusa ele, levou «nobres esposas de nobres cidadãos / a beber a cicuta, por se terem desonrado por causa dos teus Belerofontes» (1050-1051). O visado defende-se, contrapondo a necessidade de retratar o real. Mas Ésquilo prossegue (1053-1056):

... μὰ Δί, ἀλλ' ὄντ', ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν,  
 καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὴν γὰρ παιδαριοσίην  
 ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποιηταί.  
 πάνυ δὲ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

... Mas o poeta deve ocultar o vício,  
 e não estadeá-lo e ensiná-lo. Porque, às criancinhas,  
 é o mestre que as ensina; à juventude, são os poetas.  
 O nosso dever é dizer apenas coisas honestas.

Deixemos seguir a contenda, que vai demorar ainda umas centenas de versos, e detenhamo-nos nestas afirmações sobre a missão do poeta. É uma noção que vem de longe e que se consubstancia em obras como o poemeto do «Certame entre Hesíodo e Homero» - que se conserva, mas não se sabe datar - em que aqueles que eram tidos como os dois mais antigos poetas gregos confrontavam sucessivamente os seus versos, até que o prémio era atribuído ao primeiro, por ter sido quem ensinou coisas úteis.

Mas, dizia-se, também nos finais do séc. V a. C., que quem quisesse ser homem de bem devia aprender os Poemas Homéricos. É disso que se gaba um jovem ateniense num diálogo de Xenofonte, *O Banquete* (IV. 6):

Ἄκούοιτ' ἄν, ἔφη, καὶ ἐμοῦ ἃ ἔσεσθε βελτίονες, ἂν ἐμοὶ συνῆτε. ἴστε γὰρ δήπου ὅτι Ὀμηρος ὁ σοφώτατος πεποίηκε σχεδὸν περὶ πάντων τῶν ἀθρωπίνων. ὅστις ἂν οὖν ὑμῶν βούληται ἢ οἰκονομικὸς ἢ δημηγορικὸς ἢ στρατηγικὸς γενέσθαι ἢ ὅμοιος Ἀχιλλεῖ ἢ Ἄϊαντι ἢ Νέστορι ἢ Ὀδυσσεῖ, ἐμὲ θεραπευέτω. ἐγὼ γὰρ ταῦτα πάντα ἐπίσταμαι.

Podeis ouvir de mim como haveis de vos tornardes melhores, se comigo conviverdes. Sabeis sem dúvida que Homero, o mais sábio de todos,

poetou sobre quase todas as actividades humanas. Portanto, quem quiser tornar-se um bom administrador da sua casa, orador público ou general, ou semelhante a Aquiles, Ajax, Nestor ou Ulisses, que fale comigo, porque eu sei disso tudo.

Algo de semelhante pensava o autor do diálogo pseudo-platónico *Hiparco*, ao elogiar um filho de Pisístrato, porque trouxera para Atenas «as epopeias de Homero e obrigara os rapsodos a recitá-las todas nas Panateneias». E, continua, «fazia isto com a intenção de educar os seus concidadãos, a fim de mandar num povo superior, entendendo, na sua qualidade de homem perfeito, que a sabedoria não devia negar-se a ninguém» (228 b-c).

Se é certo que era esta a opinião corrente nos séculos V-IV a. C., bem diferente era o pensamento de Platão sobre os poetas. Assim, depois de, no Livro III da *República*, ter criticado longamente o modo como se representavam deuses e homens - dando exemplos tirados, na sua grande maioria, de Homero - ao chegar ao último livro da obra, procede à condenação da poesia - não de toda, como geralmente se afirma, mas daquela que não comportar valores paradigmáticos. Recordemos este passo célebre (606e-607a):

Οὐκοῦν, εἶπον, ὦ Γλαύκων, ὅταν Ὀμήρου ἐπαινέταις ἐντύχῃς λέγουσιν. ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητὴς καὶ πρὸς διοίκησίν τε καὶ παιδείαν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἄξιος ἀναλαβόντι μαθάνειν τε καὶ κατὰ τοῦτον τὸν ποιητὴν πάντα τὸν αὐτοῦ βίον κατασκευασάμενον, ζῆν, φιλεῖν μὲν χρὴ καὶ ἀσπάζεσθαι ὡς ὄντας βελτίστους εἰς ὅσον δύνανται, καὶ συγχαρεῖν Ὀμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωιδιοποιῶν, εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν· εἰ δὲ τὴν ἠδυσμένην Μοῦσαν παραδέξει ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἡδονὴ σοὶ καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆι ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου.

Por conseguinte, ó Gláucōn, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar para modelo no que toca a administração e educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.

Retenhamos aqui duas informações: uma é que a epopeia e a tragédia são dados como géneros literários não diferenciados quanto aos seus efeitos (tal como o fará Aristóteles); outra, a de que só a poesia paradigmática deve ser escutada.

Este era, portanto, um dos cuidados a ter para que a cidade ideal, planeada neste diálogo, permanecesse modelar. O projecto volta na última das obras deixadas por Platão, *As Leis*, quando se imagina que um grupo de tragediógrafos viria perguntar à cidade cuja fundação se projectava em Creta se lhes era lícito representar aí as suas peças. A resposta dos magistrados seria que também aquela cidade ideal sabia compor tragédias, «as mais belas e as melhores», já que toda a sua constituição não mais fazia do que imitar a mais bela e melhor das vidas, aquela que eles consideravam ser, de facto, a tragédia mais verdadeira, aquela que a lei verdadeira era capaz de criar. E continuam (817 c-d):

μη δὴ δόξητε ἡμᾶς ραιδίως γε οὕτως ὑμᾶς ποτε παρ' ἡμῖν ἐάσειν σκηνάς τε πῆξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους, μεῖζον φθειρομένους ἡμῶν, ἐπιτρέψειν ὑμῖν δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τὸν πάντα ὄχλον, τῶν αὐτῶν λέγοντας ἐπιτηδευμάτων πέρι μὴ τὰ αὐτὰ ἄπερ ἡμεῖς ἀλλ' ὡς τὸ πολὺ καὶ ἐναντία τὰ πλεῖστα. σχεδὸν γάρ τοι κἂν μαινοίμεθα τελέως ἡμεῖς τε καὶ ἅπανα ἢ πόλις, ἥτισοῦν ὑμῖν ἐπιτρέποι δρᾶν τὰ νῦν λεγόμενα, πρὶν κρῖναι τὰς ἀρχὰς εἶτε ῥητὰ καὶ ἐπιτήδεια πεποιήκατε λέγειν εἰς τὸ μέσον εἶτε μή.

Não julgueis, pois, que vos daremos consentimento com essa facilidade para virdes junto de nós montar cenários na praça pública e trazer actores de bela voz, que falem mais alto que os nossos; que havemos de vos deixar falar em público a jovens e mulheres e a todo o povo, dizendo sobre as mesmas instituições exactamente o mesmo que nós, mas, a maior parte das vezes, o contrário. Estaríamos ou quase ou completamente loucos, nós e toda a cidade que vos autorizasse a fazer o que acabámos de referir, antes de as autoridades julgarem se as vossas composições mereciam ser apresentadas e eram convenientes para se dizerem em público ou não.

Um exemplo declarado de censura prévia, como diria K. R. Popper<sup>3</sup>. Não é esse o aspecto da questão que neste momento nos interessa. É, sim, o da influência moral que se atribui às representações dramáticas, feitas perante um público composto por toda a cidade, com os sectores da população mais influenciáveis a assistir - os jovens e (que se desiludam os que ainda aceitam, o mito da mulher

<sup>3</sup> *The Open Society and its Enemies*, London, 1974<sup>5</sup>, Vol. I, onde este passo não é expressamente comentado, mas cabe na lista das pp. 86-87.

encerrada no gineceu) as mulheres<sup>4</sup>. E, sobretudo a visão da tragédia como uma emanção da lei, decorrente daquela mesma cidade ideal, pelo que só tinha que imitar «a mais bela e melhor das vidas».

Voltemos à *República* e à condenação da poesia, caso ela não tornasse os homens melhores, pois a sua acção tinha de ser marcadamente didáctica. Porém, alguém tomou a sua defesa, embora de uma forma indirecta. E esse foi o mais ilustre dos discípulos de Platão. Quem, pela primeira vez notou o facto, isto é, que a *Poética* de Aristóteles era uma resposta àquela condenação, foi Proclo, ao fazer, já no séc. IV da nossa era, um comentário à *República*<sup>5</sup>.

Todavia, antes de entrarmos na *Poética* e na discussão das suas partes mais relevantes para o nosso propósito, teremos de fazer algumas observações preliminares. É um pequeno, mas extremamente denso, tratado sobre a *Arte Poética*, cuja segunda parte se perdeu. Teorizava sobre a poesia em geral, sobre a tragédia e a epopeia, e depois, na parte que supomos perdida, sobre a comédia<sup>6</sup>. Ora, quanto àquele género literário, o trecho que aqui mais nos interessa é o da definição de tragédia (1449b):

ἔστιν οὖν τραγωιδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

A tragédia é uma imitação de uma acção, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada, por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração, e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a catarse de tais paixões.

Não era esta a primeira vez que se definia a tragédia. Um esboço fora traçado por Platão no *Fedro* (286c-d), segundo o qual as matérias não podiam ser de pouca monta, as falas deviam ser apropriadas às circunstâncias, «mover, quando o de-sejar, à compaixão, ou, inversamente, causar terror e ameaça», de modo a formar

<sup>4</sup> O *Górgias* 502 d-e ainda especifica mais: homens, mulheres e crianças, escravos e livres. Em 658d, *As Leis* declaram que era este o género preferido das mulheres cultas (αἱ τε πεπαιδευμένα τῶν γυναικῶν) e dos jovens.

<sup>5</sup> PROCLO, in *Plat. Remp.* I, p. 42 Kroll (reproduzido em D. W. LUCAS, ed., *Aristotle Poetics*, Oxford, repr. 1990), p. 52.

<sup>6</sup> Ficou célebre a tentativa de RICHARD JANKO, *Aristotle, On Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics*, II, London 1984, de reconstituir a parte perdida através do *Tractatus Coislinianus*, um manuscrito anónimo do século X, publicado a primeira vez em 1839. Não menos célebre e, por coincidência, publicado no mesmo ano do livro de JANKO, ficou o romance de UMBERTO ECO, *O Nome da Rosa*, em que se imagina que um monge encontrou o manuscrito perdido daquele livro.

uma «combinação harmoniosa desses elementos entre si e de cada um deles com o todo»<sup>7</sup>. Na *República* resume tudo à precária condição do homem, que não tem consciência dos limites da sua vontade nem tem a percepção do significado das consequências das suas acções (603c):

πράττοντας, φαμέν, άνθρωπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἔκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας.

A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a acções forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias.

As noções de mimese, de acção (em vez de narração), de compaixão e de temor já estavam todas, mais ou menos explicitamente, no Mestre ateniense - mas faltava a última e a mais difícil: a κάθαρσις. Porque é para aqui que tende a definição, é este o τέλος da tragédia.

Quanto aos meios para a atingir - ἔλεος καὶ φόβος, «a compaixão e o temor» - como sendo as paixões principais, ouvimo-lo há pouco no *Fedro* (268c-d) e pode encontrar-se noutros autores<sup>8</sup>. Mas o mais importante é a análise que o próprio Aristóteles faz dessas mesmas paixões na *Retórica*, onde ocupam respectivamente os cap. 8 e 5 do Livro II.

Têm alguns estudiosos negado a relevância da análise da *Retórica*, onde está em causa apenas o efeito que o orador precisa de desencadear junto do seu público<sup>9</sup>. Pertencemos ao número dos que entendem que os dois textos se esclarecem mutuamente e, como escreve Stephen Halliwell, «em ambos os casos é o estatuto cognitivo que Aristóteles atribui às emoções»<sup>10</sup>.

Somos assim chegados à *katharsis*, um dos conceitos mais discutidos de toda a *Poética*, É que o procedimento habitual do Estagirita é dar a definição de todos os termos que emprega. Tal não sucede com *katharsis*, que, no texto conservado, não tem mais nenhuma ocorrência. Para a encontrarmos, temos de ir a uma obra diferente, a *Política*, onde ela surge a propósito da educação musical, que se deve

<sup>7</sup> Tradução de JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, *Platão, Fedro*, Lisboa 1997, p. 106.

<sup>8</sup> Termos semelhantes são empregados para descrever os seus sentimentos, quando está a recitar Homero perante um grande auditório, pelo rapsodo Íon, no diálogo homónimo: φοβερὸν καὶ δεινόν (335c) Sobre ἔλεος καὶ φόβος em Homero, Sófocles e Górgias, vide STEPHEN HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London 1986, p. 170.

<sup>9</sup> É o caso de D. W. LUCAS, *op. cit.*, p. 275. Para mais pormenores, ver a bibliografia citada *ibidem*, nota 2.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 173.

adquirir, não para obter uma única vantagem, mas várias: com vista à educação (παιδεία), à κάθαρσις e ao divertimento (διαγωγή), o qual serve para descansar após a tensão do esforço. O passo que nos interessa é aquele em que o autor justapõe à παιδεία a κάθαρσις, esclarecendo à parte: «O que significamos por κάθαρσις, por agora empregamos o termo sem mais; mais tarde, ao tratarmos da poética, explicá-lo-emos com mais clareza» (1341b 38-39). Só que a promessa não foi cumprida, ou era-o na parte perdida da *Poética*. É esta a opinião geralmente aceite; outros, porém, têm tentado demonstrar que esta nada tem a ver com a outra, e que o seu sentido deve interpretar-se só a partir da própria *Poética*. É o caso de Gerald Else e, mais recentemente ainda, de Leon Golden<sup>11</sup>.

Ora, na *Política* estava-se a falar dos efeitos produzidos pela música - tema muito caro aos filósofos gregos. E, a esse propósito, proscreve-se o uso do αὐλός - nome de um instrumento de sopro que geralmente traduzimos por 'flauta', mas na verdade se aproxima mais do moderno oboé - por ter uma influência não ética, mas orgiástica, razão por que devia reservar-se para quando o espectáculo tem mais de κάθαρσις do que de μάθησις ('instrução') (1341 a 21-30). Mais adiante (1342 a 9-11), fala da especial receptividade às emoções de certas pessoas, que, sob o efeito de cantos sagrados, «depois de terem utilizado cantos que fazem a alma sair fora de si, regressam ao normal, como se tivessem sido submetidos a um tratamento médico e a uma purgação».

Empregámos agora, pela primeira vez, uma das versões usadas para traduzir *katharsis*, num contexto em que este sentido não deixa dúvidas. Porque, precisamente, a palavra é muito conhecida, mas tanto pode ser aplicada no sentido fisiológico como moral. E daí vem a dualidade de equivalências que começa a ser-lhe dada desde o séc. XVI - *purgatio* e *purificatio*.

Das muitas interpretações daqui derivadas, começaremos por evocar a do neo-classicismo, formulada pelos italianos Segni e Maggi, e depois seguida por Corneille e muitos outros: é a interpretação moralista ou didáctica, segundo a qual o exemplo oferecido pela tragédia ensina a dominar as paixões que conduzem ao sofrimento.

Outra corrente - que é a de Robortello, Minturno e Castelvetro - vê na *katharsis* a aquisição de fortaleza emocional, diminuindo a nossa susceptibilidade à comisseração e ao temor, em face das desgraças alheias.

Mais intelectualizante ainda é a da moderação, que a ligava à noção aristotélica de μεσότης, ou seja, da justa medida. Também ela propugnada desde o Renascimento por Vettori e Piccolomini, e depois, no séc. XVII por Milton, e no seguinte por Lessing na *Hamburgische Dramaturgie*, supõe um equilíbrio emocional que nos habitua a sentir a comisseração e o temor na proporção certa.

<sup>11</sup> Respectivamente, em *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass., 1957, e *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, 1992.

Entre as doutrinas mais difundidas modernamente está a que encontrou na κάθαρσις uma função terapêutica de tipo homeopático. Proposta por Bernays há mais de um século (1857), pretendeu substituir a doutrina de Lessing, a que chamou, com exagero, a da «casa de correção moral», por aquilo que Halliwell designou com mais propriedade por «uma visão alternativa da tragédia como uma clínica psiquiátrica»<sup>12</sup>.

Pensaram alguns que terá sido por influência de Bernays que o seu género Sigmund Freud adoptou o termo *katharsis* para descrever a segunda fase resultante do efeito de hipnose nos doentes de histeria, ou seja, quando, depois de reviverem as experiências que os haviam conduzido àquele estado, conseguiam expulsar essas emoções. Tal aplicação do termo não teria tido, porém, segundo Simon, «um papel significativo na maturidade do pensamento psicanalítico de Freud nem caracteriza a estrutura muito mais complexa da psicoterapia contemporânea»<sup>13</sup>. O mesmo autor mostra a influência desta ideia de aprendizagem e esclarecimento em correntes de pensamento psicanalítico contemporâneo, por ser «um processo de identificação empática que se desenvolve, tanto em encontros com obras literárias como nas nossas reais experiências da vida»<sup>14</sup>.

Se voltarmos aos antigos, verificamos que *katharsis* também foi usado por Platão mais do que uma vez, com o sentido de «purificação» das paixões. É o caso de *Fédon* (69b-c):

τὸ δ' ἀληθὲς τῶι ὄντι ἦι κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων καὶ ἡ σωφροσύνη καὶ ἡ δικαιοσύνη καὶ ἡ ἀνδρεία, καὶ αὐτὴ ἡ φρόνησις μὴ καθαρμός τις ἦι»

E a verdade consiste talvez em que temperança, justiça e coragem constituem uma purificação (κάθαρσις) de todo esse tipo de emoções, e a própria razão, o meio de nos purificarmos<sup>15</sup>.

Repare-se que as virtudes que operam aqui são as que mais tarde se chamarão as virtudes cardiais, cujo elenco fora pela primeira vez apresentado em Píndaro<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Aristotle's *Poetics* 198.

<sup>13</sup> B. SIMON, *Mind and Madness in Ancient Greece*, Ithaca, 1978, apud LEON GOLDEN, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, pp. 30-31.

<sup>14</sup> B. SIMON, apud L. GOLDEN, *op. cit.*, p. 30. Acrescentemos, para se avaliar a dificuldade em definir estes conceitos, que em 1992 se realizou um congresso em Delfos subordinado ao tema «*Katharsis* na *Poética* de Aristóteles».

<sup>15</sup> Tradução de MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO, *Platão. Fédon*, Coimbra, 1988.

<sup>16</sup> *Ístmicas* VIII. 50-60.

O tema da purificação ocupa certo relevo na discussão entre Teeteto e o Estrangeiro no *Sofista* de Platão. Distingue-se mesmo, a certa altura, o que purifica a alma de um conjunto de elementos que purificam qualquer outra coisa. Teeteto responde (227c):

Ἄλλὰ μεμάθηκα, καὶ συγχωρῶ δύο μὲν εἴδη καθάρσεως, ἓνα δὲ τὸ περὶ τὴν ψυχὴν εἶδος εἶναι, τοῦ περὶ τὸ σῶμα χωρὶς ὄν.

Bem compreendo, e concordo que há duas formas de catarse, uma que diz respeito à alma, e que é distinta da que se refere ao corpo.

Destinam-se estes exemplos a mostrar, não que podemos justificar a escolha de um sentido em Aristóteles por passos de Platão (tanto mais que o vocabulário filosófico estava ainda em formação, e por isso é oscilante, não só no mesmo autor, como por vezes até na mesma obra), mas a evidenciar que os dois valores de *κάθαρσις*, o referente ao corpo e o aplicável à alma, já coexistiam. E, sendo assim, o emprego do termo na *Política* e a promessa de o definir melhor mais tarde de modo algum são incompatíveis. Pelo contrário, nada nos impede de supor que a purificação podia exercer-se em vários domínios, e que tanto podia ser aplicada no seu sentido real como metafórico.

A grande discordância entre os dois filósofos quanto a esta questão está nos efeitos que o mesmo espectáculo pode desencadear nos ouvintes, conforme é tomado como um modelo perturbador de outros paradigmas, ou como uma experiência cognitiva e emocional que conduz à reflexão. Para usar as palavras de Stephen Haliwell, «a *katharsis* trágica de certo modo conduz a um alinhamento ético entre as emoções e a razão: porque a tragédia suscita comiseração e temor por meios apropriados, não se segue, como alegou Platão, que ela vá ‘regar’ ou alimentar as emoções, mas tende a harmonizá-las com as nossas percepções e juízos do mundo»<sup>17</sup>.

Para que a *katharsis* possa efectuar-se, é necessário que a situação e o modo de ser das personagens atraiam a adesão do espectador, que haja uma certa identificação que o leve a sentir *sympatheia* no rigoroso sentido etimológico do termo («acto de sofrer com»). Por outras palavras, o herói trágico tem de ser delineado de molde a despertar os sentimentos adequados. Leva-nos a sua procura a outro dos passos mais controversos da *Poética*, aquele em que se enumeram as situações e os procedimentos que mais facilmente despertam as emoções próprias da tragédia, que, como já sabemos, são principalmente a compaixão e o temor. O passo

<sup>17</sup> Aristotle's *Poetics* 201. Mais recentemente, FORTUNAT HORSSLY, *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren*, Göttingen, 2001, pp. 11-12, tão-pouco encontra diferenças entre a aplicação da palavra nos dois tratados: em ambos vê o que denomina ‘terapêutica psicológico-médica’.

é um pouco longo, mas torna-se necessário referi-lo *in extenso*, para tentarmos apreender o seu alcance (1452b 30-1453a 12):

ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωιδίας μὴ ἀπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπικεικῆς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλλεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μισρόν ἐστιν\* οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωιδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὦν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστὶν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός, ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῆι διαφέρων καὶ δικαιοσύνηι μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίαι, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Uma vez que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa, e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto é essa a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a desgraça, pois tal passagem não suscita temor nem compaixão, mas repulsa; nem os maus a passar da infelicidade para o bem-estar, porque tal situação é a mais contrária de todas ao trágico, por não conter nenhum dos requisitos devidos, e não desperta simpatia, nem compaixão, nem temor; tão-pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a fatalidade; uma composição dessas poderia despertar a simpatia, mas não a compaixão nem o temor; é que uma diz respeito ao homem infeliz sem o merecer, outra ao que é semelhante a nós; a compaixão tem por objecto o que não merece a desdita, e o temor, o homem que é semelhante a nós; por conseguinte, o caso presente não produz compaixão nem temor. Resta-nos então a pessoa que se situa no meio destes. Essa pessoa é tal que não se distingue nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco cai no infortúnio devido à sua maldade e perversidade, mas por efeito de qualquer *hamartia*, e pertence ao número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, e homens ilustres de famílias como essas.

Depois de assim ter delimitado as mutações na vida da pessoa que fornecem as situações apropriadas, e as causas de tais mutações, Aristóteles resume a sua doutrina nestas linhas (1453 a 12-17):

ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οὔου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

É forçoso, por conseguinte, que uma história bem elaborada seja simples, de preferência a dupla, como pretendem alguns, e que a mudança seja, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, do bem-estar para a desventura, e isso por efeito, não da perversidade, mas de uma *hamartia* de importância, cometida por alguém, ou da espécie que defini, ou de um melhor, de preferência a um pior.

Deixámos na fórmula original a palavra *hamartia*, que comporta várias acepções. Pode significar ‘erro’ no sentido próprio e no figurado<sup>18</sup>. Na primeira acepção, é ‘errar o alvo’, na segunda, ‘interpretar erradamente’ ou ‘cometer uma falta moral’, que pode atingir a dimensão do crime. Todos estes sentidos ocorrem nos dramas de Ésquilo e de Sófocles. Além disso, aparece delimitado e distinto dos que se lhe opõem, quer na *Retórica*, quer na *Ética a Nicómaco*. Efectivamente, em *Retórica* I. 1374b 6-10 traça-se a distinção entre *atychema*, *hamartia* e *adykema*, nos seguintes termos:

[ἔστιν] ἀτυχήματα μὲν <γὰρ> ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας, ἁμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ πονηρίας τέ ἐστιν\* τὰ γὰρ δι' ἐπιθυμίαν ἀπὸ πονηρίας.

São *atychemata* as coisas que sucedem contrariamente aos nossos cálculos, e não por maldade; *hamartemata*, as que não são contrárias, nem por vício; *adykemata* as que não são contrárias aos nossos cálculos, mas provêm de vícios.

Por sua vez, a *Ética a Nicómaco* V. 1135b 16-25 confirma estas definições, considerando *hamartema* como erro no sentido lato, *atychemata* como falta involuntária, motivada por razões externas, e *adikema* como injustiça.

Portanto, *hamartia* ou *hamartema* não é criminoso nem voluntário, mas o resultado de um erro de juízo. Logo, não deveremos dar-lhe uma interpretação

<sup>18</sup> Retomamos aqui parte da doutrina exposta na 8.ª edição de *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I, Lisboa, 1988, pp. 398-402.

moralizante, na linha que se tornou tradicional desde S. H. Butcher<sup>19</sup>, segundo a qual resultaria de uma falha ou imperfeição no carácter da pessoa, mas sim a de consequência de *agnoia* ('desconhecimento').

Por conseguinte, o herói trágico (e note-se que esta expressão não figura no texto aristotélico) é aquele que, não sendo perfeito nem perverso, gozava de grande fama e prosperidade (o que torna mais evidente a sua queda) e que, por efeito de qualquer *hamartia*, passa da felicidade à desventura.

Talvez o exemplo mais simples desta situação seja o de *As Traquínicas* de Sófocles. Nesta peça, Dejanira vê seu marido, Hércules, regressar da guerra com um grande cortejo de vitória, no qual figura uma jovem princesa por quem o herói se apaixonara. A rainha tenta reconquistar o amor do marido, e para isso envia-lhe uma túnica embebida num filtro que lhe deixara o centauro Nessos (a célebre 'túnica de Nessos'). Uma vez revestido dela, Hércules morre queimado no meio dos maiores tormentos. Dejanira havia actuado por bem, a fim de recuperar o amor de Hércules; não soube, porém, prever o efeito desastroso daquele filtro amoroso, que o seu antigo pretendente lhe ofertara.

É curioso notar que *hamartia* e seus cognatos são usados com excepcional frequência nesta peça. A forma verbal ocorre quando Hilos, o filho do régio casal, resume num só verso a situação da mãe (1123):

ἐν οἷς θ' ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία.

Com isso errou (ἤμαρτεν) sem o querer.

Escolhemos esta tragédia para exemplo de *hamartia*, porque ela é a mais linear sob esse ponto de vista. Mais complexos são os casos em que esse conceito se junta a outros, referentes à suspensão da capacidade judicativa, como ἄτη ('desvario'), de remota tradição homérica<sup>20</sup>. Nesse âmbito, *As Bacantes* de Eurípides, embora passíveis de muitas interpretações<sup>21</sup>, são especialmente elucidativas. Nos seus traços mais gerais, temos um castigo divino: Penteu, rei de Tebas, persegue severamente os que pretendem introduzir na sua cidade o novo e estranho culto de Díonisos e acaba por pôr a ferros o seu arauto (que é o próprio deus), mas depois, por este persuadido, aceita subir à montanha para espiar as práticas rituais das Bacantes, é por elas surpreendido e dilacerado por sua própria mãe, Agave, que,

<sup>19</sup> Aristotle's *Theory of Poetry and Fine Art*, New York, 1951<sup>4</sup>.

<sup>20</sup> De entre os autores que se ocuparam do assunto, merece especial relevo T. C. W. STINTON, «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», *Classical Quarterly* 25, 1975, pp. 221-254.

<sup>21</sup> A mais recente das quais, a de R. SEAFORD na sua edição comentada de *Euripides. Bacchae*, Warminster, 1996, que vê neste drama a representação de um mistério dionisíaco, não tem tido grande aceitação.

tresloucada, mata o filho julgando-o um animal selvagem. Entrelaçado com a *hamartia* de Agave, está também o tema da *sophia*, que atravessa o drama e vai culminar com a interrogação do terceiro estásimo (877):

τὶ τὸ σοφόν;

O que é a sabedoria?

Já antes, no diálogo entre Penteu e Díónisos, se opusera a sabedoria aparente à real (655-656):

— σοφὸς σοφὸς σύ, πλήν ἄ δεῖ σ' εἶναι σοφόν.

— ἄ δεῖ μάλιστα, ταῦτ' ἔγωγ' ἔφυν σοφός.

— És muito sábio, menos naquilo em que devias sê-lo.

— Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou eu sabedor.

O Coro, por sua vez, exaltara a verdadeira sabedoria (395-396):

τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία,  
τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν.

Esperteza não é sabedoria,  
nem ter pensamentos acima dos mortais.

Se ascendermos ainda mais aos começos da peça, ouvimos a voz do adivinho Tirésias a afirmar solenemente (200-203):

οὐδὲν σοφίζομεσθα τοῖσιν δαίμοσιν.  
πατρίους παραδοχὰς ἅς θ' ὀμήλικας χρόνῳ  
κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,  
οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠύρηται φρενῶν.

Nada é o que sabemos aos olhos dos deuses.  
A tradição ancestral, coeva do tempo,  
nenhum argumento a derrubará,  
sejam quais forem as subtilezas de certos espíritos.

A sabedoria (a do racional Penteu) vai ser derrubada pela 'tradição ancestral, coeva do tempo'. Não entraremos aqui em mais pormenores sobre a riquíssima problemática explorada em *As Bacantes*. Diremos só que os exemplos de *hamartia*

se sucedem, até que ficam em cena apenas duas figuras destroçadas — Agave e o pai. E que os episódios mais famosos, como a sedução de Penteu e o regresso de Agave da loucura à normalidade, têm sido objecto de estudo — e de admiração — à luz dos princípios da psicanálise<sup>22</sup>.

Aparentemente, estamos longe do tema que nos propusemos tratar. Na verdade, temos andado sempre em volta dele, porquanto *hamartia* e *katharsis* são dois conceitos fundamentais da *Poética* que se interligam, na medida em que tentam, um e outro, não fornecer padrões de comportamento, mas tornar inteligíveis as circunstâncias que oprimem o homem e apontam para uma via de superação dos conflitos internos em que a sua *psyche* se debate.

---

<sup>22</sup> Vejam-se, por exemplo, G. DEVEREUX, «The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae», *Journal of Hellenic Studies* 90, 1970, pp. 35-48; WILLIAM SALE, «The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides», *Yale Classical Studies* 22, 1972, pp. 63-88; MICHAEL PARSONS, «Selfknowledge refused and accepted: a psychoanalytical perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London) 35, 1988, pp. 1-14.

## O HERÓI ÉPICO E O HERÓI TRÁGICO<sup>1</sup>

Estudando a diferença entre epopeia e tragédia, Aristóteles escreveu, em trecho famoso e muito discutido da *Poética* (1449 b), que «A epopeia acompanha a tragédia, na medida em que é uma imitação em verso de homens superiores. Difere, porém, em ter um metro único e em ser uma narrativa. E ainda quanto à extensão: uma esforça-se por decorrer no período de uma revolução do Sol, ou por o exceder em pouco; a epopeia diverge também pela circunstância de dispor de um âmbito cronológico ilimitado». Vamos abstrair da suposta enunciação da lei da unidade de tempo, que os comentadores renascentistas, a partir de Castelvetro, aqui encontraram, da questão da narrativa (*diegese*), da concentração em torno de um período limitado, para nos fixarmos noutra condição que é posta mais adiante (1450 a), de que «O mais importante de tudo isto [ou seja, espectáculo, caracteres, fábula, dicção, canto e reflexão] é a ordenação das acções, pois a tragédia é urna imitação, não dos homens, mas da acção». Notemos ainda que é comum aos dois géneros imitar «homens superiores», e nisso se distinguem da comédia, que põe em cena os «homens inferiores».

Esta última condição faz-nos compreender que muitos dos heróis homéricos (e de outras epopeias perdidas, de que temos resumos, paráfrases e escassos versos) possam aparecer como figuras principais de muitas tragédias. É o caso da família dos Atridas (que surge nos três grandes trágicos, perfazendo um total de treze peças em trinta e uma conservadas, de entre muitas centenas que se perderam), era certamente o da dos Labdácidas (de que restam cinco), dos Éacidas (de que temos duas, mas notícias de muitas mais). Por isso aproveitaremos de preferência esses exemplos para o nosso confronto.

Há já muitos anos, quase no início da sua brilhante carreira (1928), o Prof. Bruno Snell, transcendendo a delimitação formal aristotélica que começámos

---

<sup>1</sup> Publicado em *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Braga (1985/1986), 97-117.

Comunicação apresentada à Classe de Letras, na sessão de 14 de Março de 1985.

por referir, propôs uma tese que ficou célebre: o herói trágico distingue-se do herói épico porque é ele, e não os deuses, o responsável pelas suas acções<sup>2</sup>. Ele é senhor do *logos* e por ele decide. Esta noção equaciona-se perfeitamente com a de Pohlenz, segundo a qual é a ligação da fábula (*mythos*) com o *logos* que olha de frente e representa a problemática do ser<sup>3</sup>.

O exemplo que dá é convincente: é o momento do Canto I da *Ilíada* em que Aquiles, encolerizado contra Agamémnon, se prepara para desembainhar a espada contra o rei de Micenas. Nesse instante, desce Atena do céu, visível só para ele, que o aconselha a dominar-se, limitando-se a ofender com palavras o chefe supremo da expedição. Aquiles responde-lhe<sup>4</sup>:

«Força é, ó deusa, observar as vossas ordens, por muito irado  
que esteja o nosso ânimo. É melhor assim.  
Quem aos deuses obedece, é a quem eles mais atendem».  
Disse, e pousou a pesada mão nos copos de prata,  
logo enfiou a grande espada na bainha, e não desobedeceu  
às palavras de Atena .....

(*Ilíada* I. 216-221)

Temos de fugir à tentação de interpretar alegoricamente o passo, dizendo que Atena, como deusa da inteligência, simbolizava o pensamento reflectido do guerreiro. Não é esse o sentir homérico acerca dos deuses. Eles são personagens bem vivas e com os atributos dos homens superlativados, embora sejam imortais — não eternos, porque a noção de eternidade não está ainda formada —, não conhecem, segundo a fórmula que lhes é aplicada, «a velhice nem a morte». A presença de Atena é sentida, como a de um ser antropomórfico. Ela «agarrou nos louros cabelos do filho de Peleu» (v. 197) e este logo a identificou, porque «os seus olhos tinham um brilho terrível» (v. 200).

Estamos, por conseguinte, perante a motivação externa, divina, de um acto humano. E, de um modo geral, todo o procedimento de certo relevo nos Poemas Homéricos é inspirado por um deus. Assim, no Canto XVI da *Ilíada* (684-691), Pátroclo não observa as instruções de Aquiles, de se limitar a extinguir o incêndio dos navios, o que teria preservado a sua vida, porque o espírito de Zeus é mais forte e o impele a ir por diante. No mesmo canto, enquanto Heitor reflecte, se há-de ir para a refrega ou refugiar-se nas muralhas de Tróia, Apolo incita-o a combater

<sup>2</sup> *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus Supplementband 20/1 (Leipzig, 1928), e *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg, 1975), cap. VI.

<sup>3</sup> *Die griechische Tragödie* (Stuttgart, 1964), vol. I, p. 15.

<sup>4</sup> As traduções do grego são todas da nossa autoria, umas tiradas na nossa publicação *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra, 1982), outras feitas expressamente para este trabalho.

(XVI. 712-725) — o mesmo deus que noutras ocasiões, o manda ser prudente, colocando-se no meio da multidão dos soldados:

Então, acercou-se de Heitor Febo Apolo e disse-lhe:  
 «Heitor, não lutes mais com Aquiles na frente de batalha;  
 recebe-o antes no meio da multidão e do fragor do combate;  
 quando não, ele pode atingir-te ou dar-te com a lança».  
 Assim falou, e logo Heitor, receoso, mergulhou no tumulto guerreiro,  
 quando ouviu a voz do deus que lhe falara.

(*Ilíada* XX. 375-380)

O facto em nada diminui o valor do maior de entre os guerreiros troianos. Pelo contrário, o interesse de um deus por um ser humano é prova segura do mérito deste. Demonstram-no claramente numerosos passos, dentre os quais merece especial relevo todo o Canto V da *Ilíada*, a chamada *aristeia* de Diomedes, em que o rei de Tirinto comete as mais arrojadas proezas guerreiras, graças à assistência de Palas Atena, que chega a montar, ao lado dele, no seu carro de combate. Lembremos ainda aquele trecho da *Odisseia*, em que Nestor, o velho e experiente rei de Pilos, reconhece que fora a deusa da sabedoria em pessoa quem, disfarçada de Mentor, acompanhara o jovem Telémaco:

Depois de assim falar, afastou-se Atena de olhos garços,  
 tomando a forma de uma águia marinha; o temor apossou-se  
 de todos os Aqueus; pasmou o ancião de a ver com seus olhos.  
 Pegou na mão de Telémaco, e falou, chamando-o pelo nome:  
 «Amigo, não creio que jamais venhas a ser vil ou covarde,  
 se, tão novo ainda, já os deuses te servem de guia».

(*Odisseia* III. 371-376)

Os exemplos de tais situações são muitos em qualquer dos Poemas Homéricos. A regra, contudo, conhece excepções, casos de hesitação de um herói, que ele resolve por si, sem que seja claramente expressa a intervenção de um deus. Assim, vemos Ulisses hesitar, no meio da violenta refrega em que decorre o Canto XI da *Ilíada*, mas acabar por ficar sozinho na luta (XI. 403-410); vemos também Heitor, isolado ante as Portas Ceias, com as muralhas de Tróia fechadas por trás dele, ter por um momento o humano desejo de fugir do terrível adversário que o espera, mas decidir aguardá-lo a pé firme (XXII. 98-130).

Mas há mais ainda. Todo o leitor de Homero sabe que existe uma entidade que parece estar acima dos próprios deuses, a *Moirá* ou *Aisa*. Esta determina o limite da vida humana, é inflexível e inamovível. Os heróis homéricos confirmam-no muitas vezes, como faz Heitor neste passo do Canto VI da *Ilíada*:

Ninguém me lançará ao Hades contra as ordens do destino!  
 Garanto-te que nunca homem algum, bom ou mau,  
 escapou ao seu destino, desde que nasceu!

(*Ilíada* VI. 487-489)

O mesmo se passa no plano divino, em esquema que se repete duas vezes, com uma levíssima variante, primeiro entre Zeus e Hera, a propósito da morte iminente de Sarpédon, depois entre o mesmo deus e Atena, quando Heitor está prestes a ser derrubado por Aquiles:

«Crónida terrível, que palavras são as tuas?  
 Um homem, que é mortal, há muito marcado pelo destino que lhe compete,  
 e tu queres libertá-lo da morte nefasta?  
 Fá-lo, mas nós, os outros deuses todos, não te louvamos».

(*Ilíada* XVI. 440-443 = XXII. 178-181)

Em ambos os casos, o herói é sacrificado. Por isso as opiniões se dividem. Vêm uns aqui a prova da inflexibilidade da Moira, que tem de se cumprir, mesmo que o contendor seja filho de Zeus, como Sarpédon. Apontam outros para a abertura sugerida pela frase final: «Fá-lo, mas nós, os outros deuses todos, não te louvamos».

É certo que esta frase é uma fórmula, repetida em outras ocasiões de discordância entre Zeus e os seus irrequietos subordinados do Olimpo. Mas, ainda que indirectamente, ela aponta para a submissão destes à decisão daquele. O que suscita uma questão capital na religião grega: a relação entre Moira e o deus supremo. A questão equaciona-se por outro modo naquelas cenas, também elas repetidas, em que Zeus pesa numa balança de ouro os destinos dos contendores em dia de batalha. Dou como exemplo a do Canto VIII da *Ilíada*:

Enquanto durou a aurora e cresceu o sagrado dia,  
 dos dois lados os dardos acertavam, e o povo sucumbia.  
 Mas ao tempo que Hélios atingiu o meio do céu,  
 O Pai estendeu a balança de ouro.  
 Colocou lá os dois destinos da morte que derruba as pessoas:  
 a dos Troianos domadores de cavalos e dos Aqueus de brônzeas túnicas;  
 pega-lhe pelo meio, e segura-a: inclina-se para o dia fatal dos Aqueus.  
 O destino dos Aqueus caiu para a terra criadora,  
 o dos Troianos ergueu-se para o vasto véu.  
 Do alto do Ida, causou um estrondo terrível, e mandou  
 para o meio dos Aqueus um fulgor coruscante.  
 Estes temeram ao vê-lo, e apossou-se deles um terror lívido.

(*Ilíada* VIII. 66-77)

Poderá esta pesagem significar que Zeus é transcendente à Moira, uma vez que é ele que a executa, como sustentam uns<sup>5</sup>? Será apenas uma objectivação da vontade de Zeus, o símbolo concreto de uma decisão, como entendem outros<sup>6</sup>? Ou a simples verificação de um decreto do Destino, como pensam outros ainda? A existência de um vaso micénico que parece representar uma cena semelhante — o que alguns contestam — não ajuda a decifrar o enigma<sup>7</sup>. O confronto destes dados com os anteriores e ainda com o que se lê em *Ilíada* XIX. 223-224, parece-nos, contudo, apontar para um esboço, pelo menos, de uma relação de transcendência entre Zeus e a Moira.

Mas ainda nos falta o exemplo mais difícil: o da escolha de Aquiles. É o próprio herói que se lhe refere:

«É que foi minha mãe que mo disse, Tétis, a deusa de pés argênteos,  
que um duplo destino me traria o termo da morte.  
Se, ficando aqui, combater a cidade dos Troianos,  
perdido está meu regresso, mas a glória será imortal.  
Mas, se for para casa, para a amada terra pátria,  
perdida está minha nobre glória, e por muito tempo durará  
minha vida, e não é tão cedo que me atingirá o termo da morte».  
(*Ilíada* IX. 410-416)

É certo que o conhecimento de qualquer oráculo sobre o seu destino é negado mais tarde por Aquiles, em XVI. 50-51, o que leva Willcock, o mais recente e um dos mais autorizados comentadores do poema, a supor que aquela afirmação fora feita pelo herói, na resposta ao discurso de Ulisses, a solicitar o seu regresso ao combate, apenas como pretexto para manter o seu obstinado afastamento<sup>8</sup>. Mas a noção que ele tem, de que logo após a morte de Heitor está preparada a sua própria, é uma nota trágica que ressoa, ao longo dos últimos cantos da *Ilíada*, a partir da advertência de Tétis em XVIII. 95-96, e sobretudo desta frase decisiva, proferida ante as lágrimas da deusa:

«Por muito que me ames, não me afastes da luta: não me convencerás».  
(*Ilíada* XVIII. 126)

<sup>5</sup> Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Oxford, 1960), p. 17.

<sup>6</sup> Grube apud Adkins, *op. cit.*, p. 27-28, nota 9, seguido por Voigt, *Ueberlegung und Entscheidung* (Meisenheim am Glan, repr. 1972), pp. 82-86.

<sup>7</sup> M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae* (London, 1933), p. 267 e fig. 56. Negado por J. Wiesner, *Archaeologische Jahrbuecher* 74 (1959), p. 35 (apud A. Lesky, *Homeros* [Stuttgart, 1967], col. 48).

<sup>8</sup> *The Iliad of Homer. Books I-XII* (London, 1978), p. 278. Snell escreveu que em Homero «nunca se observa uma decisão pessoal, uma escolha consciente na actuação do homem, de tal maneira que assim nunca um ser humano, ao qual se abrem diversas possibilidades, tem a consciência de que «Agora é comigo, a decisão que tomo» (*Gesammelte Schriften* [Goettingen, 1966], p. 18).

São estas algumas das dificuldades que suscita a tese de Snell, não obstante a sua justeza fundamental. Porque, na sua essência, ela permanece exacta: o herói épico, nos grandes momentos da sua vida, está condicionado pela decisão divina, por um impulso vindo do alto. O poderoso senhor de Micenas-rica-em-ouro não se envergonha de confessar perante a assembleia dos chefes que foi *Ate*, o desvario selvagem mandado pelos deuses, que o levou a ofender publicamente Aquiles:

..... «Não sou eu o culpado,  
 mas Zeus e o destino, e a Erínia que caminha na sombra,  
 quando, na assembleia, me lançaram no espírito o desvario selvagem,  
 naquele dia em que arrebatei o presente de honra a Aquiles».  
 (*Ilíada* XIX, 86-89)

Assim fala Agamémnon, príncipe dos homens, na epopeia heróica por excelência. Mas a mesma figura nos vai aparecer por diversas vezes, como herói de tragédias. Para começar, na obra-prima de Ésquilo a que dá o nome.

No *Agamémnon*, podemos dizer que há um momento crucial para a interpretação do drama, momento esse que não pertence à acção, mas à longa evocação, feita pelo coro dos anciãos de Argos, naquela que é a mais extensa e porventura a mais bela das odes corais gregas. Evoca-se a ocasião da partida para Tróia, dez anos antes. E, como, ao contrário do que geralmente se escreve, os dramaturgos tinham certa liberdade na escolha dos dados do mito, e até uma margem de remodelação ou alteração de pormenores, desde que não fossem essenciais, dá-se como facto histórico o sacrifício de Ifigénia, filha mais velha de Agamémnon, apesar das súplicas da jovem inocente (*Ilíada* IX. 145 desconhece a ocorrência, e até fala de uma Iphianassa, que pode ser uma variante do seu nome, entre as três filhas do rei, que ele dá a escolher a Aquiles; ao passo que as recentes recuperações em papiros de trechos do *Catálogo das Heroínas* de Hesíodo mostram que este poeta já conhecia, não só a versão do sacrifício, como a de Ártemis ter elevado a princesa à imortalidade<sup>9</sup>). Tal facto — o sacrifício de Ifigénia — é apresentado como acto final de um dilema terrível que se coloca ao chefe supremo da expedição, paralisada em Áulide pela intempérie que a não deixa partir. O passo é tão belo como controverso, pelo que será útil recordá-lo na íntegra:

Os ventos, vindos do lado do Éstrimon,  
 causa de contratemplos, de fomes e de ancoragens perigosas,  
 da fuga dos homens,  
 que não poupam navios nem amarras,

<sup>9</sup> Fr. 23 Merkelbach-West, onde a filha de Agamémnon se denomina Ifimede, e se afirma que o que os Aqueus imolaram foi um fantasma.

protelando a longa espera,  
 com a demora desgastavam  
     a flor dos Argivos. E quando  
     o adivinho, em nome de Ártemis,  
     proclamou um processo,  
 ainda mais grave para os chefes que a amarga  
 tempestade, de tal modo que os Atridas,  
 batendo com seus bastões em terra,  
 não puderam conter as lágrimas,  
 o mais velho dos príncipes proferiu estas palavras:  
 «Duro é o meu destino, se não obedecer,  
     e duro também,  
 se sacrifico a minha filha, ornamento da minha casa,  
 e se vou poluir as minhas mãos de pai  
 nas golfadas de sangue de uma virgem degolada  
     ao pé do altar. Como escapar a estes males?  
     Como hei-de abandonar a armada,  
     faltando às minhas alianças?  
 Se o sacrifício e o sangue  
 virginal fazem cessar  
 a fúria violenta, é lícito  
 desejá-lo. Que seja pelo melhor!»

Depois que se dobrou ao jugo da necessidade,  
 deixando transpirar da mente a mudança  
     ímpia, impura e sacrílega,  
 decidiu-se a arrostar com todos os perigos.  
 Aos mortais insufla audácia a funesta,  
 desgraçada demência, causa primeira dos males.  
     Consentiu em sacrificar  
     a sua filha, para ajudar  
     a uma guerra feita para reaver uma mulher  
     qual oferenda pelo êxito das naus.

(*Agamémnon* 192-227)

Muito se tem escrito, nos últimos anos, sobre o sentido da antístrofe e da estrofe que se lhe segue. A fala de Agamémnon contém uma palavra-chave, *liponaus*, ‘desertor das naus’, precedida de outra, *miainon*, ‘poluindo’, no sentido religioso do termo. Estes eram os dois gumes da espada que impendia sobre Agamémnon. E aqui pergunta-se: ele tinha ou não escolha? A estrofe fala de «dobrar-se ao jugo da necessidade». Mas também diz logo a seguir que a resolução foi «ímpia, impura

e sacrílega» e que a «funesta demência» foi «causa primeira dos males». Se recuarmos uns versos mais, à parte da ode conhecida como Hino a Zeus, poderemos surpreender melhor o pensamento de Ésquilo. É aí que, depois de anunciar uma das máximas centrais de toda a *Oresteia*, que se aprende sofrendo (πάθει μάθος), surge a exemplificação pela primeira vez:

Assim também o chefe mais velho  
dos navios dos Aqueus,  
não censurou adivinho algum,  
vogando ao sabor da sorte inesperada .....  
(*Agamémnon* 184-187)

Somos, portanto, dos que entendem que há uma decisão, logo, uma culpa de Agamémnon, e que o mito é apresentado, como se exprimiu Fraenkel, de modo a que o rei apareça como o *protopemon*, o 'primeiro culpado', numa sequência de crimes e castigos que vão atravessar toda a trilogia<sup>10</sup>.

Essa culpa, note-se ainda, vai repetir-se com grande aparato simbólico, quando, ao regressar ao palácio, Agamémnon acaba por aceder às repetidas instâncias de Clitemnestra de pisar a seus pés a tapeçaria de púrpura que ela mandara estender para o vencedor de Tróia — honra só devida aos deuses. Pouco antes, pelas palavras do arauto, tinha-se sabido que o general vitorioso consentira no saque dos templos e no massacre da população inocente da cidade. As culpas acumulavam-se sobre a sua cabeça. A rainha queria vingar a morte da filha e, embora não o confesse, preservar a seu lado Egisto que, na sombra, também tramava a perdição do seu rival e senhor.

O coro, que pressentia todas estas motivações, expusera os seus princípios sobre a sorte dos homens:

Há muito se formou entre os mortais  
esta sentença vetusta: a humana felicidade,  
quando sobe a grande altura,  
não morre sem filhos.  
Da boa sorte  
germina uma desgraça insaciável.  
Longe dos outros, eu penso sozinho:  
é uma acção ímpia  
que depois gera outras,

<sup>10</sup> As principais teses sobre a questão encontram-se enumeradas no nosso livro *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I, *Cultura Grega* (Lisboa, 1981), pp. 349-351. Aos dados aí referidos já há que acrescentar H. Lloyd-Jones, «Artemis and Iphigeneia», *Journal of Hellenic Studies* 103 (1983), pp. 87-102.

semelhantes à que as originou;  
 pois o destino das casas onde há justiça  
 é ter sempre uma bela progénie.

(*Agamémnon* 750-762)

A ideia dada como tradicional, de que o excesso de ventura atrai a desgraça, era corrente entre os Gregos, conforme o provam passos de Heródoto, e designadamente a história do anel de Polícrates<sup>11</sup>. Mas a maneira racional, própria da tragédia grega, e da teodiceia de Ésquilo em especial, é a que começa: «Longe dos outros, eu penso sozinho...».

Dissemos de Ésquilo em especial, porque a antiga noção de maldições que impendem sobre uma família não está extinta, nem mesmo está ausente daquela que consideramos uma das tragédias mais marcadas pelo racionalismo grego, pelo clima de iluminismo em que se originou.

Referimo-nos àquele estásimo de *Antígona* em que Dodds assinalou com justeza esse reaparecimento dos velhos temores de outras eras<sup>12</sup>:

Da casa dos Labdácidas  
 as velhas maldições  
 eu vejo acumular-se,  
 umas sobre as outras.  
 Nem uma geração  
 a outra livra, antes  
 algum deus a derruba,  
 sem remissão. Agora,  
 uma luz que brilhava  
 nas raízes extremas  
 do palácio de Édipo,  
 dos deuses infernais  
 o cutelo sangrento,  
 a demência do verbo,  
 a loucura da Erínia  
 de novo a extingue.

(*Antígona* 593-602)

Contudo, nada mais racional e lógico do que o diálogo entre Creonte e Antígona, quando a jovem é trazida à presença do rei por ter sido apanhada em flagrante a dar sepultura ao irmão, transgredindo assim o édito real. Como também o é o

<sup>11</sup> III. 4043.

<sup>12</sup> *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951, 81973), pp. 49-50.

episódio seguinte, em que o filho do rei e noivo de Antígona vem, não em nome do sentimento, mas no da razão, tentar demover o pai de aplicar à culpada a pena capital. São estas as palavras da segunda intervenção de Hémon:

Meu pai, de quantos bens os deuses outorgaram  
aos homens, o raciocínio é o mais excelente.  
Nem eu poderia nem saberia afirmar  
que não tens razão de falar assim. Contudo,  
pode também ocorrer por outra via um pensamento aproveitável.

(*Antígona* 683-687)

A argumentação é tão cerrada que foi possível a um grande helenista e mesmo grande especialista da tragédia grega, como Von Fritz, escrever um artigo a negar a existência do amor de Hémon por Antígona<sup>13</sup>. Mas os factos testemunham o contrário. Hémon parte desesperado e suicida-se à vista do cadáver da princesa.

Se há figura resoluta e consciente dos perigos que a sua decisão acarreta, é precisamente Antígona, e esse seu carácter se revela desde a altercação com Ismena, no prólogo. Ainda que o chamado «cálculo dialéctico» (em que expõe as razões da preferência dada ao irmão sobre qualquer outro membro da sua família) não lhe pertença<sup>14</sup> — e somos do número dos que não acreditam na autenticidade do passo — ela é em todo o momento a figura que pesa os seus motivos e depois não hesita mais. Dizendo assim, estamos a negar liminarmente uma tese proposta por Rohdich há poucos anos, segundo a qual havia no quarto episódio uma reviravolta e enfraquecimento na atitude da heroína<sup>15</sup>. Pensamos que o que esse episódio significa é o natural temor ao aproximar-se do suplício — que ela agora sabe será a morte lenta, numa caverna escavada na rocha — de um ser jovem que parecia destinado à felicidade. Reacção bem observada que não impediu, mesmo assim, que um helenista americano, Moses Hadas, comentasse que Antígona estava «um tanto apaixonada pela ideia do sacrifício»<sup>16</sup>.

Com esta digressão pela família dos Labdácidas — e evitámos por agora as tragédias sobre Édipo — afastámo-nos da figura de Agamémnon. E ela aparece mais vezes: no *Ajax* de Sófocles e numa das tragédias de Eurípides centradas nos horrores da guerra — *Hécuba*. E ainda numa outra que pertence à trilogia póstuma legada pelo «mais trágico dos poetas» — a *Ifigénia em Áulide*. É nesta que nos vamos deter, por ser, segundo julgamos, uma das que nos dão uma visão mais nítida da

<sup>13</sup> «Haimons Liebe zu Antigone» in: *Antike und Moderne Tragödie* (Berlin, 1962), pp. 227-240.

<sup>14</sup> Versos 904-920. Sobre a discussão em volta deste passo, vide nota 73 à nossa tradução de *Antígona* (Coimbra, 1984), p. 107.

<sup>15</sup> *Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden* (Heidelberg, 1980), pp. 145-186.

<sup>16</sup> *Humanism. The Greek Ideal and Its Survival* (London, 1960), p. 24.

distância que vai do herói homérico ao herói trágico. E isso não só na figura de Agamémnon, como também na de Menelau e ainda na do guerreiro máximo, que, tendo, embora, sido protagonista de outros dramas — bem como doutras epopeias — só aqui nos surge, claramente delineado.

Passaremos adiante a questão preliminar dos dois prólogos, que tem feito correr tanta tinta — isto é, se estava em primeiro lugar o monólogo a historiar os sucessos anteriores, daquela forma mais ou menos enumerativa e prosaica, que merecera as aceradas críticas de Aristófanes em *As Rãs*; ou o diálogo lírico, em que o mensageiro de Agamémnon observa, preocupado, os sinais da luta que se trava no íntimo do espírito aflito do seu amo; se o monólogo e o diálogo eram duas formas distintas de começar a peça que acabaram por ficar justapostas<sup>17</sup>. De qualquer dos modos, a autenticidade da parte lírica não é posta em dúvida, e as maneiras arrojadas de introduzir um drama não eram estranhas ao poeta de Salamina, sem embargo das mencionadas críticas.

Se há cena de encontro de uma figura com as suas próprias dúvidas e escrúpulos, é essa mesma. Com a liberdade no tratamento do mito que já vimos ser permitida ao poeta, Eurípides imagina um Agamémnon atormentado por ter mandado vir para Áulide sua filha Ifigénia, a fim de a sacrificar, executando as prescrições do adivinho, embora sob o pretexto de celebrar os seus esponsais com Aquiles. Por isso escreve segunda carta, tentando evitar a fraude e o sacrifício. É depois do planeamento deste acto que Menelau surpreende o emissário e intercepta a segunda epístola.

É violenta a discussão entre os dois irmãos, e durante ela se desenha o carácter ambicioso, de político sem escrúpulos, que sempre fora Agamémnon, sobretudo ao procurar angariar votos para ser eleito chefe supremo da expedição a Ílion. Dir-se-ia que Eurípides estava a transpor para a cena o retrato de um demagogo do seu tempo, e um retrato desses também não é estranho nem desfocado para quem o lê vinte e cinco séculos depois...

Mas eis que o mensageiro vem anunciar a próxima chegada de Clitemnestra, acompanhando a filha. Ante as lágrimas do rei de Micenas, o próprio Menelau se convence de quanto é desumano o sacrifício de Ifigénia e aconselha o irmão a desistir. Mas ele entende que o adivinho e Ulisses, os homens que estão no segredo, não o deixarão voltar atrás, Tão-pouco logram efeito junto dele as incriminações de Clitemnestra ou as lágrimas de Ifigénia, apavorada, quando sabe o destino que lhe preparam. Agamémnon faz-lhe ver, ponto por ponto, a glória de se sacrificar pela Hélade, pela grande causa comum da expedição. Estes argumentos, que a

---

<sup>17</sup> Sobre esta discutida questão, veja-se sobretudo C. W. Williams, «The Prologue of Iphigenia at Aulis», *Classical Quarterly* 21 (1971), 343-364, e B. M. Knox, «Euripides' Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)», *Yale Classical Studies* 22 (1972), 239-361 = *Word and Action. Essays on the Ancient Theater* (Baltimore, 1979), pp. 275-294, e o livro de Mellert-Hoffmann mencionado na nota seguinte.

jovem então não aceita, calam fundo, no entanto, no seu espírito. E assistimos depois à cena em que a princesa os faz seus e os defende, perante o espírito atônito de sua mãe e do próprio Aquiles, entretanto informado do abuso que fora feito do seu nome para encobrir os criminosos desígnios do rei. Esta mudança súbita de atitude da heroína mereceu a condenação de Aristóteles na *Poética* (1454a), por estar em desacordo com o carácter inicialmente revelado. Mas é ela que dá toda a força moral a uma ideia que então despontava no horizonte da cultura grega: a de pan-helenismo, de que este drama é um dos arautos<sup>18</sup>.

É essa mesma atitude que suscita a admiração de Aquiles, cujo primeiro impulso fora resolver pela espada a afrontosa situação, e que mesmo assim promete ficar ao pé do altar, com homens armados, pronto a acudir a qualquer sinal de arrependimento que lhe faça Ifigénia. Mas este Aquiles, impulsivo e consciente da sua força, está muito longe do herói homérico. Ele começa a tirada com um composto que alude aos seus «altos pensamentos» e compraz-se no seu auto-elogio. Kitto põe em relevo o seu «humor irónico, reminiscente dos jovens dos diálogos platónicos», o «esboço do jovem aristocrata graduado na gruta de Quíron, e que pode por isso dar de si mesmo um brilhante testemunho»<sup>19</sup>. É com um novo auto-elogio que ele termina, ao dizer que apareceu naquele momento como um deus onnipotente, que não era antes, mas que virá a ser<sup>20</sup>.

Perdeu-se a aura divina que envolvia e acompanhava as suas acções na *Ilíada*. As suas motivações são humanas, e humanamente condicionadas, embora encobertas por sentenças morais em tom filosofante.

Mas o caso mais flagrante de abaixamento de um herói mítico de antanho ao nível das fraquezas do homem vulgar, quando não inferior, é o de Orestes, na tragédia homónima de Eurípides, e também uma das últimas que ele compôs.

O tema do matricídio de Orestes, que se vira forçado a matar Clitemnestra para vingar o assassinio de Agamémnon, como a lei consuetudinária lhe prescrevia, já fora tratado dramaticamente por qualquer dos grandes trágicos — e, caso único, as três peças se conservam. Nas *Coéforas* de Ésquilo, o acto de Orestes aparece simultaneamente como um dever religioso e como um crime. Na *Electra* de Sófocles, ele é visto apenas como um dever religioso. Na *Electra* de Eurípides, é crime, que Orestes toma como dever religioso.

<sup>18</sup> Sobre a presença dominante desta noção na tragédia, vide Gudrun Mellert-Hoffmann, *Untersuchungen zur «Iphigenie in Aulis» des Euripides* (Heidelberg, 1969), pp. 74-80, e, mais recentemente, J. Ribeiro Ferreira, *Hélade e Helenos. Génese e evolução de um conceito* (Coimbra, 1983), pp. 403-412.

<sup>19</sup> *Greek Tragedy* (London, repr. 1971), p. 368.

<sup>20</sup> São variadas as interpretações da figura de Aquiles nesta peça, desde os que a consideram vaidosa ou até ridícula aos que a encaram favoravelmente. Pode ler-se um bom resumo das principais teorias, bem como uma tomada de posição diversa, em Carlos Alberto Pais de Almeida, *Eurípides, Ifigénia em Áulide* (Coimbra, 1974), pp. 36-37.

Mas o terceiro dos grandes trágicos voltou ao assunto por duas vezes. Uma, na *Ifigénia entre os Tauros*, que não analisaremos aqui. Outra, no *Orestes*, onde o príncipe aparece como um doente mental, a quem atormenta a consciência do crime que praticou — e a palavra ‘consciência’ (σύνεσις) (v. 396), aparece aqui pela primeira vez —, que é vítima de crises de loucura que alternam com estados de lucidez, de forma nem sempre muito clara. Acompanha-o, como era da tradição, sua irmã Electra, com desvelos de amor fraternal, e mais tarde seu amigo Pílates, com a dedicação de sempre. Mas agora a mentalidade é outra, e nós compreendemos desde o princípio que o que está em causa é o problema da reintegração do criminoso na sociedade. Tal reintegração depende do voto de uma assembleia que nesse dia vai reunir. Acusado por seu avô Tindáreo de não ter recorrido às leis, abandonado por Menelau, de quem esperava a retribuição dos serviços que Agamémnon lhe prestara, Orestes só tem o apoio de Pílates para se apresentar entre os Argivos. E é, segundo dá a entender mais tarde o mensageiro, a sua argumentação despropositada e auto-elogiosa que, juntamente com a de um Argivo, concita os ânimos contra ele. Sentenciados os dois irmãos a pôr termo à vida, antes que a isso os obriguem, eles tomam, por sugestão de Pílates, a decisão do desespero. Tentam matar Helena, que está dentro do palácio, aguardando a chegada de Menelau para a levar, e, a conselho de Electra, guardam como refém a filha deste, a inocente e crédula Hermíone. É aos actos deste «trio de bandidos», como já foi chamado<sup>21</sup>, que o *deus ex machina* vem pôr termo no final da peça. Apolo aparece levando Helena para o Olimpo — a fútil Helena que, no começo da peça, cortara apenas uma pequena madeixa de cabelos para mandar como oferenda ao túmulo da irmã, para não se desfigurar — e dando ordens a Menelau, que acode aflito ao ver o palácio em chamas, de, após um período de purificação e julgamento, ceder sua filha em casamento a Orestes (Orestes, que havia momentos a segurava como refém, com uma espada afiada diante da garganta) e a Pílates de casar com Electra.

A deificação de Helena, o ‘happy end’ para os dois irmãos, tudo isto parece pôr em cheque a justiça divina. Simples final apressado de uma extensa tragédia, em que as figuras regressavam de súbito aos quadros míticos a que pertencem — e é esta, como se sabe, uma das funções do *deus ex machina* em Eurípedes —, como supôs Grube<sup>22</sup>, ou um ‘escárnio sangrento’ da tradição, como interpretou Von Fritz<sup>23</sup>? Uma evidência, pelo menos, não pode negar-se: é que o herói de outras eras se tornou num doente mental, presa de um daqueles estados patológicos que Eurí-

<sup>21</sup> Cf. A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen* (Goettingen, 31972), p. 469.

<sup>22</sup> *The Drama of Euripides* (London, repr. 1961), p. 936.

<sup>23</sup> *Antike und moderne Tragödie* (Berlim, 1962), p. 313. Exemplo de ironia é também este final para Ph. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge, 1975), que no entanto reconhece que «o poeta não deixou a peça sem conclusão, declara que o fim da sede de vingança é a insânia e o suicídio» (p. 79).

pides gostava de dissecar perante o seu auditório, antecipando em muitos séculos o comprazimento com a análise de estados de espírito mórbidos, que caracteriza grande parte da produção dramática contemporânea. Já lá vai o tempo em que, segundo o famoso título do livro de Verrall, Eurípides era só o «racionalista». Hoje ele é visto e apreciado mais ainda como o trágico do «irracional» na alma humana<sup>24</sup>.

Entretanto, parece ter ficado esquecida a velha noção de *Moira*, de Destino, e bem assim a de justiça divina. Em Eurípides, e mais ainda no século seguinte, é outra divindade, a *Tyche* ('sorte') que em muitos dramas comanda os acontecimentos. A *Tyche* é o que acontece, independentemente da sua conotação positiva ou negativa. É imprevisível, e nesse sentido se opõe à *Moira*. Conhecida pelo menos desde o séc. VII a. C. (Arquíloco<sup>25</sup>), erguida por Teógnis de Mégara ao lugar de árbitro supremo da vida humana<sup>26</sup>, ela faz e desfaz a trama da vida dos heróis euripidianos numa série de tragédias, de que *Íon* é talvez o mais acabado exemplo. Mas esse urdir dos acontecimentos acaba por provar que os deuses também não estão ausentes da jogada.

Esta é uma interpretação que já não está longe da mentalidade helenística, que acabará mesmo por personificar a *Tyche* como uma deusa que vela pelas cidades e encarna a figura delas<sup>27</sup>, tipo esse de escultura que terá descendência até aos nossos dias.

Mas voltemos atrás, porque aí temos ainda uma questão para tentar dilucidar: a da evolução da relação de *Moira* com a justiça divina, particularmente com Zeus. Em Ésquilo, apesar de apenas se conservar menos de um décimo da sua obra, a resposta é-nos dada várias vezes.

A principal é a da própria *Oresteia*, de que já falámos, que termina com uma frase do coro que resolve o problema através de uma equação (1045-1046):

Zeus que tudo vê assim celebrou o acordo com a *Moira*.

A *Oresteia* é a última obra datada de Ésquilo (458 a. C.). Mas existe uma tragédia não datada, que desde há alguns decénios se sabe, contudo, não ser a mais antiga, como durante muito tempo se julgou, onde a relação ainda é expressa em termos de transcendência do deus supremo, a caminho da identificação. Efectivamente, é em *As Suplicantes* que se lê (v. 673) que:

<sup>24</sup> Ao livro de Verrall, *Euripides, the Rationalist* (Cambridge, 1913) veio opor-se o famoso artigo de E. R. Dodds, «Euripides the Irrationalist», *Classical Review* 43 (1929), depois reimpresso na colectânea deste autor, *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford, 1973), pp. 78-91.

<sup>25</sup> Fr. 15 West.

<sup>26</sup> l. 129-139.

<sup>27</sup> O primeiro grande exemplo é a estátua de *Tyche* de Antioquia, por Eutíquides (necessariamente não anterior à fundação daquela cidade, que ocorreu em 300 a. C.).

Zeus com a sua lei ancestral rege o Destino.

Em *Os Sete contra Tebas*, a figura que tem o privilégio de ser considerada o mais antigo ‘carácter’ do teatro ocidental, Etéocles, está em cena quase todo o tempo, dando ordens, tomando resoluções numa situação de emergência — o assédio da cidade —, resistindo sozinho ao clima de pânico criado pelo coro das mulheres tebanas. Quando, no mais longo e discutido dos episódios, o mensageiro Ihe vai descrevendo sucessivamente os sete chefes que cercam as portas de Tebas, o rei logo encontra um oponente adequado para cada um. Até ao momento em que falta o último — seu próprio irmão, Polinices. Perante o coro aterrado, profere a resposta inevitável: ele o combaterá. Não temos o resto da trilogia, pelo que ignoramos que antecedentes eram invocados nos perdidos dramas *Laio* e *Édipo*. Mas a maldição do velho rei de Tebas é lembrada pelo próprio Etéocles no v. 635, e depois em diálogo com o coro, em 709-711. Pelo êxodo, sabemos que pereceram às mãos um do outro, segundo essa maldição.

Até que ponto a escolha de Etéocles era premeditada, ou consequência inevitável, de uma estratégia ditada pela pressão dos acontecimentos, é uma das discussões mais acesas entre os especialistas<sup>28</sup>. Porém a visão teológica de Ésquilo deve precaver-nos contra qualquer interpretação que ponha em dúvida a noção de justiça divina.

Também um estásimo de *Rei Édipo* se insurge contra a possibilidade de não serem mais respeitados e obedecidos os oráculos dos deuses. Porque, pergunta o coro, no verso 896, se assim não for,

τί δεῖ με χορεύειν  
Para que são as danças sagradas?

Se partirmos daqui, será fácil aceitar a interpretação de Bowra<sup>29</sup>, de que os deuses ensinam aos homens «uma lição salutar», ao mostrar-lhes pela evidência dos factos que os oráculos de Apolo estavam certos. Num ponto crucial da peça, Jocasta desdenhara esses mesmos oráculos («ó oráculos dos deuses / onde estais?» — vv. 946-947), defendera que o melhor era «viver à deriva» (v. 979), e demonstrara que tais eram os erros das profecias, que até se tinha dito que Laio seria morto

<sup>28</sup> De uma extensa bibliografia, citaremos unicamente E. Fraenkel, *Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aeschylus* (Muenchen, 1957) = *Kleine Beitrage zur klassischen Philologie* (Roma, 1964), I, pp. 273-328; Erwin Wolff, «Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), 89-95; A. Lesky, «Eteokles in den Sieben gegen Theben», *Wiener Studien* 74 (1961), 5-17 = *Gesammelte Schriften* (Bern, 1966), pp. 264-274; R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus* (Cambridge, 1983), pp. 16-54.

<sup>29</sup> *Sophoclean Tragedy* (Oxford, 1944), pp. 162-211, especialmente p. 175.

por um seu filho, e a verdade é que sucumbira numa encruzilhada, vítima de uns assaltantes desconhecidos. É esta palavra ‘encruzilhada’ que despertará em Édipo memórias que o levarão a indagar, até atingir a crua e horrível verdade.

Entrámos abruptamente naquela que muitos consideram a mais bela das tragédias gregas, e também uma das mais difíceis. Independentemente de a etiquetarmos de uma tragédia de culpa ou uma tragédia de destino, temos de salientar, dentro da perspectiva em que nos colocámos, que Édipo decide, em todos os momentos da sua actuação, de acordo com o que as aparências indicavam ser o seu direito ou o seu dever. Assim, era do direito consuetudinário responder à agressão de quem, com palavras injuriosas e uma forte pancada, lhe barrava o caminho. Cumprira o seu dever, indo a Delfos perguntar qual a verdade das acusações que lhe haviam feito, de ser uma criança exposta, e do mesmo modo o cumprira, não mais regressando a Corinto, a fim de evitar que a dupla profecia do deus se realizasse. Tal como, no começo da peça, acabava de proceder como soberano vigilante e dedicado, mandando inquirir junto de Apolo a causa da epidemia que assolava a cidade, que ele em tempos salvara, pela sua inteligência, libertando-a da Esfinge. O prémio desse acto fora precisamente a mão de Jocasta e o trono de Tebas.

Todos estes dados são referidos pelos exegetas que negam tratar-se de uma tragédia de culpa, embora seja possível descobrir pequenas faltas no carácter de Édipo. Assim, é por ser facilmente irritável que ele mata Laio. É por ser desconfiado que ele acusa irreflectidamente Creonte e o adivinho Tirésias de se terem conjurado para o derrubarem. E note-se de passagem que o Creonte desta peça é uma figura nobre, leal e pronta a perdoar, bem diferente da que o mesmo Sófocles criara, havia anos, em *Antígona*, e voltaria a pôr em cena, no final da sua carreira, em *Édipo em Colono*.

Seriam estas razões suficientes para conduzir à derrocada final? Ou devemos procurar nelas, não uma justificação, mas um ingrediente indispensável para tornar trágica uma figura? Se voltarmos à *Poética* de Aristóteles, ao celebrado passo em que ele define o herói trágico (embora sem lhe dar essa designação), veremos quais são as situações que ele considera as mais perfeitas (1452b-1453a):

Uma vez que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa, e que a mesma deve imitar factos que causem temor e comiseração (porquanto é essa a característica desta espécie de imitação), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a desgraça, pois tal passagem não suscita temor nem comiseração, mas repulsa; nem os maus a passar da infelicidade para o bem-estar, porque tal situação é a mais contrária de todas ao trágico, por não conter nenhum dos requisitos devidos, e não suscita benevolência, nem consideração, nem temor; tão-pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a fatalidade; uma composição dessas poderia

despertar a benevolência, mas não a comiseração nem o temor; é que uma diz respeito ao homem infeliz sem o merecer, outra ao que é semelhante a nós; a comiseração tem por objecto o que não merece a desdita, e o temor, o homem que é semelhante a nós; por conseguinte, o caso presente não produz comiseração nem temor. Resta-nos então o homem que se situa no meio destes. Esse homem é tal que não se distingue nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco cai no infortúnio devido à sua maldade e perversidade, mas por efeito de qualquer *hamartia*, e pertence ao número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, e homens ilustres de famílias como essas.

Deixámos intencionalmente na língua original a palavra *hamartia*, a mais discutida de todo o trecho<sup>30</sup>. Um estudo, ainda que não exaustivo, do seu emprego, quer pelo próprio Aristóteles, quer pelos grandes trágicos, mostra que o seu campo semântico pode ir do sentido originário, etimológico, de «errar no alvo», ao de «erro de juízo», «falha», e mesmo de «crime». Feita esta advertência, podemos dizer que é para o de «falha» (sem necessariamente envolver uma conotação moral) que nos inclinamos. E cremos que é nessa desproporção entre o erro cometido e a magnitude das consequências que dele decorrem que reside a melhor espécie de trágico.

O próprio texto da *Poética* sugere que Édipo era um dos grandes exemplos a apontar. Mas seria essa a finalidade de Sófocles ao pôr em cena o terrível drama? Ou será antes *Rei Édipo* uma peça sobre a cegueira do homem e a desesperada insegurança da condição humana, ao mesmo tempo que sobre a grandeza do mesmo homem, que não desiste na interrogação do enigma do mundo e de si mesmo, nem quando se torna evidente que prosseguir nesse caminho pode provocar a sua destruição? É esta a interpretação de E. R. Dodds, por ele apresentada em artigo famoso<sup>31</sup>, muitas vezes reeditado e até traduzido, e que não costuma faltar em qualquer boa colectânea de estudos sobre Sófocles, das muitas que se têm publicado nestes últimos anos.

Do herói constantemente guiado pelos deuses, passámos àquele que se governa pelo *logos*, embora movendo-se num mundo em que a sua vontade a cada momento embate contra uma ordem das coisas estabelecida pela divindade, e que ele não pode alterar. Essa ordem, porém, não é arbitrária, nem o mundo é caótico. É, no entanto, à custa do seu próprio sofrimento que o homem o reconhece.

<sup>30</sup> Também aqui a bibliografia é interminável. Referiremos apenas alguns dos estudos mais importantes e mais recentes: D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics* (Oxford, 1968), pp. 299-307; T. C. W. Stinton, «Hamartia In Aristotle and Greek Tragedy», *Classical Quarterly* 25 (1975), 221-254; Suzanne Saïd, *La Faute Tragique* (Paris, 1978).

<sup>31</sup> «On Misunderstanding the Oedipus Rex», *Greece and Rome* 13 (1966), 37-49 = *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford, 1973), pp. 64-77.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O CORO DA TRAGÉDIA GREGA<sup>1\*</sup>

Para entendermos o papel e significado do coro na tragédia grega, temos de esquecer toda a longa série de doutrinas que sobre ele se foram acumulando, sobretudo desde o romantismo alemão. As famosas interpretações de Goethe, Schiller e Schlegel, que conduziram à sua caracterização como o «espectador ideal», explicáveis num momento em que se revivia em toda a sua intensidade o mito da serenidade grega, em que se conhecia a rica plástica dos estatuários helénicos apenas através de um certo número de mármore-brancos, por haverem perdido a cor, e, quase todos, insuspeitadas cópias romanas — essas interpretações dizia, e as muitas que se lhes seguiram devem pôr-se de parte, para recorrermos, na vez delas, à própria análise das peças conservadas. E esta mostra-nos que o coro em Ésquilo é um elemento essencial, cujas componentes são escolhidas conforme as circunstâncias especiais da acção. Nos *Persas*, por exemplo, o drama recai principalmente sobre os súbditos de Xerxes, cujo poderio foi destruído pelos Helenos; a angústia da expectativa pela chegada das notícias do exército e da armada do grande rei polariza-se em volta dos anciãos do seu país, não menos que da rainha sua mãe. No *Agamémnon*, são os velhos de Argos que se inquietam pelo destino do seu rei e que, no momento culminante, deliberam em cena, como qualquer figura individualizada. As Euménides são as grandes instigadoras da acção na tragédia que tem o seu nome.

Tem-se negado, com insistência, personalidade aos coros de Sófocles. Chegou mesmo a empregar-se a expressão de «odes tangenciais», para consubstanciar numa metáfora geométrica a debilidade dos laços que prendiam os cantos corais às circunstâncias da acção. Que tal ausência de conexão não existe, tem sido demonstrado pelos trabalhos do Prof. Kitto, e, muito recentemente, pelos do P.<sup>e</sup> I. Errandonea, S. J.<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Via Latina*, Coimbra (1959), p. 7-8.

<sup>2</sup> Sobretudo no seu livro *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958.

Para exemplificar, limite-mo-nos a analisar o papel do coro na *Antígona*. Os cidadãos de Tebas são homens ansiosos por ver a paz restabelecida no seu país. Por isso, vêem com reserva as disposições políticas de Creonte, seu novo rei, e reprovam a atitude rebelde de Antígona. Intercedem junto do monarca para que Ismena seja ilibada do castigo que não mereceu. Tentam conciliar o rei com o seu filho Hémon, quando ambos discutem os respectivos e irreduzíveis modos de ver. E, quando Antígona caminha para a caverna onde há-de ser encerrada viva, a comiseração e a censura alternam no seu ânimo vacilante. É a profecia de Tiré-sias que lhes indica a atitude a tomar. Nessa altura, são os Tebanos que incitam o monarca a ceder, antes que seja tarde. Eles mesmos, no êxodo, exprobaram ao rei a sua atitude intransigente.

No teatro de Eurípides, o coro vai a caminho da sua despessoalização. No entanto, bastariam as *Bacantes* para fornecer uma prova inequívoca da sua participação na acção — as *Bacantes* que, precisamente, são uma peça tardia, mas de estrutura arcaizante<sup>3</sup>. Começavam já então a entoar-se os chamados «cantos intercalares», para preencher o tempo entre dois episódios diferentes, conforme observa acrimoniosamente Aristóteles<sup>4</sup>. A tragédia ia a caminho da divisão em actos (três ou cinco), que, por ter sido também recomendada na *Arte Poética* de Horácio, ganhou foros de um classicismo a que não tinha jus, vindo assim a influir posteriormente na estrutura do drama moderno.

Não era esse o papel do coro, no entender do grande teorizador literário da Antiguidade. Se não, ouçamos as palavras de Aristóteles a esse propósito:

«O coro deve considerar-se como um dos actores, como parte do conjunto, que participa da acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles»<sup>5</sup>.

Estaria mesmo no coro a origem da tragédia, como afirma o Filósofo em passo célebre da mesma obra<sup>6</sup>. O teatro teria nascido quando Téspis teve a ideia de pôr um actor a dialogar com o coro. Ainda há bem poucos anos se abonava esta doutrina com o exemplo das *Suplicante* de Ésquilo, que se consideravam a mais antiga de todas as tragédias conservadas, pela extensão desmedida das suas partas corais em relação às dialogadas. Mas o aparecimento de um registo didascálico veio demonstrar que a peça era precisamente uma das mais tardias do seu autor. Este e outros factos, que não importa consignar aqui, vieram invalidar muito do que se tinha pensado sobre a evolução da tragédia grega e, agora mais do que nunca, cada ano que passa traz uma ou mais teorias novas sobre o assunto.

Deixemos pois a especulação em volta de um problema que parece insolúvel, para nos fixarmos sobre os aspectos concretos da apresentação do coro no drama

<sup>3</sup> Cf. E. DODDS, *The Plays of Euripides. The Bacchae*. Oxford, at the Clarendon Press, 1944, p. XXXIII.

<sup>4</sup> *Poética*, 1456 a.

<sup>5</sup> *Poética*, 1456 a.

<sup>6</sup> *Poética*, 1449 a.

trágico. Imaginemos o que se passava, por exemplo, na representação da *Antígona*. Terminado o diálogo inicial, que faz as vezes de prólogo, o coro de quinze anciãos de Tebas entra em cena, do lado direito dos espectadores, formando três filas de cinco elementos, e levando à sua frente o flautista, que executa a música. Usam o traje adequado à sua idade e posição social; o músico veste com especial riqueza, mas não usa máscara. O coro canta a ode que constitui o párodo (noutras peças, era um canto anapéstico). Durante o começo do primeiro episódio, é o corifeu que, em nome de todos, contracena com Creonte. Seguem-se os vários *stasima*, alternando com os episódios, até à sua retirada, conjuntamente com os actores, no êxodo que termina a tragédia.

Quais os seus movimentos durante a execução das partes cantadas, é problema ainda sem solução. Pickard-Cambridge<sup>7</sup>, a maior autoridade sobre o assunto nos últimos tempos, põe em dúvida a opinião tradicional de que durante a antístrofe se repetissem exactamente os mesmos movimentos da estrofe, que lhe era metricamente igual. Seja como for, o certo é que havia danças e, sem dúvida, algumas cheias de animação, como, por exemplo, o hiporquema que constitui o quinto estásimo da *Antígona*. Na maior parte dos casos, é provável que se fizesse grande uso dos movimentos com os braços e mãos.

A música da tragédia grega da época perdeu-se toda, com excepção de umas linhas do *Orestes* de Eurípidés, que ainda oferecem dúvidas, aliás, quanto à equivalência exacta da sua notação. Recentemente, encontraram-se mais uns espécimes da época helenística.

Para quem se dedica a pôr em cena um drama grego, é este um obstáculo a resolver. A música e os movimentos não podem deixar de ser modernos. Uma vez que assim é, como deverão encenar-se as partes corais? Das várias soluções adoptadas, parece-me que a mais aconselhável é a que tem sido tomada pelo Prof. Doutor Paulo Quintela, desde que, em 1955, apresentou a *Medeia* de Eurípidés: optar pelo tom de recitativo. Deste modo, a música, de feitura contemporânea, sugere um ambiente. Logo que ela termina, o coro diz os versos, com ricas modulações de voz, dividindo-se mesmo, ocasionalmente, em dois semi-coros, como faziam por vezes os Gregos. O recitativo tem, de resto, uma longa tradição musical a recomendá-lo. Basta lembrar a sua presença em muitos passos da *Flauta Mágica* de Mozart — para não falarmos no seu repetido uso em compositores de ópera contemporâneos.

O seu emprego não destoa, portanto, deste conjunto artístico extraordinário que é uma tragédia grega. Para os espectadores antigos, concorria nesse espectáculo a poesia, a música instrumental e vocal e a dança. Os modernos têm de substituir da maneira que lhes parecer mais adequada estes três últimos elementos. A poesia,

---

<sup>7</sup> *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, at the Clarendon Press, 1953, p. 257. Toda a obra é fundamental para o conhecimento do assunto.

que é a mesma de há vinte e cinco séculos, será bastante para fundir num todo harmonioso as demais manifestações de arte, feitas, hoje como outrora, para a acompanhar e a servir.

## VALORES ÉTICOS NA EPOPEIA E NA TRAGÉDIA GREGA<sup>1</sup>

Quando falamos de epopeia grega em geral, estamos a referir-nos aos Poemas Homéricos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, pois de muitos outros que se compuseram nos seus primórdios só temos notícia por fragmentos ou alusões. E vamos aceitar a teoria, actualmente corrente, de que podem datar dos finais do séc. VIII a. C. Procuraremos discernir neles os valores éticos que nortearam a sociedade à qual se destinavam.

Sendo a *Ilíada* um poema guerreiro, que decorre no décimo ano da guerra de Tróia, compreende-se que o modelo de comportamento que nos é proposto seja o do herói, aquele que se distingue pela sua indomável valentia, que lhe granjeia honra e fama, embora nem sempre felicidade.

São muitos os que se destacam pela sua força, pela sua resistência no combate, pelos duelos que travam com os opositores. Mas acima de todos está Aquiles “de pés velozes” ou “de pés velozes como o vento” (seus epítetos distintivos), aquele que fora educado para “saber fazer discursos e praticar nobres feitos”, o filho mortal de uma deusa, que coloca acima de tudo a honra devida à sua valentia e por isso, quando ofendido por Agamémnon, que exige ficar com Briseida, a sua cativa de guerra, em troca da restituição da filha do sacerdote de Apolo ao pai, dirige uma súplica a Tétis, em que se definem esses valores:

Mãe, já que me criaste para uma curta vida,  
devia Zeus Olímpico, senhor do trovão, conceder-me  
alguma honra; mas agora em nada me dignificou,  
pois acaba de me desconsiderar o Atrida Agamémnon,  
de vasto poder; levou-me e arrebatou-me o meu presente de honra.

(*Ilíada* I. 352-356)

---

<sup>1</sup> Publicado em *Nortemédico* 44, Porto (2010), 32-37.

Que estamos perante aquilo a que em antropologia cultural se chama uma cultura de vergonha, demonstra-o também um passo célebre do recontro entre Glauco, príncipe da Lícia e aliado dos Troianos, e Diomedes, rei de Tirinto, em que o primeiro recorda as directrizes que recebera da educação paterna:

Mandou-me para Tróia, recomendando-me com insistência  
que fosse sempre valente e superior aos outros,  
a fim de não envergonhar a linhagem paterna,  
a mais conceituada em Éfira e na vasta Lícia.

(*Ilíada* VI. 207-210)

Este episódio do Canto VI, em que os dois guerreiros se preparam para encetar uma monomaquia, não nos interessa menos por outro motivo. É que, antes de principiar o duelo, referem a sua linhagem, e então se revela que entre as duas famílias existia o vínculo da hospitalidade, um vínculo que era tido como sagrado e passava de geração em geração. Por isso Diomedes proclama:

“Afastemos as lanças um do outro no ardor da refrega.  
Há muitos Troianos ilustres para eu matar,  
se o deus mo conceder e eu os atingir na corrida,  
e muitos são os Aqueus para tu aniquilares, se pudieses.  
Troquemos, pois, as armas, a fim de que estes saibam  
que nos sentimos honrados com a hospitalidade dos nossos maiores.”  
Depois de assim falarem, saltaram dos seus cavalos,  
apertaram as mãos e juraram lealdade.

(*Ilíada* VI. 226-233)

Lealdade, hospitalidade, juramento – uma série de conceitos que se interligam. Ora, dos juramentos são garante os deuses, como se lê no Canto III, quando vai principiar um duelo entre Páris e Menelau, destinado a pôr termo ao conflito, e Agamémnon, o chefe supremo, proclama em nome de todos:

Zeus pai, Senhor do Ida, muito alto e glorioso!  
Hélios, que tudo vês e tudo escutas!  
Rios e Terra! E vós que, debaixo do solo,  
castigais os mortos que juraram falso!  
Sede nossas testemunhas, guardai o juramento leal.

(*Ilíada* III. 276-280)

Porém, no começo do Canto IV, um arqueiro troiano dispara, invalidando assim o pacto, que fica sem efeito. O exemplo que acabamos de ver esboça um valor

ético ainda limitado: o castigo, no caso concreto, do perjúrio. Porque temor dos deuses é uma noção que só aparecerá na *Odisseia*, onde é importante ser temente aos deuses (*theoudes*) e onde os deuses são justiceiros, pelo que castigam os pretendentes de Penélope, que dilapidavam os bens de Ulisses e chegaram a tentar assassinar Telémaco. De resto, logo no Canto I, Zeus declarara que, embora os homens atribuam aos deuses os males que lhes sucedem, estes é que são os culpados, devido aos seus desvarios. Tal afirmação, a que outras se poderiam juntar, documentam a passagem de uma cultura de vergonha a uma cultura de culpa, como é já a da *Odisseia*.

Importante é também o valor da amizade, que exerce um papel central na *Ilíada*. Aquiles, que se mantivera apartado da luta por ter sido desonrado por Agamémnon, regressa ao combate – mesmo sabendo que a sua decisão de vingar a morte de Pátroclo às mãos de Heitor será em breve seguida da sua própria – devido à dedicação que sempre teve pelo seu companheiro de armas. Também é grande a aflição de Agamémnon, quando vê gravemente ferido seu irmão Menelau, no Canto IV. Manda logo chamar Macáon que, tal como Podalírio, era um dos Asclepiades que combatiam em Tróia, e que logo o trata com eficácia (e note-se que a precisão com que se descrevem cenas destas tem sido objecto de estudo e admiração pelos médicos que as têm analisado). Que “um médico vale por muitos homens” é, aliás, o que se lê noutro passo da epopeia (*Ilíada* XI. 514).

Outro valor afectivo que cumpre apontar é o amor à terra pátria. Para um guerreiro que tomba em combate existe mesmo uma fórmula própria, para sublinhar a sua triste situação de ficar “longe da terra pátria”. E isso, porque tal significava que não teria sequer quem lhe prestasse as honras fúnebres, sem as quais a sua *psyche* nem sequer poderia transpor as portas do Hades, ou seja, do além. Um exemplo mais que todos significativo é o da morte de Sarpédon, que, apesar de filho de Zeus, está destinado a “perecer na fértil Tróia, longe da pátria”. Tal destino não pode sequer o deus supremo alterá-lo, mas concede-lhe um privilégio: que o Sono e a Morte (Hypnos e Thanatos, dois deuses menores), o transportem para a Lícia, seu país natal.

A saudade da terra pátria, essa, é predominante na *Odisseia*, que é um poema de regresso. A primeira visão que temos de Ulisses é precisamente a do exilado na ilha de Calipso:

... sentado sobre um promontório.  
 Não se lhe enxugavam os olhos de lágrimas. Consumia  
 a doce vida a suspirar pelo regresso...  
 (*Odisseia* V. 151-153)

Note-se, a este propósito, que a Ninfa oferecera a Ulisses a imortalidade, se ele quisesse permanecer junto dela. Ele, porém, prefere regressar para junto de

Penélope, Penélope, o modelo insuperável de fidelidade conjugal. Repare-se que o amor entre esposos já estava também simbolizado numa cena inesquecível da *Ilíada*: a despedida de Heitor e Andrómaca.

Um valor de grande alcance nas relações sociais, e muitas vezes ligado ao da hospitalidade, de que já falámos, é o da súplica. Numa atitude ritual, o suplicante implora protecção a alguém, tocando-lhe com a dextra na barba e a esquerda nos joelhos. Presenciamos uma cena destas logo no Canto I da *Ilíada*, quando Tétis toma essa atitude para obter de Zeus a anuência ao seu pedido de desagravo a seu filho Aquiles. Na *Odisseia*, Ulisses abraça os joelhos da rainha dos Feaces, suplicando-lhe que lhe proporcione meios para regressar à sua terra, e depois senta-se na cinza, à espera. É então que o mais velho dos nobres Feaces se dirige ao rei com estas palavras:

Alcínoo, não é bonito nem te fica bem  
deixar um hóspede sentado no chão.  
Todos estes se contêm, à espera que tu fales.  
Vamos! Levanta o estrangeiro, senta-o numa cadeira  
de pregos argênteos; diz aos arautos  
que misturem o vinho, para fazerem libações  
a Zeus tonitruante, que acompanha os suplicantes com respeito.  
E que a tua despenseira dê ao hóspede uma ceia do que houver.  
(*Odisseia* VII. 159-166)

Um banquete em sua honra, a oferta dos chamados presentes de hospitalidade, a recondução a Ítaca num navio – tudo isso são os privilégios de que gozará Ulisses. O mesmo Alcínoo, de resto, proclamará esta máxima:

Um hóspede e um suplicante valem como um irmão  
para qualquer, por minguido que seja o seu entendimento.  
(*Odisseia* VIII. 546-547)

É ocasião de recordar que é no último canto da *Ilíada* que figura a mais emocionante das cenas de súplica. É aquela em que Príamo, o velho rei de Tróia, vai de noite acompanhado somente por um arauto, à tenda de Aquiles, lhe abraça os joelhos e beija as mãos, “terríveis, assassinas, que lhe mataram tantos dos seus filhos”, suplicando-lhe que lhe restitua o cadáver de Heitor, mediante um avultado resgate. Aquiles, ao ver os cabelos brancos do ancião ajoelhado a seus pés, lembra-se do seu próprio pai, que sabe não tornará a ver. Comovido, ele também, manda que lhe entreguem o cadáver do príncipe troiano ao rei suplicante, oferece-lhe de comer e concede-lhe doze dias de tréguas para celebrar devidamente os seus

funerais. Esta humanização do guerreiro máximo perante a dor e a impotência de Príamo anuncia um abrandamento de costumes que não é de mais salientar.

Da influência que exerceram os Poemas Homéricos será supérfluo falar. Uma tradição refere que, no séc. VI a. C., um filho de Pisístrato, tirano de Atenas, deu ordem de recitar a totalidade dos dois poemas, por rapsodos que se revezavam, no festival das Panateneias. Por essa altura, o filósofo Xenófanes refere que era aprendido por todos:

Uma vez que desde início todos aprenderam por Homero...  
(frg. 10 Diels-Kranz)

Ao chegarmos ao séc. IV a. C., Platão dá como corrente no seu tempo a opinião de que Homero era o educador da Grécia. Tal sucede no celebrado passo de *A República* (606e-607a) em que se afirma que “em matéria de poesia só se devem admitir na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos”. Não será, porém, esta limitação da poesia a única função paradigmática que irá prevalecer. Aristóteles, o primeiro que haveria de escrever um tratado de moral (a *Ética a Nicómaco*) encontra na *Ilíada* e na *Odisseia* o embrião da tragédia. É precisamente na tragédia que agora nos vamos fixar, tendo presentes, no entanto, as muitas alterações políticas e sociais entretanto ocorridas, como a codificação de leis em várias cidades gregas, o grave conflito armado das Guerras Medo-Persas, com as grandes vitórias de Maratona (490 a. C.), de Salamina (480 a. C.) e de Plateias (no ano seguinte); depois, o Século de Péricles, a Guerra do Peloponeso, que terminou com o triunfo de Esparta. Ora é precisamente no decurso do séc. V a. C., o do esplendor da *polis*, que a tragédia, que haveria de ser cultivada durante séculos, conhece os seus maiores cultores.

Das muitas que foram representadas nos festivais dionisíacos, apenas dispomos de um número limitado: sete de Ésquilo, sete de Sófocles, dezoito de Eurípides, além de um drama satírico.

É desse conjunto que vamos seleccionar algumas, principiando pela trilogia da *Oresteia* de Ésquilo, premiada em 458 a. C. Trilogia, entenda-se, era o conjunto de três peças, seguidas de um drama satírico, com que um poeta concorria ao festival, e que podiam ou não ser ligadas pelo tema. Precisamente esta é a única, das que se conservam, que apresenta essa característica.

As figuras são já conhecidas, em parte, dos Poemas Homéricos. Agamémnon é o protagonista da primeira, a qual ostenta precisamente o seu nome. A acção principia quando se anuncia a chegada do rei ao palácio, regressado da sua vitória em Tróia. Porém, a parte principal para o entendimento da acção que vai desenrolar-se está contida na longa ode coral – a mais admirada de toda a tragédia grega – em que os anciãos de Argos, depois de recordarem como, antes da partida da expedição, a fim de desagrar Zeus, patrono da hospitalidade (Páris raptara

Helena, abusando da hospitalidade de Menelau), se assistira a um prodígio – duas águias a devorar uma lebre prenhe (símbolo dos dois Atridas a destruir Tróia e os seus habitantes); e como, enquanto vingador da ofensa, ele era “o grande exactor da justiça”, mas deixará de o ser, se for insolente na revindicta, ofendendo assim o preceito do “nada em excesso”. Peça fundamental dessa longa ode é o chamado Hino a Zeus, em que se insere uma máxima que consubstancia o significado da obra:

Foi ele que guiou os mortais  
no caminho da reflexão, dando-lhes por norma  
que se aprende sofrendo.

(*Agamémnon* 176-178)

para logo a seguir se recordar uma decisão fundamental, tomada quando, ao fim de uma longa espera por ventos propícios, o Rei de Micenas sabe que tem de sacrificar a filha para conseguir enfim que a armada possa partir. É então que

O mais velho dos príncipes proferiu estas palavras:  
“Duro é o meu destino, se não obedecer,  
e duro também,  
se sacrifico a minha filha, ornamento da minha casa,  
e se vou poluir as minhas mãos de pai  
nas golfadas de sangue de uma virgem degolada  
ao pé do altar. Como escapar a estes males?  
Como hei-de abandonar a armada,  
faltando às minhas alianças?

(*Agamémnon* 205-212)

O Coro proclama que ele se dobrou “ao jugo da necessidade”, mas qualifica a decisão de sacrificar Ifigénia de “ímpia, impura e sacrílega”. Mais adiante, explicita ainda melhor o desfecho que prevê:

Não há defesa  
para o homem saturado de riqueza  
que derrubou da Justiça  
o magno altar: será destruído.

(*Agamémnon* 381-384)

Repare-se nos valores éticos aqui invocados, que se reflectem na própria concepção da divindade, e repare-se também como o rei é visto como primeiro culpado do que vai suceder. Efectivamente, quando, dez anos depois, o cortejo real regressa ao palácio, a rainha aguarda-o com um longo discurso e convence-o a

fazer a sua entrada pisando uma tapeçaria de púrpura, honra que só aos deuses convinha. (Pelo arauto se soubera, além disso, que o general vitorioso consentira no saque dos templos e no massacre da população inocente da cidade.) Perante a insistência da rainha, Agamémnon cede, e com isso comete novamente *hybris* (insolência perante os deuses). Dentro do palácio, Clitemnestra tem tudo preparado para assassinar o marido, e, na sombra, actua Egisto, aquele que lhe usurpara o lugar. No cortejo do vencedor figurava também, como cativa, a profetisa Cassandra, filha de Príamo, que vai revelando, de forma cada vez mais clara, o sentido do drama como uma sucessão de crimes nefandos, que principiara quando Atreu dera a comer a Triestes a carne dos seus próprios filhos. No final da peça, Egisto, o único que escapara a esse canibalismo, regozija-se com a sua vingança e Clitemnestra afirma que quisera castigar o culpado do sacrifício de Ifigénia. Mas o Coro espera um justiceiro.

É o que vai suceder na segunda tragédia, *As Coéforas*. Chega Orestes, o filho dos reis de Micenas, a quem incumbia vingar a morte do pai, tal como lhe ordenara Apolo. Numa extensa lamentação entre ele, sua irmã Electra e o Coro, o jovem príncipe identifica o seu querer com o do deus, tornando-se assim responsável. Porém, depois de matar Egisto, outra tarefa o aguarda, terrível: a de punir também a mãe. Num momento de hesitação, o *alter ego* que representa o seu amigo Pílates lembra-lhe o oráculo do deus de Delfos. Cometido o acto, Orestes avista as Erínias ou Fúrias, deusas terríveis da vingança. A terceira tragédia, *As Euménides*, principia no templo de Apolo, onde Orestes se apresentara como suplicante, e as Erínias que o perseguiram tinham adormecido. Apolo promete-lhe protecção e retira-se, enquanto Hermes, deus dos viajantes, o conduz. O fantasma de Clitemnestra desperta as Erínias, que vão ameaçar o culpado a Atenas, onde ele abraça, suplicante, a estátua da deusa protectora da cidade. Atena interroga ambas as partes e convoca um júri especial para o caso – o futuro tribunal do Areópago. Feita a votação, os sufrágios são iguais. É a própria Atena que desempata a favor do réu – uma prática que ainda hoje é conhecida como o “voto de Minerva”. O acto de Orestes, escreveu Dodds, não pode ser condenado como um crime, nem simplesmente justificado como um dever, pois é ambas as coisas<sup>2</sup>. Mostrou ainda o mesmo famoso helenista que esta tragédia tem fortes implicações políticas (a distinção entre política e moral ainda não tinha sido estabelecida no tempo de Ésquilo) e que tais implicações principiam quando a cena muda para Atenas<sup>3</sup>. Além de que, prossegue, é este o único drama grego onde não existe um rei: a dona da casa é Atena<sup>4</sup>.

Mas a deusa tem ainda de apaziguar as Erínias, concedendo-lhes honrarias e prerrogativas que as tornem benevolentes para a cidade (donde a mudança do

<sup>2</sup> *The Ancient Concept of Progress and Other Essays* (Oxford 1973), p. 59.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

nome para Euménides, “As Benevolentes”). O caminho para a paz deve alcançar-se pela persuasão, não pela força – era essa a mensagem de Ésquilo para a sua cidade, que acabava de atravessar um período revolucionário grave. A própria Atena proclama a nova lei:

Nem anarquia nem despotismo eu quero  
 que os meus cidadãos cultivem com devoção.  
 E que não se lance o temor fora da cidade.  
 Sem nada recear, qual dos mortais seria justo?  
 (*Euménides* 696-699)

Alguns anos depois, o segundo dos grandes dramaturgos gregos, Sófocles, leva à cena outra das maiores tragédias de todos os tempos, *Antígona*, aquela que, segundo a tradição, lhe valeu um cargo político de relevo, ser estratega na Guerra de Samos, e que viria a servir de modelo a autores modernos vezes sem conta, pois a problemática que lhe subjaz nunca perde actualidade. E contudo, tal como sucede geralmente com as obras-primas, também esta tem dado lugar a muitas interpretações:

Um conflito entre lei natural e lei positiva, foi como a entendeu Hegel; ou a questão do verdadeiro fundamento da *polis*, que é também a da fundamentação da vida comunitária dos homens, como a viu o teólogo Bultmann; ou o combate, não de atitude contra atitude, mas de vontade contra vontade, segundo Reinhardt; ou, para Knox, a oposição entre a vida particular e a pública. Com esta enumeração, apontamos apenas algumas das principais exegeses.

Acrescentemos ainda que a peça de Sófocles tem inspirado não só obras de teatro, como narrativas, músicas, danças, filmes, a ponto de a autora de um livro sobre o tema ter podido escrever: “No mundo ocidental, a interpretação do seu acto é inseparável da história política dos dois últimos séculos”<sup>5</sup>.

Que se passa, afinal, neste drama?

Tinham caído mortos, lutando um contra o outro pela realeza, os dois filhos varões de Édipo, Etéocles e Polinices. Creonte, o tio de ambos, ascendera ao trono e acabava de dar ordens severas para que se prestassem honras fúnebres ao que defendera a cidade e se deixasse insepulto, à mercê das feras e das aves de rapina, o que a atacara. Porém Antígona, irmã de ambos, não respeita tal decisão e cumpre os rituais para com o cadáver de Polinices. A oposição entre o rei e a princesa é irredutível e assume a sua expressão mais alta no segundo episódio, em que a jovem, apanhada em flagrante pelo guarda, é trazida à presença de Creonte e principia assim a resposta à acusação de que ousara tripudiar sobre as leis:

<sup>5</sup> Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone* (Paris 1974), p. 167.

É que essas não foi Zeus que as promulgou,  
 nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais,  
 estabeleceu tais leis para os homens.  
 E eu entendo que os teus éditos não tinham  
 tal poder que um mortal pudesse sobrelevar  
 os preceitos, não escritos, mas imutáveis, dos deuses.  
 Porque esses não são de agora, nem de ontem,  
 mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram.  
 (*Antígona* 450-457)

A argumentação de Antígona culminará num verso não menos célebre:

Não nasci para odiar, mas sim para amar.  
 (*Antígona* 523)

A princesa é condenada à morte mas ainda vai haver uma tentativa de defesa por parte de Hémon, filho de Creonte, que vem, em nome da razão, defender a conduta de Antígona, sua noiva, cujo acto toda a cidade de Tebas aprova. Neste ponto, o diálogo transforma-se numa defesa da democracia:

CREONTE  
 É portanto a outro, e não a mim, que compete governar o país?

HÉMON  
 Não há Estado algum que seja pertença de um só homem.

CREONTE  
 Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

HÉMON  
 Mandarias muito bem sozinho, numa terra que fosse deserta.  
 (*Antígona* 736-739)

Sem nada obter, o príncipe parte, desesperado. Creonte apenas decide atenuar a pena de Antígona, encerrando-a numa caverna escavada na rocha, só com o alimento indispensável. Apenas quando é advertido pelo adivinho Tirésias, em nome dos deuses, é que o rei se convence a libertar a jovem e a sepultar Polinices.

É aqui que surge o segundo erro trágico. O rei de Tebas sepulta primeiro Polinices e só depois se dirige à caverna – demasiado tarde. Antígona suicidara-se e Hémon, depois de ameaçar o pai, voltara contra si mesmo a espada. Ao ouvir o

relato do que se passara, a rainha Eurídice, que chegara à porta do palácio, regressa em silêncio ao interior e põe termo à vida. O castigo de Creonte será ter de viver.

Muitas noções de grande relevância foram debatidas ao longo da peça. Mas não se pode esquecer que o coro dos cidadãos de Tebas, que, ao entrar em cena, celebrara, jubiloso, a libertação da cidade, entoa depois, no primeiro estásimo, aquele cântico que ficou conhecido como “a ode ao Homem”. Aí, ao contrário do que se repetiu durante séculos – ou seja, que, para os Gregos, a história da humanidade consistia numa degradação progressiva, desde a Idade do Ouro à do Ferro – exalta-se o progresso do ser humano. Depois de afirmar este princípio geral

Muitos prodígios há; porém nenhum  
maior do que o homem.

(*Antígona* 333-334)

sucedem-se as invenções: a navegação, a agricultura, a caça, a pesca, a domesticação dos animais, a fala, o pensamento, a política, a construção de casas, a medicina, até advertir, na última antístrofe, para a necessidade imperiosa da observância das leis:

Da sua arte o engenho subtil  
pr’a além do que se espera, ora o leva  
ao bem, ora ao mal:  
se da terra preza as leis e dos deuses  
na justiça faz fé, grande é a cidade;  
mas logo a perde  
quem por audácia incorre no erro.  
Longe do meu lar  
o que assim for!  
E longe esteja dos meus pensamentos  
o homem que tal crime perpetrar!

(*Antígona* 365-377)

Outra das mais célebres tragédias de todos os tempos, o *Rei Édipo* de Sófocles, decorre também em Tebas, na mesma família dos Labdácidas. Todos conhecem os acontecimentos principais: como Édipo crescera no palácio dos reis de Corinto, e, ouvindo um dia dizer que não era filho deles, mas apenas por eles adoptado, se dirige ao oráculo de Delfos, para saber da verdade de tal acusação. A resposta do deus é apenas que ele há-de matar o pai e cometer incesto com a mãe. Para evitar que tal horror se realize, Édipo não mais regressa a Corinto. No caminho, encontra um homem com o seu cortejo, que o provoca e o agride, pelo que ele ataca e mata o grupo. Prosseguindo, chega a Tebas na ocasião em que um monstro, a Esfinge, causa a morte de todos os que não são capazes de resolver os seus enigmas.

A pronta resposta de Édipo à sua pergunta liberta a cidade de tal terror, pelo que ela o elege para seu rei, dando-lhe como esposa a rainha Jocasta.

Passam-se os anos. Quando o drama começa, a cidade está a ser devastada pela peste. Às súplicas das crianças tebanas, conduzidas pelo sacerdote de Zeus, para que as liberte do flagelo, Édipo responde que já mandou Creonte, seu cunhado, a Delfos, consultar o oráculo. A resposta deste é que é preciso purificar a cidade da mancha em que incorreu. É essa inquirição que vai prosseguindo ao longo da peça, até se revelar a verdadeira identidade do protagonista: aos poucos, o rei sabe que o crime em causa fora a morte de Laio e do seu séquito, e que desse atentado só escapara um pastor. O coro aconselha o monarca a consultar o adivinho Tiré-sias, que, relutante, acaba por revelar a identidade de Édipo. Este convence-se de que está perante uma conjura de Creonte para o derrubar do trono. Jocasta vem tentar, em vão, pacificar o rei e Creonte, contando o que sabe e desvalorizando os oráculos: Laio fora abatido por assaltantes numa encruzilhada; e, quanto ao filho que tivera, mandara que se expusesse, ainda não completara três dias, numa montanha deserta... É a palavra “encruzilhada” que desperta os temores de Édipo. Entretanto, um mensageiro de Corinto vem anunciar que Políbio falecera de morte natural, pelo que os cidadãos do Istmo haviam escolhido Édipo como seu sucessor. Aos poucos, revela-se que aquele mensageiro era o mesmo homem que, havia muitos anos antes, recebera de um pastor tebano uma criança exposta e a levava consigo. Este é chamado, e acaba por confirmar o passado até aí oculto. Jocasta, desesperada, suspende-se de uma corda. Édipo cega-se.

Que significado tem esta terrível história? As tentativas de exegese têm-se acumulado desde que Aristóteles, na *Poética* se referiu a Édipo como exemplo de “um homem que é tal que não se distingue nem pela sua virtude, nem pela justiça; tão-pouco cai no infortúnio devido à sua maldade e perversidade, mas por efeito de qualquer *hamartia*, e pertence ao número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade; como Édipo” (*Poética* 1453a).

Mantivemos propositadamente a palavra original *hamartia*, que pode significar “erro de juízo” ou “falha”. Mas as interpretações têm-se sucedido, oscilando sobretudo entre as classificações de *Rei Édipo* como tragédia de culpa e tragédia de destino, dando-a como exemplo de distinção entre livre vontade ou determinismo. Sucede, porém, que a noção de determinismo não é anterior à época helenística, como lembrou o Prof. E.R. Dodds, em artigo que fez época<sup>6</sup>. E nem este, nem outros grandes helenistas, aceitam a interpretação psicanalítica da tragédia de Sófocles, que vê no comportamento da figura mítica o que ainda hoje, entre nós, muitos consideram a última palavra sobre o assunto, o “complexo de Édipo” (e seja-me permitido aqui um aparte: o médico de Viena, por sua vez, não aceitou

<sup>6</sup> “On misunderstanding the Oedipus Rex”, *Greece and Rome* 13 (1966) = *The Ancient Concept of Progress and Other Essays Greek Literature and Belief* (Oxford 1973) p. 64-77.

a transposição que Jung fez deste exemplo, para o caso feminino, de “complexo de Electra”, nem a teoria dos arquétipos; ao que se pode acrescentar que não há muitos anos, um estudioso suíço proclamou que Freud, no seu afastamento do criador da psicologia analítica, se revelou, por sua vez, possuído do “complexo de Laio”). Por outro lado, as grelhas que para este mito estabeleceu a antropologia estruturalista de Lévi Strauss causaram tal celeuma entre os especialistas da Antiguidade que o autor transferiu os seus estudos para outros povos, como os Índios sul-americanos.

Voltando à interpretação de Dodds, permito-me citar algumas das palavras finais do seu já referido artigo: “Certamente que *Rei Édipo* é uma peça sobre a cegueira do homem e a desesperada insegurança da condição humana (...). Mas é certamente (...) também uma peça sobre a grandeza humana. Édipo é grande, não em virtude da sua força interior: força para procurar a verdade a qualquer custo pessoal, e força para a aceitar e suportar, uma vez encontrada (...). Para mim, pessoalmente, Édipo é uma espécie de símbolo da natureza humana, que não pode descansar até ter resolvido todos os enigmas – mesmo o último enigma, cuja resposta é que a felicidade humana assenta numa ilusão”<sup>7</sup>.

Do terceiro grande trágico grego, escolheremos como exemplo a *Medeia*, outro dos dramas que mais peças inspiraram ao longo dos séculos, até à contemporaneidade. Quando, em 1991, organizámos na Faculdade de Letras de Coimbra um congresso intitulado “*Medeia* no drama antigo e moderno”<sup>8</sup>, o elenco das comunicações relativas à época moderna começava em Corneille, passava por Grillparzer e Alvaro e terminava em Anouilh e Chico Buarque – para só falar de alguns exemplos, o último dos quais fora a realidade brasileira.

Que tem de especial a história de uma feiticeira bárbara, que acaba por matar os filhos, para assim se aplicar a tão variadas épocas e contextos sociais? Diremos que tem muito e que infelizmente encarna uma situação que se repete em qualquer época.

*Medeia* é uma feiticeira, descendente do Sol, como Circe, e que, nessa qualidade, constitui um caso à parte na religião grega; e as suas artes mágicas não estão ausentes da tragédia de Eurípides. Vinda da Cólquida, quando chega a Corinto é uma estranha, uma princesa bárbara. E esta antinomia bárbaro / heleno vai ressoar de maneira diferente ao longo da tragédia. Além disso, os grandes valores civilizacionais que aqui entram em jogo, e por vezes colidem com essoutra questão, são o da súplica, da hospitalidade e da fidelidade aos juramentos, que já encontramos bem claros desde os Poemas Homéricos.

Vejamos o texto mais de perto. A origem de *Medeia*, o seu amor por Jasão, que a levava a aportar com ele e os filhos a Corinto, são motivos que aparecem logo no prólogo, recitado pela Ama. Mas é também ela que prevê, a traços largos,

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 76-77 *passim*.

<sup>8</sup> Actas publicadas em Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1991.

o desenlace da tragédia: as consequências da quebra dos juramentos de fidelidade de Jasão, visto que ele acabara de desposar a filha do rei de Corinto; a crescente aversão pelos filhos. Na sequência do prólogo, ficamos a saber pelo Pedagogo que impende sobre ela e as crianças uma ordem de expulsão. É então que Medeia entra em cena, onde permanecerá quase até ao final do drama.

No primeiro episódio, depois de ter patenteado ao Coro o seu desespero e de se assegurar da cumplicidade deste, chega o rei de Corinto. Perante ele, a protagonista apresenta-se submissa e até suplicante, acabando por conseguir de Creonte licença para ficar mais um dia apenas. É então que Medeia profere o seu primeiro grande monólogo, aquele em que examina os vários planos possíveis de vingança, um dos quais é aguardar que lhe apareça um refúgio noutra terra.

Segue-se a violenta alteração entre marido e mulher, em que Jasão pretende demonstrar as vantagens das suas novas núpcias, contra a argumentação de Medeia, baseada na enumeração dos riscos que por ele correu: domar os touros ignispirantes, abater a serpente que guardava o velo de ouro, matar o próprio irmão e o rei Pélias.

A vinda de Egeu, rei de Atenas, no episódio seguinte, fornece-lhe o apoio de que Medeia precisava. E aí se cruzam três motivos fundamentais do drama: a fidelidade aos juramentos (Egeu promete solenemente acolhê-la em Atenas); o valor da hospitalidade (mas será a própria Medeia que encontrará os meios de lá chegar, porquanto Egeu está no país de Creonte, e não pode ser desleal para com o seu hospedeiro); o desejo de perpetuação através dos filhos (o amor pela família). No segundo grande monólogo da protagonista, ouvimo-la gizar o seu plano de vingança: mandar à noiva, por intermédio dos filhos, presentes envenenados; proceder ao subsequente morticínio das crianças, que privará Jasão de descendência.

É nessa altura que o Coro entoia o hino a Atenas, um dos mais belos trechos de exaltação da cidade de Palas, para logo, por contraste, se voltar para Medeia, suplicando-lhe que não cometa o hediondo crime de aniquilar os seus próprios filhos com a sua “mão homicida”.

Em novo encontro com Jasão, a princesa da Cólquida simula arrependimento e subserviência. Ela só deseja que as crianças não sejam expulsas do país; para isso deverão levar à noiva um manto e uma coroa de ouro lavrada.

Executada esta diligência, Medeia profere o mais célebre de todos os seus monólogos, aquele em que o seu coração alterna entre o ódio e o amor. Dos três últimos versos, que diversos estudiosos têm por espúrios, disse o filósofo estóico Crisipo que eram a expressão do conflito entre a paixão e a razão. Seriam um exemplo do que se viria a designar por *akrasia*, ou seja, o excesso, a intemperança. É quando a protagonista conclui:

E compreendo bem o crime que vou perpetrar,  
mas mais potente que as minhas deliberações é a paixão,

que é a causa dos maiores males para os mortais.

(*Medeia* 1078-1080)

A narrativa da morte horrível da filha de Creonte, envenenada pelas prendas de Medeia, e a do próprio pai, ao tentar socorrê-la, é seguida pelo filicídio, executado sem piedade no interior da casa. Jasão acorre, julgando poder ainda salvar as crianças. É agora que emerge de novo a antinomia grego/bárbaro. Jasão, que no começo da tragédia exaltara as vantagens de que usufruía Medeia, ao vir para Corinto, com estas afirmações:

Em primeiro lugar, habitas na terra dos Helenos,  
em vez da dos bárbaros, conheces a justiça  
e sabes usar das leis, sem recorrer à força.

(*Medeia* 536-538)

agora acusa-o violentamente do assassinio dos filhos:

Não há mulher alguma na Grécia que queira jamais fazer tal,  
essas às quais eu te dei preferência como esposa,  
contraindo uma aliança odiosa e funesta para mim,  
tu, que és leoa, não mulher, dotada de uma natureza  
mais selvagem do que a Cila Tirrénica.

(*Medeia* 1339-1343)

Depois desta violenta altercação, Medeia sai no carro do Sol, qual *deus ex machina*, levando os cadáveres dos filhos.

Vale a pena lembrar que a oposição grego/bárbaro, livre/escravo, tinha sido posta em causa pelos Sofistas, designadamente por Antifonte, ao escrever: “Somos por natureza iguais em tudo, tanto os bárbaros como os helenos” (frg. 44. A7B2 Diels-Kranz). O mesmo Eurípides glosou este princípio noutras tragédias suas.

A *Medeia* foi, como já dissemos, uma das peças mais imitadas ao longo dos tempos, não só na literatura dramática, como noutras artes (lembre-se a ópera de Cherubini). Ela retrata, entre muitas outras questões, a situação da mulher, as dificuldades da aculturação, a veemência da paixão, que é levada aos extremos do filicídio. O gosto pelo drama psicológico é geralmente considerado uma característica de Eurípides, embora não seja a única, porquanto também o chamado teatro de ideias, bem como a exploração do elemento irracional, têm nele lugar bem marcado.

De resto, uma verdadeira obra de arte tem sempre muitas leituras possíveis. Tentámos, nestas breves considerações, traçar algumas perspectivas, através da análise de alguns dos modelos mais célebres. A análise completa, essa será sempre, como dizem os psicólogos, uma tarefa aberta.

## ÉTICA, MITOLOGIA E TEATRO NA GRÉCIA ANTIGA<sup>1</sup>

Uma das divindades mais enigmáticas do panteão grego é Diόνισος, deus da fertilidade e da vegetação, especialmente das vinhas, simbolizado pela videira e pela hera. Os seus rituais, os mistérios báquicos, com muito de selvagem e frenético, celebravam-se de dois em dois anos no Inverno, sobre as altas montanhas cobertas de neve: um grupo de mulheres com peles de gamo e tirsos na mão, sobre elas corria (era a chamada ὀρειβασία) e dançava, ao som da música de tamboris, até atingir o delírio, que as levava a apanhar um animal selvagem, a dilacerá-lo (σπαραγμός) e a comê-lo cru (ὠμοφαγία), após o que entravam em êxtase.

A única obra dramática sobre este tema chegada até nós, *As Bacantes* de Eurípides, dá-nos uma ideia desse estado de espírito (vv. 135-150):

Que prazer, nas montanhas, quando se sai das correrias  
do tíaso, cair no solo,  
vestido com o traje sagrado de pele de gamo,  
andar à caça do sangue do bode imolado, da delícia da omofagia,  
avançando pelas montanhas frígias, lídias, com Brómio à frente!  
Evoé!  
Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar  
de abelha.  
Segurando, como o fumo  
do incenso da Síria, a chama  
incandescente da tocha do pinheiro,  
no alto do bastão,  
o celebrante de Baco instiga-se à corrida  
e às danças, sacode as transviadas,

---

<sup>1</sup> Publicado em *O Arqueólogo Português*, Série V. 24, Lisboa (2006), 339-348.

impele-as com seus gritos,  
agitando nos ares a sua cabeleira macia.

Que este culto teria vindo da Lídia ou da Frígia, como se sugere no texto, ou da Trácia, pensou-se durante muito tempo. Porém a decifração da escrita denominada Linear B, feita há umas cinco décadas, veio surpreender o mundo culto com a revelação de que, em algumas tabuinhas micénicas do séc. XIII a. C., figurava o nome deste deus, a par de outros. A própria hipótese, que chegou a formular-se, de que teria havido um longo período de olvido e que só mais tarde Diónisos teria sido reintroduzido, também caiu por terra com a descoberta de uma inscrição votiva com o nome desta divindade, num templo da ilha de Ceos, onde esse culto se praticara sem descontinuidade desde o séc. XV a. C.

Por outro lado, à medida que se fazem novas escavações, verifica-se que ele se alargou a ponto de se tornar um dos mais difundidos de todo o mundo grego e romano, do Mar Negro ao Egipto e da Ásia Menor à Itália do Sul, e isso desde o séc. V a. C. ao séc. IV d. C.

Seja como for, há nesta divindade algo de muito diferente do que é habitual no panteão grego, e o carácter orgiástico das celebrações situa o seu culto no âmbito do irracional, bem longe, portanto, do celebrado racionalismo grego, de que Apolo era o paradigma<sup>2</sup>. Ficou famosa, a partir da segunda metade do séc. XIX, a teoria de Nietzsche, que traçava a antítese entre o espírito apolíneo e o dionisíaco, numa simplificação de conceitos a que M. Vogel viria a chamar, como é sabido, “um erro genial”.

Muitas teses se desenvolveram neste âmbito, não só porque ele diz respeito a aspectos fundamentais da mente e do comportamento humano, como porque em ligação com ele está uma das mais altas criações da arte de todos os tempos — a tragédia grega<sup>3</sup>.

Não vamos aqui discutir a questão em toda a sua amplitude. Limitar-nos-emos apenas a dizer que as teses a este respeito formuladas se têm sucedido e contraditado ao longo dos últimos decénios, sem que se tenha encontrado uma resposta convincente a esta dúvida: como explicar que um culto de características primitivas, diríamos mesmo selvagens - “Energias Selvagens” é o título de um livro célebre sobre mito e religião do Professor Burkert (2001) - tenha dado origem a uma forma de arte em que, com base em mitos tradicionais, se entrecruzam a poesia, a música, a dança, como modos de celebração de um deus, completamente diversos daquele que referimos primeiro - e isso, a princípio, apenas no território da Ática.

<sup>2</sup> Sobre esta complexa questão, veja-se o celebrado livro de E. R. Dodds (1951).

<sup>3</sup> Sobre este assunto, veja-se em especial o ensaio, expressivamente intitulado “A show for Dionysus” (Easterling, 1992), p. 36-53.

Começaremos por recordar factos, aliás, bem conhecidos: no mais célebre e conceituado dos oráculos gregos, o de Delfos, chegara-se, quanto às práticas dionisíacas, a uma hábil solução de compromisso, segundo a qual Dionísos era admitido no santuário durante os três meses de Inverno, quando Apolo estava para os Hiperbóreos. Era para aí que Atenas mandava uma delegação, porquanto dentro dos seus muros não se celebravam esses rituais. Em contrapartida, eram nada menos de quatro os festivais que a cidade anualmente levava a efeito em honra de Dionísos: as Antestérias (em Fevereiro), as Leneias (em Janeiro), as Dionísias Rurais (em Dezembro) e as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias (em Março). Ora, exceptuando o primeiro, em que os rapazes e raparigas celebravam a sua saída da infância, usando uma coroa de flores (donde a designação), se provava o vinho novo e se simbolizava o casamento secreto da mulher do arconte-rei com o deus da fertilidade — exceptuando esse, dizíamos, os outros três comportavam representações teatrais. Por sua vez, o quarto festival era o de instituição mais recente, mas também o mais importante, e aí foi, tanto quanto sabemos, que pelo menos desde que Téspis ganhou o primeiro prémio, c. 554 a. C., principiaram a efectuar-se espectáculos teatrais.

Das cerimónias que constituíam as Grandes Dionísias não vamos ocupar-nos em pormenor, mas apenas salientar os aspectos que mais interessam ao nosso propósito, aqueles que mostram à evidência a estreita relação entre o elemento cívico e religioso (ainda não se tinha inventado o laicismo e, por outro lado, a religião grega não tinha livros sagrados nem classe sacerdotal organizada) e que se sucediam, durante dias, no teatro de Dionísos<sup>4</sup>.

Assim, as cerimónias eram organizadas pelo arconte epónimo, uma das principais autoridades da urbe, que designava, de entre os cidadãos ricos, aquele a quem competiria sustentar em sua casa o coro, o seu regente e talvez o flautista. Essa incumbência, chamada liturgia - e que, aliás, não era obrigatório aceitar - corresponderia, nos nossos dias, conforme uma vez escreveu espiritualmente um dos melhores especialistas na matéria, o Prof. H. D. Kitto, a um “gracioso” imposto complementar (1956, p. 73). E lembremos, à passagem, que os coros de tragédia grega comportavam, a princípio, doze elementos que depois passaram a quinze, e os de comédia ascendiam a vinte e quatro coreutas.

Outra prática que merece relevo neste contexto era o modo de constituição do júri que no final havia de aquilatar o mérito dos concorrentes. Comportava ele uma lista de nomes a partir da qual se fazia depois o escrutínio do vencedor. Proclamado o seu nome pelo arauto, era esse que recebia, das mãos do arconte, uma coroa de hera, a planta sagrada de Dionísos - tal como nos Jogos Olímpicos, o prémio consistia numa coroa de oliveira brava, árvore simbólica de Héracles, seu

---

<sup>4</sup> São incontáveis os livros sobre esta matéria. Limitamo-nos a referir Pickard - Cambridge (1988) e John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (1990).

criador (e recorde-se, a propósito, que essa multissecular tradição foi retomada nos Jogos realizados em Atenas, no ano passado).

Particularmente significativo, neste âmbito, era o prelúdio de todos esses actos: é que, logo após o sacrifício de um animal e libações, procedia-se à coroação, com uma coroa de ouro, dos cidadãos beneméritos da *polis* (e lembremos, de passagem, que a impugnação do direito de Demóstenes a receber tal distinção e a defesa do orador deu origem a um dos discursos mais célebres de todos os tempos, a *Oração da Coroa*); outro acto era constituído pela exposição dos tributos das cidades aliadas; outro ainda, de não menor simbolismo, era a parada e a exortação aos órfãos de guerra, que eram sustentados pelo Estado, e que, por terem atingido a idade da vida militar, recebiam armas e alcançavam o direito de *proedria*, ou seja, de ocuparem lugares de honra no teatro.

Durante cinco dias consecutivos representavam-se tragédias (três cada autor, conjunto chamado, mais tarde, trilogia), seguidas de um drama satírico; comédias, em número de cinco; e dançava-se o ditirambo, num total de vinte coros, uma vez que cada uma das tribos apresentava um de homens e um de rapazes. A ordenação destes eventos ainda hoje se discute, e também não é relevante para o nosso propósito.

Mas, se não nos intriga que se executasse o ditirambo, que, pelo menos desde o século VII a. C., era um canto lírico em honra de Diónisos (embora mais tarde pudesse celebrar também outros deuses), já é mais difícil de explicar o aparecimento da tragédia e, mais tarde, da comédia.

Essa questão, que se discutia no tempo de Aristóteles (*Poética* 1448 a-b), o qual admite que ela nascesse da improvisação, a partir de ditirambos, e que “evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolveu tudo o que lhe era inerente”, e ainda que “após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria” (*Poética*, 1449a)<sup>5</sup>, é e continuará certamente a ser, das mais discutidas de todos os tempos. Não vamos deter-nos no assunto.

Também não tentaremos explicar como é que, além dos mitos dionisíacos (de que *As Bacantes*, de que falámos no começo, são o único exemplo conservado), muitos outros foram versados por outros trágicos, facto que torna compreensível que viesse a originar-se o provérbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον «isto nada tem a ver com Diónisos», referido por Plutarco<sup>6</sup>, e mencionado depois no léxico da Suda s. v., mas que certamente surgira muito mais cedo. E tudo se prende com a complexa e sempre acesa discussão sobre as origens e sentido do mito, sobre a qual diremos simplesmente que as muitas teorias, formuladas já na Antiguidade, e retomadas e postas ao serviço dos métodos de diversas escolas, sobretudo a partir do séc. XIX

<sup>5</sup> Traduções de Ana Maria Valente, 2004.

<sup>6</sup> *Quaestionum Convivialium Libri IX*, 1, 1,5. Pode ver-se uma síntese da questão em A. Pickard-Cambridge (second ed., 1962) p. 124-126.

(desde a teoria do ritual de Jane Harrison e da Escola de Cambridge à psicanalista de Freud e à dos arquétipos do inconsciente colectivo, formulada por Jung, até ao mais recente estruturalismo, pós-modernismo e ideologia), só têm vindo a demonstrar a dificuldade da questão.

Tomemos antes a definição de Burkert (1981, p. 11-35, *passim*) que vê nele a “verbalização de fenómenos de importância colectiva, por meio da aplicação de contos tradicionais”, fenómenos esses que - prossegue - são “os da vida social, o ritual religioso, do medo dos fenómenos da natureza, da experiência da doença, e outros problemas gerais da sociedade humana”.

Vestígios de ritual religioso, nomeadamente de sacrifícios humanos, encontrou-os o mesmo famoso especialista em várias tragédias bem conhecidas, designadamente em *As Traquínias* de Sófocles e na *Medeia* de Eurípides (no terceiro e longo solilóquio da protagonista). E, isto observa o mesmo Professor Burkert (2001), sem falar nas tragédias cujo enredo decorre em volta de um sacrifício humano, como *Ifigénia entre os Tauros*, *Ifigénia em Áulide*, ou *As Bacantes* de Eurípides, ou aquelas em que o motivo surge com variações, como *Os Heraclidas*, *Hécuba* e *As Fenícias* do mesmo poeta.

Também na tragédia de Ésquilo se coloca a questão sempre premente da morte. Escolhemos, para exemplificar, uma peça que, até há pouco mais de meio século, era considerada a mais antiga de todas as tragédias conservadas, para o que se apontavam diversas características, entre as quais a ausência de prólogo, o predomínio das partes líricas, a acção reduzida: *As Suplicantes*. Eliminadas estas dúvidas pelo aparecimento de um papiro que nos permite datá-la entre 465 e 463 a. C., poderemos à vontade considerar que na trilogia a que pertenciam ocorreria a morte violenta, que, em condições ainda não anunciadas, viria a consumir-se na sequência perdida da obra, uma vez que todas as Danaides, excepto uma, dariam cumprimento a uma nova ordem do pai, pondo termo à vida dos seus perseguidores.

Aliás, há mais questões morais que se colocam nesta peça, a primeira das quais é a da protecção a dar a um suplicante, concedendo-lhe hospitalidade e defesa, mas sujeitando-se a si mesmo a sofrer as consequências desse acto.

Era este um embrião de ética que vigorava na sociedade grega desde tempos imemoriais. Efectivamente, já nos Poemas Homéricos, Zeus, o deus supremo, senhor de atributos primitivos, que se revelam nos fenómenos atmosféricos, como “senhor do trovão” e “ajuntador de nuvens”, é também guardião dos juramentos (*Iliada* III, 276-280) e protector dos hóspedes e suplicantes. Dois destes atributos podiam até ser reunidos no mesmo verso, como sucede naquela cena inesquecível da *Odisseia* (VII, 133-148) em que Ulisses náufrago lança os seus braços em volta dos joelhos da rainha dos Feaces, para lhe implorar que lhe conceda uma escolta que lhe permita regressar ao seu país. É então que o herói Equeneu, o mais velho dos presentes, incita o rei Alcínoo a acolher aquele estrangeiro desconhecido e a fazer libações “a Zeus tonitruante, que acompanha os suplicantes com respeito.”

Assim, o desconhecido recebia protecção e se tornava *xenos* (“hóspede”), contraindo com o seu protector laços que atravessavam gerações e se mantinham mesmo em situação de guerra. É o que sucede na célebre cena da *Ilíada* (VI, 119-236) em que o grego Diomedes, rei de Tirinto, e o príncipe Glauco da Lícia, aliado dos Troianos, vão defrontar-se em combate singular e, ao interrogarem-se sobre a respectiva identidade, descobrem que tal laço existira entre os seus antepassados. Os dois guerreiros abstêm-se de combater, e até trocam armas, em memória da oferta de presentes que também fazia parte do ritual:

“Afastemos as lanças um do outro no ardor da refrega.  
Há muitos Troianos ilustres para eu matar,  
e muitos são os Aqueus para tu aniquilares, se puderes;  
troquemos pois as armas, a fim de que estes saibam  
que nos sentimos honrados com a hospitalidade dos nossos maiores”.  
Depois de assim falarem, saltaram dos seus cavalos,  
apertaram as mãos e juraram lealdade.

Na peça de Ésquilo que nos ocupa, as filhas de Dânao colocam-se sob a protecção dos deuses, e as suas primeiras palavras (vv. 1-5), ao entrarem em cena, depondo nos altares os ramos das suplicantes, envoltos em lã branca, são uma prece a Zeus<sup>7</sup>:

Que Zeus, protector dos suplicantes,  
lance um olhar complacente  
sobre o undívago bando  
que vem dos braços do Nilo  
de frias areias.

E, ao longo de toda a tragédia, este epíteto do deus supremo será repetido muitas vezes. Também a sua qualidade de patrono da hospitalidade é invocada num canto em honra do poder de Zeus Xénios (625-628, 670-672), isto é, Zeus hospitaleiro.

É precisamente isso que as Danaides vêm implorar ao soberano de Argos, terra à qual acabam de chegar, fugidas do Egipto, onde os primos ameaçavam submetê-las e desposá-las à força. Por sua vez o rei Pelasgo chega com os seus homens armados, para inquirir o que se passa. É então que acaba por descobrir que aquelas estrangeiras errantes são afinal suas parentes da mesma casa real, o que o envolve no terrível dilema de optar ou por atender aquela súplica aos deuses da sua cidade, ou por desencadear uma guerra de desfecho incerto. As Danaides terminam a sua defesa reafirmando os poderes do deus supremo (347):

<sup>7</sup> Traduções de Ana Paula Quintela Sottomayor, Coimbra, 1958.

Pesada é a cólera de Zeus, protector dos suplicantes.

Porém a cena, embora evoque tempos de um passado longínquo, é representada na Atenas dos meados do século V a. C., ou seja, na cidade onde os valores da democracia já tinham começado a afirmar-se. Assim se explica que o rei declare que nada pode fazer sem consultar o povo, e que só depois de efectuada essa diligência prometa defendê-las.

Outros valores morais desta tragédia poderiam apontar-se, como o da justiça (δίκη) e o da moderação, muito recomendada pelas aias ao terminar. Mas este basta para sublinhar a actualidade do tema. E, se o mesmo sucede com a *Antígona* de Sófocles e a *Medeia* de Eurípides, que têm dado motivo a reposições ou mesmo recriações sem conta (a *Antígona*, por exemplo, na França ocupada durante a II Grande Guerra, bem como na antiga Jugoslávia, dilacerada em guerras civis; ou a *Medeia*, em países sul-americanos e africanos de difícil aculturação), a situação de *As Suplicantes* implica também temas e valores que são, infelizmente, da mais premente actualidade. É que, como se lê num livro de Salvatore Settis publicado não há muito tempo, “o clássico diz respeito ao passado, mas também ao presente, e a uma visão do futuro.”<sup>8</sup>

Do teatro grego possuímos apenas umas escassas dezenas de tragédias, das muitas centenas que se produziram. Além disso, nada sabemos das danças do coro e quase nada da música (dois fragmentos em papiros, recuperados sobretudo nos últimos anos, e de notação insegura), a qual era também obra do poeta; pouco conhecemos da encenação. E, não obstante estas limitações, há muitos séculos que se vê nelas um modelo artístico que não é fácil de ultrapassar.

---

<sup>8</sup> *Futuro del “classico”* (Torino, 2004).

(Página deixada propositadamente em branco)

## AS COMBINAÇÕES COM AS LETRAS, MEMÓRIA DE TUDO, TRABALHO CRIADOR DAS MUSAS<sup>1</sup>

Partimos de dois versos da tragédia *Prometeu Agrilhado*, como os classicistas presentes já reconheceram, pertencentes àquelas duas longas tiradas em que o Titã enumera os benefícios que proporcionou à humanidade.

Este é o mito do πρῶτος εὐρετής, o primeiro inventor, que principia na descoberta do fogo e daí parte para as diversas invenções com que presenteou os homens.

Mostra-nos um Prometeu bem diferente do que conhecíamos das duas epopeias conservadas de Hesíodo. Aí ele é sobretudo o embusteiro - ou melhor, o *trickster*, para usar a palavra consagrada pelos historiadores da religião. Na *Teogonia* (521-616) o seu primeiro dolo situa-se no tempo da querela entre deuses e homens, que leva à instauração de sacrifícios. É então que o filho de Jápeto prepara um enorme boi, divide-o em duas partes e apresenta-o a Zeus, para que, em nome dos deuses, escolha a que lhes convier. Zeus prefere a que está coberta de gordura, mas que, na verdade, apenas encobre um montão de ossos, pelo que daí em diante será essa a parte das vítimas que os homens não-de sacrificar às divindades. Hesíodo tem o cuidado de acentuar que Zeus percebeu o engano, o que tem levado os melhores especialistas<sup>2</sup> a supor que teria havido uma versão mais primitiva que punha em causa a onisciência do deus.

Daí resulta que Zeus deixa de enviar o raio sobre os freixos, e de assim proporcionar aos mortais o uso do fogo. É aqui que se insere o segundo expediente do Titã: roubar o fogo no recesso de uma cana, para o dar aos homens. A esta segunda infração respondeu Zeus ordenando a Hefestos que criasse a primeira mulher.

---

<sup>1</sup> Publicado em *As Artes de Prometeu: Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2009), 11-16.

<sup>2</sup> Nomeadamente W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart, 1977), p. 104, ao dar como possível a teoria de M. L. West na sua edição comentada da *Teogonia* (Oxford, 1966).

Os traços essenciais deste mito são retomados em *Os Trabalhos e Dias* (42-105), com mais ênfase na colaboração de todos os deuses, que a enriquecem com os seus dons (de onde o nome de Pandora). É um desses deuses, precisamente Hermes, aquele que também é exemplo de criador de embustes (veja-se o *Hino Homérico* a ele dedicado), o que infunde no peito da nova criatura “mentiras, palavras enganosas, coração ardiloso.” As ciladas sucedem-se: Hermes é encarregado de levar essa sedutora figura a Epimeteu, que a recebe como mulher, não obstante o seu irmão Prometeu tê-lo advertido do perigo de aceitar presentes do deus supremo. A esse mal se junta um outro, que é o de Pandora destapar a vasilha<sup>3</sup> que continha todos os males, deixando-os escapar pelo mundo. Como todos sabem, fica dentro apenas a Esperança.

Se demorámos um pouco na referência a este mito tão conhecido, é porque ele tem sido objecto de múltiplas interpretações, desde as fantasias psicanalíticas até às do pós-estruturalismo e às da actual ideologia<sup>4</sup>. Uma das teorias que, essa sim, nos parece ser aplicável neste caso é a de Jung, a qual permite ver aqui um exemplo de um arquétipo que nos ajuda a explicar a razão de histórias semelhantes ocorrerem em mais do que um povo. E, se pode ser verosímil que a origem do mito grego esteja relacionada com o de Atraharsis, que figura na XI tabuinha do poema babilónico de Enuma Elish (como sabem, à Egiptomania do séc. XIX sucedeu a da Babiloniomania em voga), é sempre difícil esclarecer qual o modo de transmissão<sup>5</sup>.

Também é forçoso reconhecer que é das versões gregas - as de Hesíodo e, sobretudo, a do *Prometeu Agrilhoado* - que descendem as muitas obras literárias (em que se contam nomes tão grandes como Goethe e Shelley), plásticas ou musicais (como a cantata de Carl Orff, no grego original, estreada em 1968).

Aqui temos de fazer um parêntesis, porquanto certamente nesta altura já todos os ouvintes repararam que ainda não mencionámos vez nenhuma o nome do autor da famosa tragédia. É que, se os Antigos nunca puseram em dúvida, tanto quanto sabemos, que ela fosse de Ésquilo<sup>6</sup>, a questão levantou-se, em 1929, com Schmid, e reacendeu-se a partir de 1977, com Mark Griffith, *The Authenticity of the Prometheus Bound*, renovada em 1993 com a de R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmothes*,

<sup>3</sup> A vasilha ou jarra de Pandora é habitualmente designada como “caixa” ou “boceta”, devido ao facto de Erasmo a ter assim interpretado, certamente pensando na caixa que Psyche abre, apesar de prevenida, em Apuleio, *Metamorfoses* 6. 19-20 (segundo A. S. F. Gow in *Essays and Studies Presented to W. Ridgeway* (Cambridge, 1913), p. 99). M. L. West, que esclareceu esta questão na sua edição comentada do poema (Oxford, 1978), p. 168, remete para a obra de D. E. Panofsky, *Pandora's Box*, 1962.

<sup>4</sup> Pode ver-se uma análise objectiva das várias hipóteses em Eric Csapo, *Theories of Mythology* (Oxford, 2005).

<sup>5</sup> Um caso especialmente evidente, pela negativa, é o de uma lenda semelhante entre os índios norte-americanos.

<sup>6</sup> Aristóteles faz referência ao *Prometeu* na *Poética* 1456a 2, mas sem dizer o nome do autor. O manuscrito mais antigo de Ésquilo, o *Mediceus*, do séc. X-XI, menciona-o no catálogo das obras do dramaturgo.

sem contar que o autor de uma das melhores edições críticas de Ésquilo, M. L. West (1990) continua, desde o seu primeiro artigo sobre a matéria, publicado onze anos antes, a negar-lhe a autenticidade, com base na métrica, técnica dramática, vocabulário, sintaxe, estilo.

Não vamos examinar a questão, que daria lugar a um curso inteiro, excepto num único aspecto: saber se o drama em causa é anterior ou posterior ao mito que Platão, no *Protágoras*, atribui ao sofista homónimo. A grande dificuldade reside, como escreveu E. R. Dodds<sup>7</sup>, “em decidir com alguma certeza quanto é de Protágoras e quanto é de Platão.” E continua: “O passo reflecte seguramente não o que Protágoras de facto disse, mas o que Platão pensava que ele poderia ter dito numa determinada situação.”<sup>8</sup>

Em relação ao filósofo, acrescentaríamos que a questão é semelhante à do discurso de Lísias no *Fedro*, acerca do qual ainda hoje se discute se é mais um elemento a adicionar ao *corpus* do célebre orador ático ou uma paródia do seu modo de argumentar e do seu estilo.

Ora, já em 1949, K. Reinhardt<sup>9</sup>, seguido por muitos outros, entendia que esta fala de Prometeu representa uma concepção pré-sofística e marcadamente arcaica, uma vez que não há referência ao modo de produzir alimentos (pastoreio e agricultura) e que certas invenções técnicas atribuídas ao Titã, como a roda do oleiro, nem sequer são mencionadas; ao passo que o mito que se lê no *Protágoras* nos apresenta Prometeu a corrigir a falta de previdência de seu irmão Epimeteu, por não equipar a raça humana, que os deuses haviam modelado, com as defesas necessárias à sua sobrevivência, tal como havia feito com os animais. É assim que Prometeu decide furta a Atena e a Hefestos as habilidades técnicas dessas divindades, juntando-lhes o uso do fogo. Porém, estas soluções ainda não são suficientes: isolados, os humanos não conseguiam defender-se dos ataques dos animais, e por isso resolvem reunir-se e fundar cidades. Zeus, que tudo observava, encarrega então Hermes de lhes levar αἰδώς (respeito) e δίκη (justiça), sem os quais a vida social não pode ter estabilidade<sup>10</sup>. Daqui o discurso transita para a demonstração, que se propusera fazer, de a virtude (ἀρετή) ser susceptível de se ensinar.

<sup>7</sup> *The Ancient Concept of Progress* (Oxford, 1973), p. 9.

<sup>8</sup> Repare-se que, já em 1933, Paul Shorey, *What Plato said* (Chicago), p. 124, asseverara sem hesitar: “O “mito” é claramente uma composição de Platão e não de Protágoras; de outro modo Platão deveria a Protágoras a maior parte da sua própria filosofia moral e política.”

<sup>9</sup> *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Berna, 1949), pp. 50-51.

<sup>10</sup> C. C. W. Taylor, *Plato. Protagoras* (Oxford, rev. ed. 1991), p. 85, dá como equivalente de αἰδώς «consciência». Acrescenta, no entanto, que a palavra «tem conotações de respeito por si mesmo, vergonha, modéstia e respeito ou consideração pelos outros.» D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary* (Toronto, 1980), p. 92, traduz por “respeito mútuo”. Sobre a complexidade deste conceito, vide Douglas L. Cairns, *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* (Oxford, 1993). A discussão relativa a Protágoras figura nas pp. 354-360.

Ora é precisamente esta dúvida - se o mito do *Protágoras* reflecte a doutrina do Sofista - um dos argumentos em que se fundamentam helenistas como M. L. West para negar a Ésquilo a autoria do drama<sup>11</sup>.

Deixando de lado esta questão, voltemos ao nosso ponto de partida: as duas longas falas em que Prometeu enumera os benefícios que proporcionou aos homens. Aí o deus é apresentado, conforme já dissemos, como *πρῶτος εὐρετής*, o herói cultural, e não como o «trickster» que encontrámos em Hesíodo. Foi isto mesmo que salientou Winnington-Ingram, ao escrever que o poeta «promoveu esta figura a partir do «trickster» do folclore até se tornar o fundador da civilização, e do roubo do fogo até ser o inventor de todas as artes»<sup>12</sup>.

O Titã enumera, sucessivamente, os seus benefícios: a construção de habitações, com tijolos e madeira; o conhecimento dos astros, para saber distinguir as estações; o número; a escrita; a domesticação dos animais; a navegação; a arte de curar; a adivinhação e os sacrifícios aos deuses; a incineração.

É precisamente no meio desta série que se situa a invenção do alfabeto, logo a seguir à do número, “cúpula do saber” (v. 459).

Esta superlativação do valor do número está de acordo com a afirmação de Eliano, *Varia Historia* IV, 17, de que Pitágoras dizia que “a sabedoria máxima está no número” (*ἔλεγε ὅτι πάντων σοφώτατος ὁ ἀριθμός*). Agora que, depois da tese de Riedweg<sup>13</sup>, já se pode falar de novo do papel do filósofo de Samos nos primórdios da aritmética, lembremos que esta aproximação à frase de Eliano já foi feita há mais de um século por Sinkes e Wilson no seu comentário<sup>14</sup> ao drama, e que também aí eles recordaram (e esta referência é só para os que aceitam a autenticidade do *Prometeu*) que Cícero afirmou nas *Tusculanas* 2. 9 que Ésquilo professava o Pitagorismo.

À escrita é consagrado o v. 460 (depois da cesura e estreitamente ligado à invenção anterior pela partícula *τε*) bem como o seguinte:

γραμμάτων τε συνθέσεις,  
μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην.

e as combinações com as letras,  
memória de tudo, trabalho criador das Musas.

<sup>11</sup> Veja-se em especial o seu livro *Studies in Aeschylus* (Stuttgart, 1990), pp. 51-72.

<sup>12</sup> *Studies in Aeschylus* (Cambridge, 1983), p. 189.

<sup>13</sup> *Pythagoras* (München, 2002).

<sup>14</sup> London, 1898.

É precisamente o v. 461, não obstante a existência da *varia lectio* ἐργάτιν, que, aliás, não afecta o sentido<sup>15</sup>, o que consagra a função desta forma do saber como uma dádiva das Musas. E aqui surge o composto *mousometora*, de que Liddell-Scott registam apenas esta ocorrência, como “epíteto da Memória”.

A este propósito, Griffith remete para o fragmento B11 a 36 Diels-Kranz do *Palamedes* de Górgias, que também atribui às letras a função de ajudar a memória (γράμματά τε μνήμης ὄργανον) e recorda a função de Mnemósine como mãe das Musas em passos bem conhecidos de Hesíodo, *Teogonia* 52-53, da Elegia 13 West de Sólon e do *Teeteto* 191d de Platão. Logo a seguir, faz este comentário: “Mnemósine é mãe das Musas, como é bastante natural em poetas orais, ao passo que, para um autor do séc. V, a *escrita* é a fonte da memória.”

O comentário que acabamos de citar data de 1983. Nos últimos vinte anos, a questão tem-se posto, porém, de outra maneira, pelo que toca à arte literária. Os trabalhos de J. Latacz, que tem acompanhado de perto as novas escavações de Tróia, dirigidas por Manfred Korfmann, e os de Barry B. Powell, que se tem dedicado especialmente à questão das origens do alfabeto grego<sup>16</sup>, têm feito recuar cada vez mais a possível data de composição dos Poemas Homéricos. Este último helenista resume assim o estado da questão no seu livro mais recente, *Homer* (Oxford, 2004), p. 60: “De acordo com uma explicação plausível, Homero ditou os seus poemas a alguém, em certa época, talvez na ilha de Eubeia, no princípio do séc. VIII a. C.” Por sua vez, Latacz<sup>17</sup> defende a tese de que Homero conhecia bem, não só a arte da poesia oral, que assentava no ritmo do hexâmetro, mas também a técnica da escrita, que procura conciliar na sua obra.

Desnecessário será acentuar que estas teorias não têm aceitação universal – nenhuma teoria sobre a Questão Homérica a tem – e outros grandes helenistas, como, por exemplo, M. L. West, continuam a sustentar que Hesíodo é anterior a Homero<sup>18</sup>. Mas, de qualquer modo, a mais antiga inscrição grega até agora encontrada está estratigraficamente datada de c. 775 a. C. E uma das que se lhe seguem em antiguidade (curiosamente, ambas achadas na Península Itálica) deverá ser de c. 740 a. C. No caso desta última, trata-se de hexâmetros que aludem a um herói da *Ilíada*, Nestor. Tudo isto, segundo o já citado Barry Powell, será prova da teoria

<sup>15</sup> Tanto Wilamowitz como Murray, Page e West preferem a lição ἐργάνην, que figura em Estobeu II, 4. 2 e no *Mediceus ante correctionem*. Griffith, *comm. ad loc.*, igualmente adopta esta forma, em vez de ἐργάτιν, por ser a *lectio difficilior*. Note-se que ἐργάνην é também um título de Atena.

<sup>16</sup> Vide J. Latacz, *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels* (München, 2001); Barry B. Powell, *Homer and the Origins of the Greek Alphabet* (Cambridge, 1991) e *Homer* (Oxford, 2004); e ainda R. Janko, “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”, *Classical Quarterly* 48 (1998) 135-167, que aceita a data de c. 775-750 a. C. para a *Ilíada* e uma pouco posterior para a *Odisseia*.

<sup>17</sup> *Troia und Homer*, p. 184.

<sup>18</sup> *The East Face of Helicon* (Oxford, 1997).

deste helenista, segundo a qual o alfabeto grego teria sido criado para registar por escrito a epopeia<sup>19</sup>.

Lembremos ainda que, quaisquer que sejam as reservas à tradição conservada por Cícero e por Pausânias<sup>20</sup>, já no séc. VI a. C. circulavam versões dos poemas de Homero, que Pisístrato teria mandado juntar e que o diálogo *Hiparco*, do pseudo-Platão, atribuía ao filho daquele tirano de Atenas a ordem de os rapsodos os recitarem todos nas Panateneias, “um após outro, tal como ainda hoje se faz.”<sup>21</sup>

Quanto às Musas, um facto bem diverso é de salientar neste contexto. É que é a elas que o autor da *Ilíada* invoca quando quer encetar uma daquelas longas enumerações a que chamamos catálogos. A mais extensa e importante das quatro é aquela por que se inicia a lista dos contingentes de guerreiros que tinham avançado para Tróia, por isso mesmo conhecido como o Catálogo das Naus<sup>22</sup>:

Dizei-me agora, ó Musas habitantes do Olimpo,  
- pois vós sois deusas, estais presentes e tudo sabeis,  
ao passo que nós só ouvimos o que diz a fama, e nada vimos -  
quais os chefes e soberanos dos Dânaos.

Poderíamos continuar indefinidamente com exemplos, colhidos através dos tempos, sobre a relação das filhas de Mnemósine com a inspiração do poeta. Agora apenas tentámos demonstrar que somos dos que entendem, ao contrário de Griffith, que muito antes do séc. V a. C. já a escrita era tida como “a fonte da memória”, se realmente, como as investigações mais recentes e mais autorizadas parecem indicar, desde a primeira metade do séc. VIII a. C. ela tinha servido para consignar e estruturar, nas duas longas epopeias fundadoras, uma tradição oral em volta dos heróis da Guerra de Tróia, que atravessara toda a Idade Obscura, desde o colapso da civilização micénica até ao que hoje se apelida de renascimento que marca o começo da Época Arcaica.

<sup>19</sup> Homer, pp. 31-33. Para Stephanie West, “Prometheus Orientalized”, *Museum Helveticum* 51 (1994) 129-148, o elogio da escrita em associação com a poesia estaria já na abertura da epopeia de Gilgamesh. Porém outras traduções que consultámos, como a de E. A. Speiser in James B. Pritchard, ed., *The Ancient Near East. An Anthology of Texts and Pictures* (Princeton, 1958), a de N. K. Sundars, *The Epic of Gilgamesh* (Penguin Books, 1960) e a de J. Nunes Carreira, *Literaturas da Mesopotâmia* (Lisboa, 2002), não comprovam esta interpretação, o que não surpreende, dada a incerteza da leitura de muitos textos em cuneiforme.

<sup>20</sup> Respectivamente, *De Oratore* 3. 137 e *Descrição da Grécia* 7. 26. 13.

<sup>21</sup> *Hiparco* 228b.

<sup>22</sup> *Ilíada* II. 484-487.

E com isto voltamos às artes de Prometeu, o herói cultural que tirara os homens da obscuridade em que viviam, no tempo em que “olhavam sem ver, ouviam sem escutar”, para os erguer ao domínio da natureza e à posse da sabedoria. As artes e as técnicas sucedem-se e, no meio delas, brilham com especial fulgor “o número, cúpula do saber” e o “trabalho criador das Musas”. É reconfortante, nestes tempos em que vivemos, este elogio do papel axial das Ciências e das Letras como esteio indestrutível do progresso da Humanidade.

(Página deixada propositadamente em branco)

## A PROPÓSITO DA REPRESENTAÇÃO DE ANTÍGONA<sup>1\*</sup>

Li o artigo de crítica do Sr. Claro da Fonseca à representação de *Antígona* pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, publicada em número anterior de *Via Latina*. Apreciei nele o manifesto interesse pelo teatro grego que revela, tanto mais de estimar, quanto é certo que vem de uma pessoa que se dedica a uma especialidade muito diversa, e admirei, à medida que prosseguia na leitura, a facilidade com que eram resolvidos os difíceis e delicados problemas inerentes à representação dos dramas clássicos, mesmo aqueles sobre os quais a mais moderna e autorizada investigação não ousa pronunciar-se, por falta de elementos seguros para o fazer. Encontrei, além disso, dois pontos em que estou inteiramente de acordo com o Sr. Claro da Fonseca: a minha tradução não é adaptada — pelo contrário, é profundamente literal, a fim de permitir aos que não sabem grego acompanhar de perto o pensamento do original — e as palavras de apresentação que escrevi foram insuficientes para esclarecer o público. Disso é prova a referida crítica. E, porque reconheço que assim é, e porque vejo que nesse público há pessoas verdadeira e lealmente interessadas no assunto — entre as quais não deixarei de contar o autor dessas linhas — apresso-me a preencher tal lacuna, na medida em que mo consente o pouco tempo livre de que disponho.

Desde que no final do século passado (1896), se publicou o livro de Dörpfeld e Reisch, *Das griechische Theater*, muitas são as novidades que surgiram no domínio dessa especialidade, não só no aspecto literário (recuperação de peças, por vezes inteiras; aparecimento de dados cronológicos importantíssimos), como no artístico e arqueológico (progresso das escavações, com técnica aperfeiçoada; desenvolvimento dos estudos de cerâmica grega, fonte indispensável do conhecimento de todos os aspectos da vida antiga). Daqui resulta que têm sido revistas muitas teorias e propostas outras e que a maior parte das obras

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Via Latina*, Coimbra (1959), p. 4-5.

de divulgação sobre o assunto se encontram antiquadas. Posto isto, tentarei resumir em poucas palavras o que, no estado actual da ciência, se sabe acerca de edifícios e representações de tragédias na Grécia antiga.

O teatro era inicialmente constituído por uma *orchestra*, situada num terreno plano encostado a uma colina, da qual os espectadores viam, de pé ou sentados, as representações (na segunda metade do século V, o *auditorium* teria degraus de madeira, ou talvez já de pedra, para o público se sentar). No meio da orquestra havia o altar (*thymele*) de Díónisos, ainda hoje visível em alguns teatros antigos. A princípio não havia *skene*, mas apenas um altar, um túmulo e um cenário, com uma só porta. É provável que, por volta de 460 a. C. começassem a usar-se cenários, que representassem um palácio ou um templo ou rochas (esta inovação é atribuída a Sófocles por Aristóteles, *Poética*, 1449a). Tais cenários eram possivelmente de madeira, terminavam, de ambos os lados, por *paraskenia* e tinham dois pisos. As peças de Ésquilo e as de Sófocles teriam já usado essa novidade. A aparelhagem era muito reduzida: serviam-se da *mechane* e do *geranos* para transportar deuses ou heróis pelo ar. O *ekkyklema*, espécie de plataforma sobre rodas, destinada a patentear cenas ocorridas no interior das casas, deve ser posterior. Seguramente helenísticos são os *periaktoi*, expediente mecânico para mudar rapidamente a cena, e o uso de palco elevado ou *logeion*. Um e outro processo, referidos por Vitruvius, V, VI, 8 e Pólux IV, 126-7 e 130-1, dizem respeito a uma época que já não é clássica. No séc. V a. C. os actores representavam na orquestra, ao nível do coro, portanto. É provável que houvesse alguns degraus em frente ao edifício representado pela *skene*. Só quando o coro perdeu a sua importância e ligação com o drama é que começou a usar-se o palco elevado. Em Atenas, essa inovação deverá datar dos meados do séc. II a. C.

Quanto ao cenário, o único que parece dar uma ideia do que se usaria na época clássica é o que se vê num vaso grego de Tarento, conservado em Würzburg. A imponente cena de pedra que ainda hoje se pode admirar nalguns teatros antigos não é anterior à época romana.

Os actores usavam máscaras e vestiam uma túnica com mangas, derivada provavelmente do culto de Díónisos. O coro não usava mangas e vestia-se conforme o país de origem ou a sua profissão. O calçado era maleável e de sola fina e chegava ao meio da perna. A sola muito espessa popularizada sobretudo através da estatueta de marfim de Rieti (séc. II p. C.) é da época helenística. A suposição de que o calçado do coro era branco baseia-se numa afirmação atribuída ao alexandrino Istros (fins do séc. III a. C.), mas não é confirmada por documentos fidedignos. A designação de *kothornos*, que lhe é habitualmente atribuída, está mal assegurada para a época clássica.

O flautista, que entrava à frente do coro, usava por vezes uma túnica ricamente bordada, e não trazia máscara.

A entrada em cena era normalmente feita pelos lados (*párodoi*), algumas vezes pela porta central. Geralmente a formação era rectangular (três filas de cinco). Mas, por vezes, a sua aparição era feita de uma maneira tumultuosa (*Euménides* de Ésquilo) ou dividida em dois semi-coros, vindos de lados opostos (*Ájax* de Sófocles). Sobre os seus movimentos durante a representação quase nada se sabe, pois a dança grega é praticamente desconhecida (a este propósito, lembre-se uma interessante tentativa de reconstituição, através de testemunhos dos vasos gregos, feita numa tese de doutoramento apresentada há poucos anos na Sorbonne por G. Prudommeau). Igualmente desconhecida a música, de que só chegaram até nós umas linhas do *Orestes* de Eurípides, de notação controversa, e alguns documentos helenísticos.

Sobre o modo de expressão dos actores, as informações vão um pouco mais longe: sabe-se que usavam a declamação, o recitativo e o canto. O primeiro processo era aplicado nos trímetros iâmbicos e o terceiro nos metros líricos. Quanto ao segundo, que parece ter servido para os tetrâmetros e iambos, que figuravam no meio das partes líricas, e para os anapestos, são tantos os problemas que envolve que não caberiam neste curto resumo. Salientemos apenas o seu uso pelos antigos. E, de passagem, seja-nos permitido chamar a atenção dos leitores para o crescente emprego deste processo na ópera moderna. Sob este aspecto, interessa-nos em particular conhecer os motivos que levaram um dos mais importantes compositores franceses contemporâneos, Milhaud, a usar o recitativo nas violentas cenas finais das *Coéforas* (feitas sobre uma adaptação do texto de Ésquilo por Paul Claudel):

«O elemento lírico não era musical. Como traduzir, ordenar este furacão? Foi então que eu pensei em fazer falar o texto a compasso, ritmado e conduzido como se fosse cantado; escrevi coros falados; sustentados por uma orquestração unicamente de instrumentos de percussão», (*apud* Paul Collaer, *La Musique Moderne*, Paris, Elsevier, 1955, p. 179).

As dúvidas acumulam-se, no que toca ao processo de representação. E, uma vez que não temos dados seguros, toda a crítica é fácil, e toda a realização difícil. A falta de preparação do público actual torna a tarefa ainda mais espinhosa. Sabendo que não havia dados antigos fidedignos sobre o assunto, o Sr. Prof. Paulo Quintela criou as marcações que pareceram bem à sua longa experiência cénica e ao seu elevado sentido artístico. A sua nunca desmentida honestidade profissional preferiu fazer novo a tentar um restauro forçosamente fantasista. Encomendou-se uma música moderna. Os trajes foram feitos com rigor (porque, para isso ao menos, havia elementos), mas não se usaram as máscaras, como tão-pouco se empregaram rapazes para o desempenho de papéis femininos ou três actores apenas (não se julgou recomendável que um protagonista representasse Creonte, um deuteragonista Antígona e o Mensageiro, e um tritagonista Ismena, o Guarda, Hémon e Tirésias, como se fazia no tempo de Sófocles). Em suma, a representação não quis ser excessivamente arqueológica em pormenores que não o mereciam.

Mas os limites dentro dos quais se deve adaptar ou inovar nestes casos são tão flutuantes que toda a discussão sobre o assunto será estéril. Os agrupamentos teatrais de vários países cultos têm resolvido o problema cada um a seu modo, sem que nenhum possa tomar-se como padrão universal. Pelo que toca à actuação do TEUC, não podemos, em boa justiça, deixar de a qualificar de esforço sério e consciente. Mas estas linhas não tinham por fim apreciar o trabalho de um organismo da Associação Académica, cujos méritos são estimados dentro e fora do País. Eu apenas pretendi expor, muito resumidamente, o estado actual das questões principais atinentes à representação da tragédia grega, e, ao fazê-lo, enumerei talvez mais dúvidas do que certezas. Por isso só me resta repetir as palavras de Sir Arthur Pickard-Cambridge, a maior autoridade no assunto nestes últimos anos, no prefácio ao seu *The Theatre of Dionysus in Athens* (p. VII):

«I could not honestly do otherwise, though I may envy others their gifts of imagination».

## VALORES CIVILIZACIONAIS NA MEDEIA DE EURÍPIDES<sup>1\*</sup>

“É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória”. Estas palavras da Ama, quase a terminar o monólogo com que inicia a peça (vv. 44-45), desenham desde logo, com traço forte, o carácter da protagonista. A reação dela, ao saber-se traída pelo homem a quem tudo sacrificara, oscilando entre um mutismo obstinado, os lamentos desolados e a aversão aos próprios filhos (“abomina os filhos e nem se alegra com vê-los” - v. 36), fazem prever atos de desmedida monstruosidade.

Mas o prólogo deste drama é mais do que isso: delineia também alguns dos valores civilizacionais que estão em causa. Um é a lealdade aos juramentos<sup>2</sup>, presente na Cultura Grega desde, pelo menos, o modelo homérico do Canto III da *Ilíada*. Jasão prometera fidelidade e quebrara-a (vv. 21-23). É o que Medeia lhe lembra no tremendo requisitório do segundo episódio (vv. 492- 498):

Desvaneceu-se a fé nos juramentos, nem sei se crês  
que os deuses de então já não governam, ou que há novas  
leis agora para os homens, já que ao menos tens  
consciência de não teres sido fiel ao juramento que me  
fizeste. Ai, minha mão direita, que tantas vezes apertaste,  
e estes joelhos, como em vão foram tocados como  
suplicante por um homem malvado!

As últimas palavras transcritas confirmam que tudo fora feito segundo o ritual consagrado: não só houvera juramento, mas a atitude clássica, em que o suplicante

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Revista Painel de Humanas*, 6 (1), Universidade Federal de Juiz de Fora (Maio, 1991), 3-10.

<sup>2</sup> Sobre o valor do juramento nesta peça, veja-se G. A. Rickert, “Akrasia and Euripides’ Medea”, *Harvard Studies in Classical Philology* 91 (1987) 106-113, que, aos conhecidos testemunhos literários, acrescenta os epigráficos.

abraçava os joelhos daquele a quem implorava proteção. É a atitude que Medeia em vão tomará para com Creonte no primeiro episódio, a fim de impedir o seu exílio de Corinto. Contrastando com esta cena, é ainda a mesma que a protagonista assumirá para com Egeu (vv. 709-713):

Mas imploro-te pelas tuas barbas e pelos teus joelhos,  
 como uma suplicante, compadece-te de mim que sou  
 uma desgraçada, e não olhes com indiferença  
 a minha queda e o meu abandono,  
 mas recebe-me no teu lar,  
 no teu país, na tua casa.

O texto menciona os trâmites todos do ritual: a mão direita toca na barba, a esquerda nos joelhos do suplicado. O rei de Atenas promete. Mas Medeia quer mais: pretende um juramento formal, com a invocação precisa dos deuses envolvidos no ato, que comprometa de forma irreversível quem o presta, formule as suas obrigações e anteveja os castigos da transgressão. Egeu concorda (vv. 741-742):

Grande prudência mostram as tuas palavras.  
 Mas, se assim te parece, não me negarei a fazê-lo.

O rei de Atenas tinha sido cauteloso na sua promessa de ajudar Medeia, pois aqui estava em causa outro grande valor da praxis social grega, o da hospitalidade. Ao passar por Corinto, ela mesmo era hóspede de Creonte, pelo que não podia tomar iniciativas que contrariassem os desígnios do rei daquela cidade. Muitos comentadores não atentaram devidamente no valor deste argumento e por isso desvalorizaram a ética de Egeu<sup>3</sup>, quando previne Medeia das suas condições (vv. 725-730):

Aqui tens, contudo, mulher, os avisos que te dou:  
 eu desta terra não quero levar-te, mas tu, indo por tua vontade  
 para minha casa, ficarás livre de ofensas, e não tenhas  
 medo que a alguém te abandone. Por ti mesma sairás  
 desta terra: pois até para os que me deram  
 a hospitalidade quero ser ileso de culpas.

Quando Egeu sai de cena, depois de ter proporcionado, com a sua generosidade, um contraste evidente com Creonte e com Jasão, o Coro acentua quanto o admira nas palavras de despedida (vv. 759-763):

<sup>3</sup> Por exemplo, J. R. Dunkle, "The Aegeus episode and the theme of Euripides' Medea", *Transactions of the American Philological Association* 100 (1969) 98-107.

Possa o filho de Maia, o deus que guia  
 as gentes, a casa levar-te, e assim  
 se cumpram teus desígnios,  
 ó Egeu, tu, que homem tão nobre  
 nos pareces.

É frequente na tragédia grega que os reis míticos de Atenas, seja Egeu ou seu filho Teseu, apareçam como o governante ideal, o cumpridor da lei dos deuses, o juiz imparcial entre facções opostas, o defensor dos oprimidos. É o que sucede, para dar só alguns exemplos, com o Teseu de *As Suplicantes* de Eurípides e o de *Édipo em Colono* de Sófocles. Voltando à peça que nos ocupa, a discutida intervenção de Egeu (que já Aristóteles censurara na *Poética* 1461 b 20-21), motiva o hino a Atenas, que constitui o terceiro estásimo. Essa famosa ode dedica a primeira estrofe e antístrofe ao elogio da metrópole das artes e das ciências<sup>4</sup>; mas o segundo par de estrofes, esse, já está todo voltado para o crime, em perspectiva, do filicídio, com súplicas e advertências contra esse ato nefando.

A observância da lei, incluindo a lealdade aos juramentos, era um dos valores morais que os gregos consideravam como traço de distinção essencial entre eles e os bárbaros. Ao longo da maior parte deste drama, porém, a situação vai inverter-se, e Eurípides põe-nos perante o paradoxo, tanto a seu gosto, de opor um grego perjuro a um bárbaro leal. O prólogo já deixava entrever, indiretamente, essa situação. Numa evocação patética, como já notou o autor de um dos argumentos antigos<sup>5</sup>, a Ama formula uma série de desejos negativos: que a nau de Argos nunca tivesse atravessado as negras Simplégades, nem tivesse sido construída, nem tivesse servido para transportar a valorosa expedição dos Argonautas, que trouxeram a Pélias o tosão de ouro, porque assim não teria surgido a paixão de Medeia por Jasão.

Subentendida, deste modo, a proveniência bárbara da heroína, avizinha-se o contraste com o perjúrio de Jasão (vv. 20-23), a que já aludimos no começo:

E Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos,  
 invoca as mãos que se apertaram, esse penhor  
 máximo, e toma os deuses por testemunhas  
 da recompensa que recebe de Jasão.

<sup>4</sup> De modo algum concordamos com a interpretação alegorizante deste passo proposta por P. Pucci, *The violence of pity in Euripides' Medea* (Cornell University Press 1980) 116-121.

<sup>5</sup> O autor diria ainda que se trata de um *hysteron proteron*, à maneira homérica, o que o escolias-ta, a quem modernamente segue Page na sua edição da tragédia (Oxford 1938) 61, nega com razão.

Os dois motivos - a vinda de um país bárbaro e o perjúrio do herói - aparecem outra vez entrelaçados no canto lírico com que o Coro termina o párodo (vv. 204-212):

Um grito ouvi,  
pleno de lamentos,  
e agudos gritos de dor clamam  
pelo esposo infiel ao seu leito.  
A que sofreu o mal invoca a filha de Zeus,  
dos juramentos guardiã, Témis,  
a que a trouxe à Hélade fronteira,  
através do mar escuro da noite,  
para a entrada marinha do Ponto sem limites.

Na azeda discussão entre o casal, que ocupa o segundo episódio, Jasão tenta aproveitar habilmente o motivo da vinda de Medeia para a Hélade, para o apresentar como fonte de um duplo benefício, a prevalência da lei sobre a força e o acesso à glória (vv. 534-541):

Recebeste mais do que deste para me salvar,  
como te vou demonstrar. Em primeiro lugar,  
habitas na terra dos helenos, em vez da dos bárbaros, conheces a justiça  
e sabes usar das leis, sem recorrer à força.  
Todos os gregos perceberam que eras sábia  
e tornaste-te famosa; se habitasses  
nos confins da terra, não se falaria de ti.

A ironia é cortante: o auditório sabe claramente que quem está a violar a lei é Jasão, o grego perjuro. Mas, no final da peça, a criminosa será Medeia, que acaba de praticar um ato que nenhuma mulher grega ousaria. É o que ele lhe censura nestes termos violentos (vv. 1339-1343):

Não há mulher alguma na Grécia que quisesse jamais  
fazer tal, essas às quais eu te dei preferência como esposa,  
contraindo uma aliança odiosa e funesta para mim,  
tu, que és leoa, não mulher, dotada de uma natureza  
mais selvagem do que a da Cila Tirrénica.

A legitimidade da oposição grego/bárbaro, livre/escravo tinha sido posta em causa pelos Sofistas, designadamente por Antifonte. O estabelecimento do primeiro par antitético fora desencadeado, de resto, pelo embate das Guerras

Medo-Persas<sup>6</sup> e encontra também uma larga expressão na escultura da época clássica. Lembrem-se, a título de exemplo, os temas do friso dórico do Pártenon, e, antes disso, a decoração escultórica do pedimento oeste do Templo de Zeus em Olímpia<sup>7</sup>.

É provável que uma outra questão fundamental para a sociedade, a instituição da família e relações entre os seus membros, tivesse sido posta em voga pelo mesmo Antifonte<sup>8</sup>. De qualquer modo, sem que nada possamos afirmar quanto à origem, dado o estado fragmentário do passo e a sua desarticulação do contexto<sup>9</sup>, um aspecto da questão adquire grande relevo no drama: a desvantagem da situação da mulher em relação ao marido. Logo no primeiro episódio, ao entrar em cena, Medeia insiste neste ponto (vv. 230-251). O que não a impede de terminar o monólogo simétrico deste, que conclui o episódio, com esta afirmação embaraçosa para os muitos críticos que têm este drama na conta de um manifesto feminista (vv. 407-409):

..... Além de que nascemos mulheres,  
para as ações nobres incapacíssimas,  
mas de todos os males artífices sapientíssimas.

No estásimo que se segue imediatamente, o Coro entusiasma-se com a perspectiva do que Medeia chamou “a luta dos ânimos fortes” (v. 403). E começa o seu canto com um provérbio que evidencia o insólito desta nova ordem (vv. 410-430):

P’ra trás volvem as águas dos rios sagrados,  
ao contrário andam justiça e o mais;  
nos homens, fraudulentas sentenças; nos deuses  
não mais temos confiança.  
A fama mudará, trazendo à minha vida  
glória; a honra virá p’ra a raça das mulheres,  
e fama inglória não mais nos manchará.

<sup>6</sup> São essas as conclusões do encontro sobre *Greco et Barbares*, cujas atas constituem o tomo VIII dos *Entretiens Hardt* (Genève 1962). Note-se, no entanto, que há grandes helenistas, como B. M. W. Knox, “The Medea of Euripides”, *Yale Classical Studies* 25 (1977) 216-218, que negam o valor desta antinomia em *Medeia*.

<sup>7</sup> Quanto ao primeiro, uma série de combates que podiam ser interpretados como o triunfo da civilização sobre a barbárie: uma Gigantomaquia a nascente; uma Amazonomaquia, a poente; a norte, o saque de Tróia; a sul, a Centauromaquia. Este último tema é também o do pedimento oeste do templo de Zeus em Olímpia.

<sup>8</sup> Fr. B 49 Diels-Kranz. A possível relação deste fragmento com *Alceste* e *Medeia* foi apontada por J. H. Finley, Jr., *Three essays on Thucydides* (Cambridge, Mass. 1967) 90-95, apud Kenneth J. Reckford, “Medea’s first exit”, *Transactions of the American Philological Association* 99 (1968) 336, nota 15.

<sup>9</sup> Este ponto é lucidamente sublinhado no artigo de Reckford citado na nota anterior, pp. 336-337 e nota 15.

Dos velhos aedos as Musas cessarão  
de celebrar do meu sexo a infidelidade.  
O canto inspirado da lira, não o quis  
Febo, senhor dos sons,  
em nossa mente infundir; que, se o fizera,  
eu comporia um canto contra os homens.  
Deles e de nós tem que dizer o longo Tempo.

É estranho que a antístrofe negue o talento poético da mulher, numa cultura que produziu tão cedo uma figura como Safo (e Corina, se a sua datação na época arcaica está certa). Mas há mais enigmas a resolver. Será o feminismo realmente um dos tópicos da obra, como tantos têm pretendido? Ou será antes Medeia um exemplo frisante de adesão ao código heróico, tipicamente masculino, comparável aos grandes heróis da *Ilíada* e da *Odisseia* ou mesmo ao Ájax sofoclano ou ao Hércules da tragédia homônima de Eurípides, como tem sido sustentado ultimamente por vários helenistas<sup>10</sup>? Ou Medeia será ainda, como reconhece Barlow<sup>11</sup>, defensora, aliás, desta última posição, alguém que, depois de expressar “tanto desprezo pelas opiniões tradicionais acerca da mulher, não pode, no fim de tudo, escapar à sua natureza como uma delas”?

Supomos que não teria sido esse o alvo de Eurípides, não obstante o aproveitamento que viria a fazer-se, em tempos modernos, de partes desta peça<sup>12</sup>. Trata-se, sobretudo, de um caso de verdade dramática<sup>13</sup>, de dar verossimilhança a uma figura que toda ela é um tecido de contradições, decorrentes do seu complexo e estranho temperamento. O dramaturgo tomou em mãos uma lenda muito antiga, com toques de magia — coisa rara na religião grega — e conseguiu fazer de Medeia uma figura humana, sujeita à tortura moral da mulher ultrajada pelo homem que tudo lhe devia, de tal modo que os atributos sobrenaturais passam na

<sup>10</sup> Exemplos de comparação com Aquiles: E. Schlesinger, “Zu Euripides’ Medea”, *Hermes* 94 (1966) 53; E. B. Bongie, “Heroic elements in the Medea of Euripides”, *Harvard Studies in Classical Philology* 107 (1977) 27, 56; P. E. Easterling, “The infanticide in Euripides’ Medea”, *Yale Classical Studies* 25 (1977) 183; H. Foley, “Medea’s divided self”, *Classical Antiquity* 8 (1989) 76, 81. Com Ulisses: H. Foley, *op. cit.*, 76, 81; A. N. Michelini, “Neophonon and Euripides’ Medea”, 1056-8, *Transactions of the American Philological Association*, 119 (1989) 134. Com o Ájax sofoclano: E. B. Bongie, *op. cit.*, 28, 30-33, 56; P. E. Easterling, *op. cit.*, 183; B. M. W. Knox, “The Medea of Euripides”, *Yale Classical Studies*, 25 (1977), 196; S. Barlow, “Stereotype and reversal in Euripides’ Medea”, *Greece and Rome* 36 (1989) 161; H. Foley, *op. cit.*, 76, 81; A. N. Michelini, *op. cit.*, 134. Com o Hércules euripidiano: S. Barlow, *op. cit.*, 161. Surpreendentemente, Antígona também já entrou na lista: U. Huebner, “Zum funften Epeisodion der ‘Medea’ des Euripides”, *Hermes* 112 (1984) 415.

<sup>11</sup> Artigo citado na nota anterior.

<sup>12</sup> G. Murray, *Euripides and his age* (Oxford, 1946) 18, registra o fato de odes e tiradas deste drama serem recitados pelas sufragistas militantes.

<sup>13</sup> Não esqueçamos que, para Aristófanes, como certamente para muitos outros contemporâneos, era famosa a misoginia de Eurípides, evidenciada no trecho de *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*.

peça como alusão à sua sabedoria (vv. 285, 303-305) ou na aplicação dos venenos nos presentes enviados a Creúsa, e apenas sobem ao primeiro plano no aparatoso final da partida no carro do Sol, em que se mostra comparável ao *deus ex machina* com que terminam tantas outras tragédias do mesmo autor<sup>14</sup>. Deste modo, durante quase todo o decurso da peça, Medeia cativa, não só a simpatia do Coro, como a dos espectadores, na qualidade de ser humano que sofre profundamente por urna ofensa que não merecia. O desfecho do drama, porém, já estava previsto desde o prólogo, como observámos no princípio destas considerações. O “caráter selvagem, temeroso, de um ânimo indomável” (vv. 103-104) consumir-se-á no filicídio (seja este ou não uma invenção de Eurípides) com que termina a sua carreira humana. Pelo caminho ficaram vários “indicadores de civilização”<sup>15</sup>, que contribuem para situar a peça no contexto intemporal dos grandes clássicos.

---

<sup>14</sup> A prova mais evidente da semelhança do processo é que até Aristóteles (*Poética* 1454 b 1-2) a refere como exemplo, não aconselhável, de *deus ex machina*.

<sup>15</sup> Expressão tirada do sugestivo título do livro de Manuel Antunes, publicado em Lisboa, ed. Verbo, em 1972.

(Página deixada propositadamente em branco)

## AS TROIANAS – UM DRAMA INTEMPORAL<sup>1</sup>

Um dos maiores arqueólogos do nosso tempo escreveu um dia que a Guerra de Tróia pertence ao imaginário europeu. Imortalizada nos Poemas Homéricos, dela tiraram também o seu tema muitas das obras perdidas do chamado Ciclo Épico, que por sua vez forneceu igualmente motivos aos trágicos gregos, e estes aos romanos. Essas histórias continuam a alimentar a imaginação da Idade Média (o “Ciclo Troiano”), brilham com novo esplendor no Renascimento, alcançam a contemporaneidade.

É que o assunto é intemporal, porquanto as situações criadas por um longo conflito que envolve milhares de pessoas põem sempre em evidência, por mais divergentes que sejam os meios técnicos utilizados, a força e a fraqueza dos homens, lealdades e vilanias, heroísmo e debilidade, e, no final de tudo, a linha ténue que divide o destino dos vencedores e dos vencidos.

É nessa frágil divisão que se situam *As Troianas* de Eurípides.

Uma referência casual de um autor do séc. II - III d.C., Eliano, conjugada com as de comentadores antigos de Aristófanes, data a representação da peça de 415 a. C., ou seja, do ano em que havia de realizar-se a expedição militar à Sicília, que viria a ser desastrosa para os Atenenses, então envolvidos na Guerra do Peloponeso. Deste modo, não será ousado ver nesta tragédia bem mais do que uma reflexão — uma advertência feita pelo dramaturgo aos seus concidadãos. Advertência cuja validade permanece em todas as épocas.

Audível ao longo da peça, ela é contudo claramente formulada por uma das duas divindades cujo diálogo inicia o drama, Poséidon:

Louco entre os mortais é aquele que arrasar cidades,  
templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram.  
Quem os devastar, mais tarde há-de perecer por sua vez.

---

<sup>1</sup> \* Publicado em 16ª *Produção d’A Escola da Noite*, Coimbra (Outubro, 1997).

São estas as suas últimas palavras antes de sair de cena. O deus do mar aparecera a descrever o estado de ruína de Tróia e dos seus habitantes e preparava-se para abandonar a cidade que outrora protegera, quando surge Palas Atena para lhe solicitar ajuda no castigo dos Aqueus vitoriosos, pois um deles, Ájax de Locros, havia ofendido o direito de asilo dos lugares sagrados, arrastando de lá Cassandra, que se refugiara no próprio templo da deusa. Não tendo castigado nem censurado tão nefando acto, os Gregos eram agora, todos eles, gravemente culpados.

Dois dos deuses olímpicos maiores apresentaram-se, portanto, como exactores da justiça. Não deve esquecer-se este facto quando, na sequência da peça, se discutir, em termos bem diferentes, a concepção da divindade.

A segunda parte do prólogo é uma longa monódia entoada pela antiga rainha de Tróia, Hécuba, que estará em cena todo o tempo, como o símbolo mais vivo dos males que atingiram a cidade, a ponto de se afirmar geralmente que é a sua figura que confere unidade à tragédia. Prostrada no chão, ergue-se lentamente, e o mesmo esquema vai repetir-se, à medida que novas desgraças a atingirem. Efectivamente, não é só o seu destino pessoal, mas o de suas filhas, Cassandra e Policena, depois o de sua nora Andrómaca e do filho desta, esperança derradeira de ressurgimento, cortada cerce, que vão acabrunhá-la. A antiga rainha de Tróia esforça-se por se manter fiel ao princípio que se impusera:

Aguenta a mudança de fortuna!

Mas o arauto Taltíbio vem buscar Cassandra, a cativa escolhida por Agamémnon, o comandante supremo do exército aqueu. Na sua loucura, a princesa canta e dança uma agitada monódia, parodiando os seus próximos e odiosos esponsais, e depois profetiza a sorte que aguarda os vencedores. Glória será apenas a que caberá aos Troianos que, entre os seus, morreram pela pátria.

De novo Hécuba fica prostrada. Na sua fala, ainda invoca os deuses, numa prece em que paira já um certo agnosticismo:

Ó deuses! Fracos são os aliados que eu invoco, mas ao menos há qualquer coisa na simples evocação dos deuses, quando um de nós suporta um destino miserando.

Porém o crescendo de horrores continua. Andrómaca é levada para o exílio, com o filho. Hécuba responde-lhe:

Vejo a acção dos deuses, como eles erguem às alturas o que nada vale, e destroem o que parece ter grande valor.

Mas a viúva de Heitor é portadora de outra notícia terrível: Policena, a filha que Hécuba julgava ainda viva, acabara de ser degolada junto ao túmulo de Aquiles — melhor sorte que a sua, comenta Andrómaca. A antiga rainha de Tróia ainda tem a força moral de lhe objectar:

Não é a mesma coisa, filha, morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada: na outra reside a esperança.

A esperança é, nesta ocasião, o futuro do seu neto e filho de Heitor, em quem ela antevê o vingador da cidade agora aniquilada. Também essa, porém, em breve será derrubada. O arauto traz a notícia funesta de que, por nova decisão dos Aqueus, o inocente Astianacte vai ser arremessado do alto das torres. Segue-se a cena dilacerante da despedida de Andrómaca do seu único filho.

Sucessivamente privada de todos os apoios que lhe restavam, Hécuba espera, ao menos, que a grande culpada, Helena, cujo rapto fora a causa da Guerra de Tróia, receba do marido o castigo que merece. A entrada em cena de Menelau suscita, por isso, a famosa oração em que a antiga rainha faz apelo à justiça divina, não nos termos habituais da crença grega, mas segundo uma concepção reminescente das doutrinas dos últimos filósofos pré-socráticos, sobretudo Anaxágoras.

Helena, chamada a comparecer, pretende falar em sua defesa. Menelau quer recusar o pedido, mas aqui é Hécuba que intervém, em nome do direito de qualquer acusado a ser ouvido; ela mesma a refutará. Quer isto dizer que, como tantas vezes sucede na tragédia grega, os princípios da democracia ateniense vêm projectar-se sobre uma lenda do passado e, ao mesmo tempo, proporcionar aos espectadores um debate de argumentos, tal como os Sofistas o haviam posto em voga no séc. V a. C. Helena justifica a sua conduta pela intervenção da deusa do Amor, Afrodite. Hécuba desmonta essa concepção da divindade e reduz o rapto da rainha de Esparta às humanas proporções de uma cedência à intemperança e à ambição da riqueza e do luxo. Embora concordante com esta argumentação racionalista, Menelau, nas suas últimas palavras, deixa pairar a dúvida sobre a sua capacidade de executar as ameaças de castigo da culpada.

As derradeiras calamidades ficaram reservadas para o êxodo: a narrativa, pelo arauto, da morte de Astianacte, a quem a mãe nem sequer pudera dar sepultura, por ter sido obrigada a sair precipitadamente com o seu novo senhor; a obrigação em que Hécuba ficara de cumprir, por suas mãos, os rituais fúnebres; a ordem de partida que lhe é dada e a tentativa frustrada de morrer, ela mesma, no incêndio da cidade. O grande *kommos*, em que todas as mulheres se ajoelham, a bater com as mãos no solo, terminando com “o fragor da queda das torres”, são o *finale* grandioso e terrível deste drama angustiante.

Tem-se dito que as odes corais de *As Troianas* não passam de cantos intercalares, no género daqueles que Aristóteles censurava na *Poética* (1456 a 25-32), por alheios

ao drama. Não é essa, e com razão, a tendência dos comentadores mais recentes. Efectivamente, o primeiro estásimo evoca os momentos de euforia vividos em Tróia, quando a entrada do cavalo de pau era uma miragem da paz vindoura e por toda a cidade havia cantos e danças — para em breve serem substituídos pelos gritos dos habitantes chacinados.

O segundo estásimo alarga o espaço cénico, descrevendo um belo quadro geográfico, seguido da lembrança das destruições que se haviam abatido sobre Tróia, mas logo substituída pela graciosa cena olímpica em que um filho da cidade, o jovem e formoso Ganimedes, goza de honras divinas — sem benefício, porém, para a terra que o viu nascer, à qual os deuses, agora, retiraram a sua protecção.

Retomando o tema final da ode anterior, o terceiro estásimo de novo delinea o contraste entre o esplendor das cerimónias religiosas com que os Troianos costumavam honrar os deuses e o abandono presente, por parte destes; de novo se alarga o espaço cénico à antevisão da partida das cativas em direcção às cidades gregas que lhes estão destinadas. Possa ao menos o navio de Menelau naufragar, castigando assim a causadora de tantos males!

Deste modo, as líricas corais, num jogo constante de luzes e sombras, de alegria e desespero, vêm dar variedade e relevo à linha contínua de calamidades que os diversos episódios acumulam até à catástrofe final. Os dois modos de expressão não se opõem, porém, antes formam um todo que se complementa. Porque, se Hécuba é, em cada momento, a vítima principal, é também o destino do coro que está em jogo, durante todo o tempo.

## MITO, IRONIA E PSICOLOGIA NO ORESTES DE EURÍPIDES<sup>1</sup>

Em passo muito célebre da *Poética* (1451b) escreveu Aristóteles o seguinte:

«Na tragédia, atêm-se aos nomes de pessoas que existiram. A razão é que o possível é fácil de acreditar. Pois aquilo que não sucedeu não cremos tanto que seja possível, ao passo que o sucedido é evidente que é possível, porquanto não sucedera, se fora impossível.

Contudo, em algumas tragédias, há um ou dois nomes conhecidos, e os restantes são fictícios; e noutras não há um só, como no *Anteu* de Ágaton. Neste drama, tanto acção como nomes, é tudo inventado, e nem por isso agrada menos.

Por consequência, não devemos procurar absolutamente fixar-nos nos mitos tradicionais, sobre os quais versam as tragédias. Seria até ridículo procurá-lo, uma vez que os temas conhecidos são apenas de um pequeno número, e mesmo assim agradam a todos».

E, umas páginas mais adiante (1453a), observa ainda o Estagirita: «A princípio os poetas desenvolviam os mitos que lhes surgiam; agora compõem as mais belas tragédias em volta de um pequeno número de casas, como a de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo e de outros a quem sucedeu sofrer ou causar desgraças terríveis».

Dizendo «agora», Aristóteles estava certamente pensando no teatro do séc. IV a. C. Mas o asserto tinha cabimento por igual em relação à segunda metade da centúria anterior. De qualquer modo, à peça de que vamos ocupar-nos ajusta-se perfeitamente esta observação. Ela trata de Orestes, um dos nomes mencionados, e as suas figuras principais são todas bem conhecidas.

E, contudo, também poderia aplicar-se-lhe muito do que se afirma na primeira citação que fizemos. Efectivamente, a história de Orestes, tal como aqui é

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Humanitas* (1987-88) 3-24.

dramatizada, parte das premissas tradicionais, mas ultrapassa-as de uma forma surpreendente, quando não desconcertante.

A acção principia, como já se notou, imediatamente a seguir à da *Electra* do mesmo autor, desde que se lhe tire a profecia final dos Dioscuros. «Eurípides não deixou aparecer a divindade salvadora logo após o matricídio, mas somente cinco dias depois. Este adiamento oferece material para uma nova tragédia» — escreveu H. Erbse<sup>2</sup>. A novidade desta invenção já a haviam assinalado outros autores, como Christian Wolff<sup>3</sup>, e, muitos séculos antes, Aristófanes de Bizâncio reconhecera-a, anotando conscienciosamente na didascália que não se encontrava em ninguém mais (παρ' οὐδενὶ κεῖται ἡ μυθοποιία).

Este exemplo sozinho demonstraria — se mais não houvesse — o espaço de inovação que se oferecia aos tragediógrafos, que não estavam limitados, como geralmente se afirma, a dramatizar histórias conhecidas em pormenor. O próprio Eurípides entra, nesse campo, em competição tanto com os outros grandes trágicos, como consigo mesmo, variando argumentos e caracteres, com extrema agilidade. Dois exemplos tirados das duas tragédias há pouco referidas, *Electra* e *Orestes*, o comprovam. Na primeira, a filha de Agamémnon aparece-nos casada com um lavrador, forçada por Clitemnestra, para degradar a sua linhagem; embora o marido declare não ter ousado tocar-lhe, esta situação anularia aquela que lhe é várias vezes atribuída na segunda, como prova da inferioridade social em que se encontra, por estar em idade núbil e não ser casada: παρθένε μακρὸν δὴ μῆκος Ἥλέκτρα χρόνου é o vocativo desdenhoso que lhe dirige Helena no v. 72; com palavras semelhantes, mas em tom lamentoso, a define Orestes no v. 668 (παρθένον μακρὸν χρόνον); entre um e outro momento, escutamos a queixa da própria, por ser ἄγαμος, ἄτεκνος (206)<sup>4</sup>. O outro exemplo é o tratamento da figura de Helena, que, se não difere da mulher fútil é insensível aos males alheios de *As Troianas* do mesmo autor, é o oposto da que ele havia desenhado como mulher fiel, dedicada ao marido, de quem ficara afastada nas praias do Egipto, enquanto durava a guerra de Tróia, na peça a que dá o nome.

Poderiam apontar-se outros casos, visíveis mesmo quando só temos resumos dos dramas, como sucede entre as duas *Antígonas*, a de Sófocles e a de Eurípides, e os três Filoctetes que os três grandes trágicos sucessivamente levaram à cena.

Mas estes são suficientes para voltarmos ao ponto inicial, a apreciar a μυθοποιία de Eurípides. O mito, «alma da tragédia», como lhe chamara Aristóteles (*Poética*)

<sup>2</sup> «Zum Orestes' des Euripides», *Hermes* 103 (1975) 434-459. A citação, que é da p. 434, remete para considerações semelhantes de W. S. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (München 1968), p. 97.

<sup>3</sup> «Orestes» in: *Euripides: A Collection of Critical Essays* ed. Erich Segal (Prentice-Hall 1968), pp. 132-149 = *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. Erich Segal (Oxford University Press 1983), pp. 340-356.

<sup>4</sup> Discordamos, portanto, da interpretação da fala de Helena por P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge University Press 1975), p. 62, a que aludiremos adiante.

1450a), fornecia aqui somente os grandes dados tradicionais da casa dos Atridas quase todos eles já fixados desde a *Odisseia*: durante a Guerra de Tróia, a mulher de Agamémnon, rei de Micenas e chefe da expedição destinada a reaver Helena, esposa de seu irmão Menelau, cometera adultério com Egisto; ambos se conluíam para matar o vencedor, no dia do regresso; mais tarde, chegado à idade viril, o filho do rei de Micenas recupera os seus direitos, matando Egisto. A vingança de Orestes era, assim, um feito glorioso, pois, numa sociedade sem lei positiva, cumpria-lhe castigar o assassino de seu pai. Por isso, ele pode ser apontado a Telémaco como um modelo<sup>5</sup>. O mito, porém, seguia o seu caminho. No *Catálogo das Heroínas*, atribuído a Hesíodo, mas que conhecemos, em fragmentos, numa versão talvez do séc. VI a. C., fechara-se em toda a sua crueza, o círculo infernal: para vingar o pai, Orestes tinha também de matar a mãe<sup>6</sup>. Foi este feito terrível que passou a ocupar o primeiro plano na história. Assim o conheceram poetas líricos: Estesícoro na perdida *Oresteia*, Píndaro na XI.<sup>a</sup> *Pítica*. os quais acrescentam novos elementos.

Entre este conjunto de versões e o trágico de Salamina interpunha-se, porém, uma tradição já longa do tratamento dramático do mito de Orestes. E não só longa, como contando no seu acervo uma das mais notáveis realizações de todos os tempos: premiada em 458 a. C., a trilogia da *Oresteia* de Ésquilo. E ainda, em data que não sabemos precisar, a *Electra* de Sófocles. O próprio Eurípides, em data também desconhecida, compusera uma *Electra*, talvez anterior àquela<sup>7</sup>, de que há pouco falámos, e a *Ifigénia entre os Tauros*, certamente não muito distanciada de *Helena*, que é de 412.

Ora a influência da solução dramática da *Oresteia* fora tal, que quem se desviava dela como que tinha de prevenir o público do facto, logo no prólogo. É assim que sucede na *Ifigénia entre os Tauros*, quando se explica que metade das Erínias se submetera à decisão do Tribunal do Areópago, mas a outra metade continuava a perseguir Orestes, até que ele trouxesse daquela região longínqua a imagem veneranda de Ártemis<sup>8</sup>. Nessa ariscada aventura, Orestes, sujeito a ocasionais ataques de loucura e sempre amparado pelo fiel Pílades, encontra e traz consigo

<sup>5</sup> Das várias referências à vingança de Orestes (I.29-43, 298-300; 3.193-200, 230-312; 4.90-92, 514-547; II.387-464; 24.19-22, 96-97), só uma pressupõe o castigo simultâneo de Egisto e Clitemnestra, ao referir que «tendo-o matado ofereceu aos Argivos a refeição fúnebre pela mão odiosa e pelo cobarde Egisto» (*Odisseia* 3.309-310). 'Ο τὸν κτείννας, na sua brevidade, parece implicar que outra pessoa puniu a rainha, ou o suicídio por parte desta, como outros supõem.

<sup>6</sup> Fr. 23a Merkelbach-West, publicado por estes helenistas em 1967. Sobre a datação dos fragmentos do poema, vide M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women* (Oxford University Press 1985).

<sup>7</sup> Sobre a questão que, por não ter solução unanimemente aceite, é já conhecida por *Die ewigen Elekten* (título de um artigo de W. Theiler, *Wiener Studien* 79 (1966) 102-112), veja-se em especial a nota 15 da p. 88 do artigo de Walter Burkert. «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes», *Antike und Abendland* 20 (1971) 79-109.

<sup>8</sup> *IT.* 85-92.

a irmã, que julgava ter sido sacrificada em Áulide (e a este tema voltaria Eurípides na *Ifigénia em Áulide*, pertencente à sua última trilogia) e que Ártemis substituía, no último momento, por uma corça.

Orestes, o matricida, a quem a irmã Electra e Pílates, o amigo sempre leal, haviam ajudado, o perseguido pelas Erínias de Clitemnestra, vítima de ataques de loucura, é precisamente este que vamos encontrar na peça de 408, que marcaria, segundo a tradição, a despedida de Eurípides da sua cidade, antes da partida para a Macedónia.

A racionalização do estado de espírito de Orestes principiara, portanto, na *Ifigénia entre os Tauros*, pelo menos, seguindo, aliás, um modo de pensar caracteristicamente euripídiano. Lembre-se, a título de exemplo, como no *agon* entre Hécuba e Helena, na tragédia *As Troianas*, quando a segunda defendera o seu comportamento argumentando que não fora mais do que uma vítima de Afrodite, a primeira lhe replicara cruamente que estava apenas a acobertar com o nome da deusa as suas inclinações perversas<sup>9</sup>.

No *Orestes*, a motivação divina alterna e confunde-se por vezes com a humana<sup>10</sup>. Em 36-38, Electra descreve assim a doença do irmão:

jaz deitado; o sangue da mãe fá-lo girar  
em todos os sentidos, nas rodas da loucura; é que eu temo  
nomear as deusas Euménides, que o dilaceram com medo.

Mais adiante, em 238, ousa dar-lhes o seu primitivo e temível nome de Erínias. Não assim o protagonista, que se refere claramente à doença da loucura (νόσος μανίας) em 228, e que a Menelau afirma que a enfermidade que o deita a perder é:

ter tomado consciência que cometi um acto terrível (396)

O verso é um dos mais discutidos da peça<sup>11</sup>, tanto mais que a sua primeira palavra, σύνεσις («compreensão») volta a aparecer na boca de Orestes no v. 1524, quando, dirigindo-se ao escravo frígio, lhe afirma que a σύνεσις da sua resposta o salvou. Nesta segunda ocorrência, aparece em aliteração com o verbo. No passo que nos ocupa, a aliteração é com σύνοιδα («ter consciência de») e prolonga-se no comentário de Menelau:

<sup>9</sup> *Troades* 983-990.

<sup>10</sup> Como escreveu C. Wolff («Orestes» in: *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. E. Segal (Oxford University Press 1983), p. 343, «uma abstracção psicológica articula um estado interior que antes tinha sido chamado, na linguagem do mito, obra das Fúrias».

<sup>11</sup> Veja-se a nota de Willink na sua edição comentada (Oxford University Press 1986), pp. 150-151, com bibliografia. E ainda a de M. C. West no comentário da sua edição (Warminster, Aris and Phillips, 1987), p. 210.

Πῶς φήις; σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές.

Como dizes? consciente é o que é claro, não o que não é claro.

Estes jogos de palavras podem apontar, como se tem dito, para a retórica sofística, e podem até ser um eco, como sugeriu Willink no seu recente comentário, de uma frase de Antifonte<sup>12</sup>, mas o que mais se evidencia é a tentativa de criar uma linguagem adequada para exprimir os cambiantes da psicologia humana. Notou V. A. Rodgers que a formação desta terminologia, no final do séc. V a. C., é indício de «uma crescente percepção do próprio interior, e de uma análise psicológica progressivamente mais subtil»<sup>13</sup>.

Voltaremos a este ponto da análise psicológica. Para já, vejamos a sequência do diálogo, que prossegue em *stichomythia*. Tentando explicitar melhor o seu estado de espírito, Orestes continua:

É sobretudo o desgosto que me consome

A palavra aqui empregue é λύπη. Menelau toma-a como uma potência divina, na melhor tradição hesiódica, e responde:

Temível é a deusa; curável, no entanto.

Orestes continua a frase interrompida, acrescentando-lhe:

e a loucura vingadora do sangue materno.

A oscilação entre o racional e o divino reflecte-se ainda nas perguntas de Menelau no verso seguinte:

Quando começou a aflição? Em que dia foi?

Tanto μανία («loucura») como λύσσα («aflição») eram susceptíveis de serem tomadas como divindades: a primeira está documentada em relação ao culto das Fúrias<sup>14</sup>; a segunda apresenta-a o próprio Eurípides no deus *ex machina* que separa

<sup>12</sup> 5.93: «A consciência pode ser hostil a quem a tem».

<sup>13</sup> No artigo publicado em *Greek, Roman and Byzantine Studies* 1969, 241-254, citado por Willink na p. 151, da edição comentada referida na nota 10.

<sup>14</sup> Cf. Willink, *op. cit.*, comm. ad 37. O mesmo autor recorda, no comm. ad 399, a naturalidade, observada por E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), p. 66, com que os Gregos deificavam aspectos do irracional no homem. A. Lesky num artigo notável («Zum Orestes des Euripides» in: *Gesammelte Schriften* (München 1966) 131-138, fala de «secularização».

as duas partes da sua tragédia *Héracles*: Λύσσα é mandada por Hera para perturbar o grande herói e o fazer matar, sem saber, a própria família.

O dramaturgo vinha-se interessando por estados de espírito ou mentalidades anormais, pelo menos desde 431 a. C., data em que levou à cena *Medeia*. Quer aceitemos, como a generalidade dos autores, que o drama psicológico é característico de Eurípides, quer entendamos, como W. Jens, que o que lhe interessa são os «psychologemas», ou seja, reacções anímicas, e não a psicologia em si<sup>15</sup>, não nos parece poder negar-se o seu gosto por esse género de figuras e situações. Ele afirma-se nos delírios de Fedra no *Hipólito*, em 428, em diversas outras peças já citadas de passagem, e vai atingir o cume em *As Bacantes*, pertencentes à sua última, e póstuma, trilogia.

Os estados mórbidos em Eurípides, e particularmente a cena da retomada de consciência de Agave, no final de *As Bacantes*, têm sido objecto de estudo e de admiração dos especialistas.

Por tudo isto, aquele que fora apelidado, aliás, com justiça, de *Eurípides o racionalista* (título de um livro famoso de Verrall) pôde, com não menor propriedade, ser analisado sob o ângulo oposto, num artigo que também fez época: o de E. R. Dodds, denominado precisamente, *Eurípides, o irracionalista*<sup>16</sup>.

Esses estados obnubilados da mente têm um papel fundamental no *Orestes*, onde são apresentados com tal subtileza que nem sempre podemos distingui-los da normalidade, ou sequer discernir com segurança a intenção do poeta.

Os primeiros ataques de loucura são simplesmente descritos por Electra, vv. 39-45: ora apático e prostrado, jaz, sem comer nem se lavar; ora, retomando consciência, se banha em lágrimas; ora salta do leito a correr como um poldro que se liberta do jugo. Mais adiante, no primeiro episódio, ao despertar do profundo sono em que finalmente caíra, tem as marcas da exaltação e a inquietude própria do seu estado patológico. Logo em seguida, escuta com lucidez as novas da chegada de Menelau. Mas, ao ouvir o nome de Helena, que se refugiara no seu próprio palácio, a razão de novo se lhe perturba. Como é costume no teatro grego, dada a ausência de jogo fisionómico dos actores, com o rosto coberto pelas máscaras, e a inexistência de rubricas de cena, são as palavras desalentadas de Electra que descrevem o aspecto de Orestes (253-254):

Ai! Meu irmão! Os teus olhos agitam-se  
e depressa volveste à loucura, de são que estavas.

<sup>15</sup> Foi o conhecido livro de W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen in Drama des Euripides* (Basel 1947) que veio contraditar esta doutrina geralmente aceite. Na sua esteira é que W. Jens fez a afirmação que referimos (artigo «Eurípides» in: *Eurípides* ed. E. R. Schwinge, Darmstadt 1968, p. 25).

<sup>16</sup> Publicado primeiro como artigo na *Classical Review* 43 (1929) 97-104, e incluído mais tarde pelo autor na sua colectânea *The Ancient Concept of Progress and Others Essays* (Oxford 1973), pp. 78-91.

O ataque prossegue: Orestes suplica à mãe que não lhe mande de novo as Erínias, de olhar terrível, que julga aproximarem-se de um salto; agarrado por Electra para que não se atire da cama, vê na irmã uma das terríveis deusas; mas ei-lo que salta e imagina desfechar contra as divindades da vingança o arco com que Apolo o presenteara<sup>17</sup>.

Tendo assim saltado à distância do seu leito, arquejante ainda, Orestes retoma consciência e analisa lucidamente a sua situação e a da irmã.

Lúcida é também a sua súplica perante Menelau, que acaba de chegar. Mais ainda o será a sua defesa perante Tindáreo, a ponto de inverter, por conveniência da argumentação, o que afirmara havia pouco perante Electra: se perguntasse ao pai se havia de matar a mãe — declara — ele mesmo, em atitude de suplicante, lhe imploraria que o não fizesse, pois seria a sua desgraça e não restituiria a vida a Agamémnon (288-293); agora, porém — continua — se não cumprisse a ordem de Apolo, o pai morto lhe mandaria as suas próprias Erínias persegui-lo (579-582).

Menelau retira-se, e tem lugar a cena de contraste entre a deslealdade deste e a lealdade de Píladés. Triunfou, na sua atitude, a *φιλία*, a amizade que é um dos temas dominantes desta peça, pelo menos na aparência. O príncipe fócio oferece-se para acompanhar Orestes à assembleia, onde o seu caso vai ser julgado.

É só mais adiante, após a monódia de Electra, e o regresso dos dois amigos, que começa o que tem sido chamado a segunda parte da peça, aquela em que não mais será fácil distinguir uma lucidez cruel de uma insânia desenfreada. Seguindo os ditames da assembleia, Orestes e a irmã têm de pôr termo à própria vida. Orestes está preparado para uma morte corajosa, sem cobardia (*ἀνανδρία*, 1031) e resiste durante algum tempo às lamentações e demonstrações de ternura de Electra, às quais acaba por ceder. Mas quer demonstrar à cidade que é a digna descendência de Agamémnon (1060-61), que é possuidor de uma nobre linhagem (*εὐγένεια* 1062). Despede-se de Píladés, a caminho de cumprir a obrigação que lhe fora imposta, quando o amigo o detém (1069-1070):

Pára! Tenho um reparo a fazer-te,  
se esperavas que eu podia viver, contigo morto.

Uma declaração de permanência da fidelidade, mesmo para além da morte, porque de nada lhe serve viver sem a sua companhia — *ἔταιρία* 1072 — uma palavra-chave à qual havemos de tornar. Declaração que corresponde a um sentimento real, mas que traz consigo uma proposta que vai mudar o rumo da acção.

<sup>17</sup> Alguns autores, como Nathan A. Greenberg, «Euripides' Orestes: an Interpretation», *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962) 157-192, p. 167, e A. P. Burnett, *Catastrophe survived* (Oxford 1971), p. 204 sq., supõem que o arco era real. Sobre esta questão, veja-se a brilhante nota de Willink aos vv. 268-274.

Com essa proposta, a que logo se seguirá a de Electra, os três amigos revelam ter caído no âmbito da psicologia do desespero. As barreiras morais fundiram-se, e é sob esse ângulo que deveremos julgar a continuação da peça. Portanto, não a entendemos simplesmente como a luta de três seres humanos pela sua vida, que devemos julgar de acordo com a sua aflição e abandono, como sustentou Werner Krieg, numa influente dissertação apresentada em Halle em 1936, a que A. Lesky viria a dar o seu apoio<sup>18</sup>. Também em artigo recente<sup>19</sup>, Eucken observou que os caracteres mudam a partir deste ponto, e que a nobreza e dedicação das figuras desaparece, até a de Pílades.

Ora precisamente da figura de Pílades dissera a didascália de Aristófanes de Bizâncio que era o único que não era inferior, ao passo que todos os outros eram de carácter mau<sup>20</sup>. Estes caracteres eram os φαῦλοι que Aristóteles na *Poética* (1449a-b) considerava impróprios da tragédia, e adequados à acção da comédia. E os de carácter mau, tinha-os por não susceptíveis de despertar a comiseração e o temor, próprios da tragédia (1453a). Na mesma obra ainda, censurara por duas vezes o carácter de Menelau nesta peça, pela sua maldade dramaticamente desnecessária<sup>21</sup>.

Vale a pena determo-nos um pouco neste ponto, até porque tanto a figura de Menelau como a de Helena têm sido sujeitas, ultimamente, a análises discordantes. Se Erbse, que considera o primeiro uma das mais importantes criações do poeta, ainda é comedido, declarando que «apesar de tudo, não é maldoso, tem mesmo um certo interesse pela sorte de Orestes. Mas, como oportunista típico, é covarde, e recua, logo que lhe é oferecida resistência»<sup>22</sup>, outros helenistas vão ao ponto de o considerar sensato, leal e cândido. É o caso de Vellacott<sup>23</sup>, que, fazendo uma análise do método de encenação euripídico como essencialmente irónico, encontra naturalmente nesta peça largo campo de aplicação dos seus princípios. Essa apreciação diz especialmente respeito à fala do rei de Esparta de 682 a 728, antes de se retirar.

Ora, na primeira parte desse episódio, Menelau estava quase ganho para a causa de Orestes. É a objurgatória violenta e ameaçadora de Tindáreo que o faz vacilar. Esse novo estado de espírito traduz-se no andar inquieto às voltas, sem saber o que fazer. Orestes profere então uma nova *rhexis*, em que implora o auxílio do tio

<sup>18</sup> Citado supra, nota 13.

<sup>19</sup> «Das Rechtsproblem im Euripideischen Orest», *Museum Helveticum* 43 (1986) 155-158.

<sup>20</sup> Τὸ δρᾶμα... χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. Πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.

<sup>21</sup> 1454a, 1461b.

<sup>22</sup> «Zum Orestes des Euripides», *Hermes* 103 (1975) 434-459. A citação é da p. 440. Cf. M. L. West, *op. cit.*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge University Press 1975), especialmente cap. 3.

como uma troca de favores, em agradecimento pelo que Agamémnon fez por ele. Menelau escusa-se com a sua falta de poderes, a necessidade de usar da persuasão, da habilidade de convencer, de σοφία. Ora é nesta frase de tripla aliteração, no v. 710, σώζειν σε σοφία («salvar-te pela sabedoria») que se torna evidente o carácter sofístico da argumentação do rei. A ironia está, sim, no tratamento da figura. A última frase ecoa este tipo de sabedoria, usando uma palavra da mesma família (σοφός), que, de mais a mais, concorda com «escravo» (δοῦλος), caracterizando assim a figura como privada dos sentimentos de um homem livre (715-716):

Por agora, é forçoso, para quem for sensato,  
tornar-se escravo das contingências.

Os comentários de Orestes, que acaba de ficar completamente só, sublinham a covardia e deslealdade de Menelau, negando que reste qualquer esperança de salvação. É precisamente após ter pronunciado esta palavra σωτηρία no v. 724, que ela surge na pessoa de Píades, cuja intervenção será o oposto do que acabava de se passar. A fidelidade, a dedicação sem limites serão evidentes em toda a cena que vai de 729 a 806. A mudança é formalmente assinalada sob o ponto de vista métrico<sup>24</sup>: dos trímetros iâmbicos da fala corrente da tragédia passa-se aos velozes tetrâmetros trocaicos (e não será por acaso que a primeira palavra de Píades é θᾶσσον («mais veloz»)). Após cinco versos inquiridores, os dois amigos entram numa longa *stichomythia* de quarenta versos, até 773, e a partir daí cada linha se divide pelos dois interlocutores, atingindo assim uma agitada ἀντιλαβή que se prolonga por vinte e cinco versos — extensão, também, ela, não usual, e significativa de grande tensão.

Esta cena, que prepara a grande mudança da acção, serve também, como já muitos têm visto, para estabelecer o contraste que é um dos fulcros da tragédia, entre amizade (φιλία) e deslealdade, o que demonstra suficientemente qual o verdadeiro carácter de Menelau.

Também Helena, como já referimos, recebeu, no livro citado de Vellacott, uma tentativa de reabilitação. Examinando de novo a sua única actuação cénica, logo no prólogo, o conhecido investigador pergunta<sup>25</sup>: «Que qualidades demonstrou Helena? Calor humano, sensibilidade, compaixão, necessidade de amizade, uma benevolência cheia de maturidade». Na página anterior, tinha procurado demonstrar como a fórmula de saudação inicial (71-72):

<sup>24</sup> Cf. H. Erbse, *op. cit.*, p. 442: «Os tetrâmetros, nos quais é falado o resto do episódio, reflectem o novo ritmo».

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 62. Na mesma linha segue M. L. West, na sua já referida edição comentada (1987), pp. 35-36. Grube, *Euripides* (London, reimpr. 1961, p. 376) chama a esta fala, pelo contrário, um «triunfo de caracterização.»

Ó filha de Clitemnestra e de Agamémnon.  
Electra, há longo tempo ainda virgem,

não era demonstrativa da falta de tacto que geralmente se lhe aponta, pois não consta que um casamento tardio fosse causa de desprezo no tempo de Eurípides (o que o verso 206 contradiz, a nosso ver), e o próprio Orestes repete a frase quase textualmente em 663. Ora essa repetição é feita, como já vimos, num contexto de simpatia, que serve para confirmar os inconvenientes de tal situação. Tão-pouco se pode afirmar que seja compassivo começar por lembrar a Electra que é filha de Clitemnestra, e pedir-lhe que vá ela mesma levar ao túmulo da mãe as oferendas.

O comentário da princesa, quando volta a ficar só, de como Helena apenas cortou uma madeixa de cabelos de modo a não se desfear, também não pode ser desapropriado do significado que com toda a evidência lhe assiste. Essa característica de Helena, de se manter sempre uma mulher fútil e insensível à dor alheia, é corroborada, embora indirectamente, pela referência aos frígios que trouxe para lhe cuidarem de espelhos e perfumes (1112-1114) e pela informação, dada pelo próprio escravo fugitivo — em passo, aliás, justamente louvado pela beleza da sua cadência — de que era ele que baloiçava ante a sua face um grande leque de plumas, à moda bárbara (1426-1430).

No artigo já citado, Eucken observou, como já vimos, que, depois da proposta de vingança, os caracteres mudam e a dedicação das figuras desapareceu, até a de Píades<sup>26</sup>. Eles querem mostrar-se heróis, matando Helena — continua. Mas isso é uma grandeza mal compreendida. Ficou célebre, de resto, a classificação do grupo, aceite por Reinhardt<sup>27</sup>, como um «trio de bandidos». Que eles o são, objectivamente considerados, dificilmente poderá negar-se. Mas também já vimos, no início destas considerações sobre o valor da análise psicológica nesta peça, que era a reacção do desespero que estava a ser escalpelizada.

A este propósito, surge ainda uma questão de ética que merece discussão. No seu artigo já diversas vezes citado, H. Erbse observava a este propósito que o auditório de Eurípides partilhava a noção de que era glorioso vingar-se de um inimigo<sup>28</sup>.

É certo que a divisão da sociedade a que se pertence em amigos e inimigos, divisão essa a que corresponde, naturalmente, um tratamento oposto, fora claramente traçada por Sólon no começo da sua Elegia às Musas<sup>29</sup>:

Belas filhas de Mnemósine e de Zeus Olímpico.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 164.

<sup>27</sup> «Die Sinneskrise bei Euripides» in: *Tradition und Geist* (Göttingen 1960) 227-256.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 445.

<sup>29</sup> Fr. 13 West, vv. 1-6.

Musas Piérides, escutai a minha prece.  
 Concedei-me da parte dos deuses bem-aventurados a felicidade.  
 e, perante os homens, ter sempre boa fama,  
 ser doce aos amigos, amargo aos inimigos  
 respeitado por aqueles, temível para estes.

Mas, se era glorioso triunfar de um inimigo, tripudiar sobre ele, ou escarnecê-lo na desgraça, já não era bem visto numa sociedade evoluída como a grega. A primeira destas lições dera-a o Canto XXIV da *Iliada*, quando Aquiles, advertido por Tétis em nome dos deuses, renuncia ao troféu supremo que fora para ele o cadáver de Heitor, o entrega e vai até ao ponto de garantir uma trégua de doze dias para lhe celebrarem funerais condignos.

A segunda dera-a a *Odisseia*, quando Ulisses acaba de matar os pretendentes e sua ama Euricleia rejubila com a carnificina. O herói que muito sofreu responde-lhe num verso memorável (*Od.* 23.412):

Não é piedoso gloriarmo-nos com a morte de homens.

É curioso que seja este mesmo herói, geralmente pintado com as negras cores da astúcia e da vilania pelos tragediógrafos, que Sófocles tenha representado no prólogo — e também no êxodo — do *Ájax* como o depositário desta forma de superioridade. Num ataque de loucura, o valente rei de Salamina trucidara as rezes de um rebanho, julgando vingar-se dos chefes gregos que o haviam ofendido. Ulisses, que era um deles, é convidado por Atena a regozijar-se com a irrisão a que o seu inimigo se submeteu, e com o sofrimento moral decorrente dessa desgraça. Ulisses recusa-se. É um dos muitos enigmas da concepção grega da divindade que a deusa seja moralmente superada por um mortal.

Outro exemplo vem, indirectamente, de outra peça do mesmo autor, composta pela mesma altura, *Antígona*, não na conclusão do drama, mas na atitude da jovem princesa, ao declarar que os cadáveres de ambos os irmãos têm direito ao mesmo tratamento, pois «Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo» (v. 519).

A vingança de um inimigo, em toda a sua crueza, fora também objecto de, pelo menos, uma tragédia de Eurípidés de 431, *Medeia*, e de outra não datável, *Hécuba*<sup>30</sup>. Para se vingar de Jasão, que lhe preferira outra mulher, a feiticeira da Cólquida mata com os seus venenos a rival e o pai, e por fim assassina os próprios filhos. O coro fica horrorizado e Jasão acaba por explicar tão selvagem comportamento pela sua proveniência bárbara. Também na *Hécuba* a rainha de Tróia, privada dos dois últimos filhos que lhe restavam, quer exercer vingança. O rei da Trácia,

<sup>30</sup> Para uma visão diferente, embora estimulante, da noção oposta, ou seja de perdão, em Eurípidés, veja-se o último capítulo do livro de Vellacott, *Ironic Drama*, especialmente pp. 226-227.

Polimestor, matara o jovem Polidoro, para se apropriar dos tesouros de Tróia que lhe haviam sido confiados.

Pois bem! Ela atrairá o traidor à sua tenda, onde as escravas lhe matarão os filhos e ela mesma o cegará. O acto é de novo de origem bárbara. Mas a diferença entre Helenos e bárbaros fora aqui equacionada de outro modo: os primeiros sabem discutir pela razão, os segundos só pelos factos (1129-1130).

Voltando à peça que nos ocupa, vejamos ainda outra figura mais esquecida. Não nos referimos a Tindáreo, o avô de Orestes, que parece formar um só bloco com a rigidez da lei, figura monolítica talhada a cinzel, que não tem suscitado, por isso mesmo, grandes discussões. Falamos do coro, objecto aceso de polémica em toda a tragédia grega, mesmo depois que se pôs de parte a sua definição como «espectador ideal», de Schiller. Todo o helenista moderno encontra facilmente exemplos de como ele pode intervir, embora limitadamente, na acção. E precisamente este drama é um dos que o comprovam. É a ele, por exemplo, que Electra dispõe, metade de cada lado, no κομμός de 1246 a 1310, para exercer vigilância, enquanto aguardam o regresso de Hermíone; é ele ainda que manda aferrolhar as portas do palácio, em 1551-1552. Nestes passos, portanto, colabora activamente no plano de vingança dos três amigos. Mostrara-se compassivo no par antistrófico e epodo de 316-347, a ponto de pedir às Erínias que se afastem de Orestes. E, antes, disso, entrara sem ruído no párodo, a pedido de Electra, a fim de não despertar o enfermo (140-207). No meio destas odes corais, situa-se um estásimo (807-843), em que evoca o assassinio de Clitemnestra, que qualifica de «louca impiedade (ἄσέβεια μαινόλις), paranóia de seres malvados». Vellacott vê aqui a sua passagem de compassivo a verdadeiro, para mais adiante afirmar que «a súbita corrupção do coro a meio da peça depois da chegada de Pílades é uma advertência de que a potência destruidora da guerra actua não só nos chefes, não só nos guerreiros, mas em toda a população civil, incluindo as mulheres»<sup>31</sup>.

Ora esta ode coral tem a dupla função de ocupar um espaço de representação em que a cena ficou vazia e de colocar num ponto central da peça o grande motivo do matricídio. No momento em que os dois amigos partiram para a assembleia que deverá decidir do destino de Orestes e da irmã, o coro lembra as causas míticas de toda a situação, descreve com cores vivas e contrastes agudos a grande cena que desde sempre estivera subjacente ao drama, e conclui (842-843):

fez da mãe uma vítima,  
em paga do sofrimento paterno.

A condenação está implícita, mas é clara. Antecipa, de resto, o que se vai passar na assembleia, e que em breve será narrado por um mensageiro. É uma daquelas

<sup>31</sup> *Op. cit.*, pp. 75 e 173, respectivamente.

grandes odes pictóricas, frequentes no poeta, de que *As Troianas* fornecem talvez o mais belo exemplo, e que provocaram a censura de Aristóteles, que entendia que o coro devia considerar-se como um dos actores, tal como em Sófocles, e não como em Eurípides (*Poética* 1456a). Diríamos mesmo que é difícil encontrar-lhe articulação com a atitude inicial e a final (o coro insistira com Electra em 194, em que o acto fora justo), se não fosse o próprio Orestes que também se acusara em presença da irmã, num momento de recuperação da lucidez (284-293). Em todos os demais pontos, o coro mostra a sua simpatia por Electra, a quem coadjuva dedicadamente.

É curioso notar, no entanto, que em toda aquela ode não figura qualquer alusão ao oráculo de Apolo. E, contudo, ele fora muitas vezes apontado como responsável pelo sucedido, no decurso da peça.

É o que afirma Electra, retomando, aliás, declarações da tragédia que tem o seu nome (163-165):

Injusto foi Lóxias, que proclamou então  
uma injustiça, quando na trípode de Témis deu a sentença  
de cumprir um crime sem nome, o de matar minha mãe.

Electra volta a insistir com o coro (191-193):

Febo fez de nós suas vítimas,  
dando-nos este triste sangue, sem nome.  
de uma mãe que matou o pai.

Também Orestes dirá para a irmã: «É Lóxias que eu censuro» (285) por o ter levado a cometer «a mais ímpia das acções» (286). E, no primeiro diálogo com Menelau, diz que lhe resta uma esperança no meio da desgraça, «Febo, o que me mandou executar o assassínio de minha mãe» (415). Mais surpreendente é o comentário de Menelau: «Por ser desconhecedor do que é belo e justo». Uma afirmação diferente é utilizada por Orestes ao defender-se perante Tindáreo, atribuindo a Apolo o seu acto — Apolo que no centro da terra «dispensa aos mortais os seus ditos seguros» (591-592): se alguém errou, foi ele (596). Faz parte da demonstração pela ironia que a hipótese de erro não possa aceitar-se. A Electra dirá mais tarde o mensageiro que o deus Pítio a deitou a perder (955-956).

Tudo se prepara, por conseguinte, para uma justificação no final do drama.

Esta vem quando a insânia de Orestes atingira o cume do desvairo. Se ela já se notara de novo na cena de perseguição do escravo frígio, que mais parece uma paródia de um episódio heróico do que um momento trágico, a ponto de por duas vezes (1512 e 1521) o escoliasta ter anotado que a frase era «indigna da tragédia» ou «mais dada à comédia», e de autores modernos salientarem a insegurança de

Orestes, que chega a perguntar ao atemorizado bárbaro se na verdade teve razão em atentar contra a vida de Helena<sup>32</sup> — mais evidente se torna no êxodo.

O matricida aparece no telhado do palácio, segurando na mão uma espada apontada ao pescoço de Hermíone, e tendo ao lado Pílates. Já se encontram brandões acesos próximo do sinistro grupo. Esta era a parte da vingança planeada por Electra, para garantir a ajuda de Menelau; as tochas eram um acrescento de Pílates, para, se não conseguissem matar Helena, lhes restar o recurso de incendiarem a casa e perecerem todos nas suas ruínas. Assim os esperaria «uma nobre morte ou uma nobre salvação» (1152).

Num crescendo de fúria, metricamente traduzido pela passagem da *stichomythia* à ἀντιλαβή, Orestes está quase a cumprir a ameaça de degolar Hermíone, quando obtém a rendição de Menelau (1617), dada, porém, em termos ambíguos: «Dominate-me!». De qualquer modo, Orestes dá ordens a Electra e a Pílates de incendiar o palácio (1618-1620). Simples ameaça, como pensou Steidle? Efeito teatral, conforme supôs Lesky?

Não vamos repetir a discussão em volta deste intrigante passo, tanto mais que ela se encontra excelentemente sumariada no recente comentário de Willink, o qual, pessoalmente, se inclina para a hipótese de alteração na ordem dos versos<sup>33</sup>.

Queremos, mesmo assim, salientar a explicação de Pohlenz<sup>34</sup>, de que foi «a avidez da vingança» que prevaleceu. Em nosso entender, porém, este estado de espírito culmina a psicologia do desespero, que vimos manifestar-se em toda a segunda parte da tragédia.

Se a peça acabasse num grande incêndio final, teríamos uma repetição do terminar aparatoso de *As Troianas*, por exemplo. Mas o incêndio de Tróia fazia parte desse mito, não do da casa dos Atridas ou dos Tantáidas, como insistentemente se lhe chama no decurso da representação: é por Tântalo que Electra começa a enumeração dos seus males (4-10) e a ele que imagina ir queixar-se na sua famosa monódia (982-987); também o coro diz venerar a casa de Tântalo (347) e afirma que é esta que vai ser incendiada (1544). De passagem, teremos que acentuar que não é a versão mais conhecida do suplício — a da fome e da sede — que é aqui utilizada, mas outra, também frequente entre os Gregos, que aparece em Arquíloco e em Píndaro, a da pedra suspensa que ameaça cair a todo o momento. E poderemos concluir do valor emblemático que assume essa versão do suplício em face da situação em que se debatem os seus últimos descendentes.

Do mito de Orestes fazia parte, pelo menos desde Ésquilo, que ele fosse julgado e absolvido, depois de um período de exílio. Mas uma alteração desta ordem na sequência dos acontecimentos desenrolados ao longo do drama, só um deus a

<sup>32</sup> E.g. Oh. Eucken, *op. cit.*, p. 166.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 345-347.

<sup>34</sup> *Die griechische Tragödie* (Göttingen 31954) I, p. 419.

podia fazer<sup>35</sup>. Era o que sucedera no *Filoctetes* de Sófocles, estreado um ano antes: aí fora Hércules, surgido *ex machina*, quem ordenara ao herói que seguisse para Tróia com o filho de Aquiles, em vez de regressar à sua terra<sup>36</sup>.

Aqui é Apolo que vem dar as suas ordens. Para maior surpresa, acompanha-o Helena, que vai para o Olimpo. (Para evitar este aparente escárnio da justiça divina, Paley supôs espúrios os vv. 1631-1632, mas a sequência da fala de Apolo não invalida a glorificação: Helena será, juntamente com os Dioscuros, seus irmãos, a salvação dos navegantes). Ora o culto de Helena existia, efectivamente, em Esparta, como divindade ligada à vegetação, em particular às árvores, e, por outro lado, estava associado ao dos Dioscuros, pelo menos desde Píndaro, *Olímpicas* III. 1-2. Mas não era uma entidade relacionada com a navegação. Pelo contrário, uma etimologia popular inventada ou adoptada por Ésquilo, *Agamémnon* 689, encontrava no seu nome o significado de «destruidora dos navios». Willink, que estabeleceu esta relação<sup>37</sup>, conclui que deve tratar-se de uma invenção ad hoc e de uma «inversão sofisticada» da tradição literária a este respeito.

Seguidamente, Menelau recebe ordem de desposar outra mulher, pois aquele fora um expediente dos deuses para desencadear a Guerra de Tróia, libertando a terra do excesso de população (e aqui Eurípides estava a utilizar, como fez tantas vezes, material de um dos chamados poemas cíclicos, os *Cantos Cíprios*). Orestes deverá exilar-se por um ano em Parrásio, em lugar que os Arcádios designarão, pelo seu nome, *Oresteion*. Daí se dirigirá a Atenas para ser julgado e absolvido pelos deuses no Areópago. Desposará Hermíone e dará Electra em casamento a Pílates. Menelau tem de deixá-lo reinar em Argos.

É nesta altura que Orestes intervém com esta confissão hesitante sobre o valor dos oráculos (1666-1669):

Ó Lóxias profeta, não eram falsos  
os teus oráculos, mas verídicos!  
Contudo, um temor me penetrava, de ouvir  
qualquer génio de vingança, julgando escutar tua voz.

(No *Íon*, Eurípides ainda fora mais longe: a divindade que aparecia *ex machina* era Atena, porque Apolo «à vossa presença não julgou oportuno vir, não fosse alguém censurá-lo pelo passado»)<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cf. Wolff, *Orestes*, p. 354.

<sup>36</sup> A semelhança foi já notada por Willink, *op. cit.*, pp. XXIX-XXX, que também enumera outros pontos de contacto com esta peça, p. LVI, nota 92.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 352.

<sup>38</sup> Tradução de M. O. Pulquério e M. Manuela Silva in: *Eurípides*, I, Biblioteca Integral Verbo (Lisboa 1975), p. 222.

A reintegração nas linhas do mito não era total, quer na brevidade do exílio de Orestes, quer no julgamento pelos deuses — e neste ponto altera-se gravemente a tradição das *Euménides* de Ésquilo.

Qual era a verdadeira finalidade deste estranho deus *ex machina*? «Deveremos tomar tudo isto a sério? Não será antes ironia do poeta, uma solução aparente intencional ou mesmo um sem-sentido propositado?» — interroga-se Erbse<sup>39</sup>, como aliás muitos o fizeram antes e depois dele. Anos atrás, von Fritz expusera claramente a sua posição: «Se isto não é um escárnio amargo do ‘happy end’ de uma tragédia sobre Orestes, então não sei que outro aspecto poderia ter um escárnio contundente»<sup>40</sup>.

A série de opiniões poderia prolongar-se, mas talvez seja mais útil deslocar o problema para outro nível: qual era a real intenção do poeta ao compor esta peça? Limitar-nos-emos a enumerar as principais<sup>41</sup>: mostrar o drama psíquico de um louco (Scarcella, Strohm, Parry), fazer um estudo patológico da criminalidade (Mullens), desenhar o quadro crítico das condições públicas coevas (Lanza, Longo), mostrar o absurdo da violência (Burkert).

Da importância que aqui assume a psicologia da loucura, falámos já. Que a política do final do séc. V a. C. deixou na obra os seus ecos, parece também evidente. Nem se pode negar razão aos que vêm na descrição, pelo mensageiro, da assembleia dos Argivos, uma crítica indirecta aos processos políticos atenienses. O próprio escoliasta antigo foi o primeiro a observar que o demagogo que se levanta para falar no v. 902 é um retrato de Cléofon. Nos nossos dias, W. Burkert estabeleceu a relação entre a *ἑταιρία* de Orestes com Píladés (1079) com as associações do mesmo tipo que, com as suas vinganças, causavam o terror na Atenas do último decénio do séc. V a. C.<sup>42</sup>.

A tragédia grega utiliza como temas, na maior parte dos casos, efabulações muito antigas. Não se preocupa, porém, com a verosimilhança histórica. Em *As Suplicantes* de Ésquilo, Pelasgo diz que tem de consultar a assembleia para dar uma decisão; na peça homónima, de Eurípides, o rei Teseu é apresentado como o defensor da democracia; na obra de que nos ocupamos, a figura de Tindáreo censura o neto por não ter submetido o crime de morte do pai à decisão de um tribunal.

Passado e presente entrelaçam-se, e as histórias aparentemente longínquas daquele vêm lançar luz sobre a problemática deste.

Não cremos, por isso, que estejamos apenas perante uma nova versão da história de Orestes, com Helena no lugar de Clitemnestra, estando o seu falhado

<sup>39</sup> «Zum Orest des Euripides», p. 457.

<sup>40</sup> *Anitike und moderne Tragödie* (Berlin 1962), p. 313.

<sup>41</sup> Mais pormenores podem ver-se na lista com que principia o artigo de Eucken.

<sup>42</sup> «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides' Orestes», p. 108.

assassínio, deliberado pelos mortais e evitado por Apolo, em posição quiástica com o da mulher de Agamémnon, ordenado pelo deus — como pensou Greenberg<sup>43</sup>.

Tão-pouco cremos que a intenção central seja mais política do que psicológica, conforme aventou Vellacott, embora concordemos com este autor, quanto à presença acentuada da ironia e, sobretudo, à conclusão principal de que «o fim da sede de sangue é a insânia e o suicídio»<sup>44</sup>.

No meio de todas estas teorias, uma se tem afirmado desde Reinhardt; é que a peça tem certa similaridade com o moderno teatro do absurdo<sup>45</sup>. É nesse sentido que W. Burkert estruturou o seu famoso e já citado artigo «O absurdo da violência e o fim da tragédia: o 'Orestes' de Eurípidés», em que procura demonstrar, na esteira de Rohdich, que, após os embates da Sofística, a grande tragédia do séc. V a. C. perdera a capacidade de inovar, prosseguindo nas mesmas linhas. Como ele mesmo e muitos outros, aliás, reconhecem, Eurípidés tinha encetado uma fase não-trágica (de «melodrama», como lhe chamou Kitto, ou de «drama romanesco», como a apelidou Rivier)<sup>46</sup> com *Íon*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*; por outro lado, *As Fenícias* e *Orestes* marcam um novo ponto de partida.

Esta noção de que a carreira de um autor dramático conhece fases que se desenrolam umas após outras é cómoda e atraente, mas dificilmente aplicável a um poeta tão proteico como Eurípidés. Não devemos, com efeito, esquecer-nos que nos são desconhecidos os primeiros vinte anos da sua produção. E, por outro lado, que a trilogia encontrada no seu legado comporta uma obra que, se não fosse certa a sua data e autoria, seríamos tentados a colocar nas origens do teatro: *As Bacantes*. Pelas suas características formais, pela extensão e importância do coro, elas aproximam-se do que se supõe serem os primórdios dessa arte. Entre as duas metas cronológicas, o poeta do racional alterna, como já vimos, com o do irracional, os dramas de sacrifício e agudo sofrimento com aqueles em que uma série de episódios romanescos conduz a um *happy end* sem nuvens, quando não é um teatro de ideias de descarnada intriga ou, pelo contrário, oculto sob as roupagens de uma fantasia quase delirante, que motiva a reflexão do espectador.

Diríamos que em *Orestes* há um pouco de quase tudo isto. Um estudo sobre o irracional, é-o sem dúvida. Mas não deixa de endereçar críticas fortemente imbuídas de racionalismo à tradição mítica. O exótico está presente na caracterização

<sup>43</sup> «Euripides' Orestes: an Interpretation», *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962), pp. 160-164.

<sup>44</sup> *Ironic Drama*, pp. 55 e 79, respectivamente. Mais recentemente (1987), M. L. West, *op. cit.*, p. 30, conclui que «toda a acção da peça é inventada de novo... A fala de Apolo restaura a tradição: a nova versão não substitui as antigas narrativas do que foi feito de Orestes e interpolado nelas como um episódio extra».

<sup>45</sup> A relação com o teatro do absurdo propriamente dito é, no entanto, negada por autores como Jacqueline de Romilly, *La modernité d' Euripide* (Paris 1986), pp. 36-37.

<sup>46</sup> Respectivamente, em *Greek Tragedy* (London 1966), cap. 12, e *Essai sur le tragique d' Euripide* (Paris 1975), p. 139. Sobre as vantagens e desvantagens destas designações, vide Willink, *op. cit.*, p. XXII, nota 2.

de Helena e do escravo frígio. O inesperado é um recurso fartamente utilizado: chegada de Menelau quando Tindáreo estava quase ganho para a causa de Orestes; vinda de Pílates, quando este se sentia mais isolado e indefeso; aparição do escravo frígio, quando se julgava ir ver o cadáver de Helena; e, finalmente, a discutidíssima cena do deus *ex machina*, que neutraliza toda a acção precedente.

Estes actos, não o esqueçamos, são amplificados por uma marcação cénica variada, que vai da entrada do coro em pontas de pés, no párodo, à sua divisão em duas partes, vigiando os acessos ao palácio, no *amoibaion* de 1246-1310; dos saltos de Orestes enlouquecido às voltas de Menelau no mesmo sítio, cada vez mais hesitante no partido a tomar; da fuga do escravo frígio à sua perseguição pelo filho de Agamémnon. E completados por outro predicado que para nós emudeceu, mas de que Dionísio de Halicarnasso<sup>47</sup> nos preservou alguns ecos: a originalidade da música.

Foram certamente estas qualidades espectaculares que fizeram de *Orestes* uma peça favorita, a ponto de entrar na chamada tríade bizantina, ao lado de *As Fenícias* e *Hécuba*. Era «uma das que agradavam no palco», testemunhou Aristófanos de Bizâncio no argumento de que falámos há pouco, para logo a criticar sob o ponto de vista ético.

Diferente tem sido o seu êxito, submetida à análise fria da leitura. Ainda na década de 30, W. N. Bates podia escrever que «não era peça de que qualquer pessoa pudesse agradar-se»<sup>48</sup>. Vista pelos diferentes ângulos que procurámos pôr em evidência, reinterpretada à luz do gosto moderno pela exploração dos mais recônditos recantos da Psyche, ela reaparece de novo aos nossos olhos como um desafio profundamente meditado e provocante à fragilidade da alma humana.

---

<sup>47</sup> *De compositione verborum* XI, onde se faz a análise musical do começo do párodo. Referiu-se também ao acompanhamento musical o pseudo-Plutarco, *De Musica* 81, e ainda o escoliasta antigo ao v. 176.

<sup>48</sup> *Euripides* (University of Pennsylvania Press 1930), p. 167. Bem diferente é a opinião de vários trabalhos dos últimos anos, designadamente dos seus dois editores mais recentes, C. W. Willink e M. L. West. Cf., respectivamente, p. VII e 27.

## SOPHIA E MANIA EM AS BACANTES DE EURÍPIDES<sup>1</sup>

Diónisos era o deus da fertilidade e da vitalidade agreste. Acompanhava-o um cortejo de Ménades e Sátiros, que com ele constituíam o *thiasos*, que vagueava pelas montanhas. Os seus rituais eram selvagens e frenéticos e, como tal, apelavam a forças irracionais que, uma vez desencadeadas, se tornavam incontroláveis. Daí que a oposição a estas práticas, tão estranhas à mentalidade grega, tenha ficado na lenda como exemplo de rebeldia severamente punida. Especialmente célebres, o mito de Licurgo, rei da Trácia, castigado com a cegueira, numa das versões<sup>2</sup>, e o de Penteu, rei de Tebas, dilacerado. Este último aparece-nos como uma reminiscência do sacrifício humano - um tema que noutras histórias se vai transformar no do sacrifício voluntário que enobrece algumas figuras de tragédias de Eurípides, como Macária nos *Heraclidas*, Meneceu em *As Fenícias* e Ifigénia em *Ifigénia em Áulide*. E refira-se de passagem que esta última peça faz parte da trilogia a que pertencem *As Bacantes*, postumamente premiada cerca de 406 a. C. e único drama conservado de entrecho dionisiaco, de entre o pequeno número de que temos notícia<sup>3</sup>. É dessa que vamos ocupar-nos.

Não é, porém, esse controverso aspecto da religião (há toda uma teoria do sacrifício<sup>4</sup>) que nos propomos discutir, mas sim um outro que é fundamental nessa dramatização que o mesmo Eurípides fez do mito de Penteu: a relação entre

---

<sup>1</sup> Publicado em *As Bacantes e o nascimento da Tragédia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1996), 15-28.

<sup>2</sup> Vejam-se as outras versões na edição comentada de E.R. Dodds, *Bacchae* (Oxford 1966, repr. 1989), p. XXV (daqui em diante citada só pelo nome do autor).

<sup>3</sup> As outras são duas tetralogias de Ésquilo, uma de Polifrásmon. *As Bacantes* de Xénocles, *As Bacantes ou Penteu* de Íofon (filho de Sófocles), *Sémele fulminada* de Espíntaro e *Bacantes* de Cléofon, para além de mais três que possivelmente são do séc. IV a. C.

<sup>4</sup> O tomo XXVII dos *Entretiens Hardt* é consagrado exclusivamente a discutir *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Genève 1981). Veja-se ainda o importante artigo de W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 87-120.

a μανία própria do culto dionisíaco e a σοφία desafiada pelos seus seguidores e por eles interpretada de outro modo ao longo da tragédia. No meio destes dois abstractos, e sujeito à tensão entre eles, debate-se o espírito humano (φρένες e seus cognatos), que aspira à tranquilidade (ήσυχία) e à felicidade (εὐδαιμονία), provenientes da libertação operada pelo deus.

A tónica da μανία (a loucura ou delírio), que conduz a comportamentos anormais, é ferida logo no prólogo por Diόνισος, quando anuncia o castigo que vai infligir às mulheres da casa real de Tebas por não acreditarem que ele, filho de uma delas — a fulminada Sémele — e do próprio Zeus, era um deus a quem tinha de se prestar culto (32-33):

Por isso eu as sacudi para fora de suas moradas, tomadas de delírio,  
e, de espírito enlouquecido, habitam nas montanhas.

E, logo a seguir (35-36):

A quantas mulheres havia,  
fi-las sair de casa, desvairadas.

Repare-se que a loucura, aqui, é tomada como um castigo, cuja aplicação conduzirá ao reconhecimento da verdade (39-40):

É que esta cidade tem de aprender até ao fim (ἐκμαθεῖν),  
ainda que o não queira, que lhe falta ser iniciada nos meus rituais  
[báquicos.

Nestes dois versos se contém, por muito que se tenha querido negá-lo, o resumo da peça. Está em causa — embora a palavra não tenha surgido ainda — alcançar a verdadeira σοφία. É essa que vai ser objecto de aprendizado.

A questão surge logo após a extensa ode coral do párodo, onde se exprime, com acompanhamento de flautas e de tamboris, a exaltação do culto que as Ménades praticam no alto das montanhas — a dança, a caça da vítima, a omofagia — e as alucinações a que conduzem. Vem então o primeiro episódio, que decorre entre o adivinho Tirésias e o antigo soberano de Tebas, Cadmo, e depois também com Penteu, neto deste último e actual rei da cidade, que a ambos censura acremente por aderirem ao novo culto. Muito se tem discutido sobre a finalidade desta cena, e alguns têm visto nela laivos de burlesco, uma vez que os dois anciãos se sentem tomados de um novo vigor e se preparam para ir para as montanhas, a fim de tomar parte activa nas danças dionisíacas. O motivo do rejuvenescimento já tinha sido tratado por Eurípides nos *Heraclidas* (aliás, pode dizer-se que tinha o seu paradigma homérico no Canto XXIV da *Odisseia*, com o idoso Laertes a combater

contra as famílias dos pretendentes ao lado de Ulisses e de Telémaco). No caso presente, será mais correcto falar, como faz Dodds, de um “efeito dionisíaco tradicional”, retratado com “uma certa ironia”, porque pelo menos Cadmo não está verdadeiramente possuído de fé no deus<sup>5</sup>. Com efeito, um dos argumentos que apresentará para persuadir o neto é a vantagem de se supor, ainda que não seja verdade, que uma princesa daquela casa real gerou um deus, e assim “essa honra se acrescenta a nós e a toda a nossa linhagem” (333-335).

Quanto a Tirésias, o mesmo helenista define-o como “um homem do séc. V, uma espécie de intelectual que leu o seu Protágoras e o seu Pródico”, e que representa talvez a política religiosa de Delfos, cuja futura aceitação do culto dionisíaco prevê<sup>6</sup>.

Efectivamente, os vv. 200-204 contêm afirmações que parecem situar-se em pleno debate sofístico, como esta contradição solene do agnosticismo de Protágoras:

Nada é o que sabemos aos olhos dos deuses.  
A tradição ancestral, coeva do tempo,  
nenhum argumento a derrubará,  
sejam quais forem  
as subtilezas de certos espíritos.

A confirmação desta exegese da figura de Tirésias parece estar, como igualmente observa Dodds<sup>7</sup>, nas felicitações que lhe endereça o Coro, por saber conciliar a veneração pela divindade a quem serve, Febo Apolo, com o novo deus, Diónisos, aqui mencionado com outro dos seus muitos nomes, Brómio (329-330):

Ó ancião, tu não ultrajas Febo com as tuas palavras;  
e, ao prestar honras a Brómio, o grande deus, és sensato.

“És sensato” (σωφρονεῖς) diz o texto grego. No passo anteriormente citado, usara uma palavra da mesma área semântica, «sabemos» (σοφίζομεσθα 200). Também dentro desta mesma área ficava a que Cadmo empregara no começo da cena, ao saudar Tirésias (178-179):

Meu amigo tão caro! É que eu senti e ouvi a tua voz,  
a tua sensata voz, vinda de um sensato homem, quando estava dentro de  
[casa.

<sup>5</sup> Dodds, p. 90.

<sup>6</sup> Dodds, pp. 91, 94 e 104. O fr. 84 Diels de Pródico parece ecoar de facto nos vv. 274 - 275.

<sup>7</sup> Dodds, p. 91.

Perde-se na tradução um pouco da força do original grego, em que a flexibilidade da língua permite juntar o qualificativo de «voz» ao de «homem» (σοφὴν σοφοῦ) num poliptoto que voltará uns versos adiante para reforçar a semelhança de idade que a ambos aproxima (185-186):

Explica-me tu, um ancião para outro ancião (γέρων γέροντι),  
ó Tirésias, pois tu és pessoa sensata.

Ouvimos já quatro vezes, neste curto espaço, o qualificativo σοφός. Vai aparecer, como leit-motiv que é, ainda outra vez nesta cena, novamente numa réplica de Tirésias às censuras de Penteu (266-269):

Quando um homem sensato toma um bom ponto de partida  
para os seus argumentos, não dá grande trabalho falar bem.  
Mas tu tens uma língua fluente, como se pensasses bem,  
sem que haja bom senso nas tuas palavras.

O adivinho é, já o dissemos, homem dado às refutações à maneira sofisticada. Faz, portanto, um discurso racionalizante acerca da grandeza do novo deus e encontra uma engenhosa explicação para a lenda do seu nascimento, com base numa etimologia popular. Do mesmo modo procede para explicar a proveniência divina da loucura dionísiaca e demonstrar a necessidade de distinguir a verdadeira sabedoria (298-301; 309-313):

Profeta é também este deus, porquanto o transe báquico  
e o delírio têm grandes poderes divinatórios.  
É que, quando o deus penetra com força no corpo,  
faz com que as pessoas em delírio possam predizer o futuro.  
..... Mas obedece-me, Penteu:  
não te vanglories de que é a força que domina os homens;  
e, se tiveres um pensamento, mas o teu pensar estiver enfermo,  
não tomes esse pensamento por sabedoria. Recebe o deus nesta terra,  
faz-lhe libações, pratica os rituais báquicos e coroa a tua cabeça.

Ao terminar a sua argumentação, Tirésias acusa Cadmo de «estar louco, cruelmente louco» (μάντι γὰρ ὡς ἄλγιστα 326). Penteu vai retribuir-lhe (343-344):

Vai-te daqui celebrar os ritos de Baco  
e não me manches com a tua loucura.

O vocabulário continua a mover-se na mesma área, embora com entendimentos opostos:  $\mu\omega\rho\acute{\iota}\alpha\nu$  e, no verso seguinte,  $\delta\nu\omicron\iota\acute{\alpha}\varsigma$ . Tirésias vai devolver-lhe as acusações (358-359):

Desgraçado! Que não sabes o que dizes!  
Já enlouqueceste! Antes, estavas fora de ti.

E, no momento de sair de cena com Cadmo, acentua esta noção (369):

..... Como louco que é, são loucuras o que diz.

A figura de Tirésias marcou a posição dos deuses, corroborando no plano humano o que Diόνisos profetizara no divino. Esgotada a sua missão, não mais aparecerá em cena.

No primeiro estásimo, o Coro invoca, escandalizado, a Reverência, uma personificação antagónica da atitude de Penteu, uma vez que este mandara prender o que ele supunha ser um Estrangeiro, que pretendia introduzir novos ritos perturbadores da ordem estabelecida. O Coro põe a tónica na alegria dos festins dionisíacos, na tranquilidade da vida simples, na paz «que concede o bem-estar, a deusa criadora dos jovens» (419-420). No meio deste cântico, avulta o *topos* da verdadeira sabedoria (395 - 396):

Esper-teza não é sabedoria,  
nem ter pensamentos acima dos mortais.

O segundo episódio mostra o primeiro confronto entre Penteu e Diόνisos, que um servo traz, algemado, à presença do soberano.

Numa longa *stichomythia* desenrola-se o interrogatório do monarca de Tebas ao seu prisioneiro, que lhe responde com frases ambíguas, que Penteu descodifica sempre de modo errado. A ausência de σοφία - a ignorância - é sublinhada mais de uma vez, e Diόνisos adverte-o desse facto: «Ao ignorante parece não pensar bem quem disser coisas sensatas» (480), «a tua ignorância é impiedade para com o deus» (490), «é um ser sensato que fala para quem o não é» (504). A identidade entre o deus e o Estrangeiro, claramente subentendida por várias vezes (470, 478, 498 e, sobretudo, 502) nunca é apreendida por Penteu, que apenas confia na sua razão e no seu poder. Esta situação culmina nos versos 505-506:

PENTEU  
E eu digo-te que te prendo, e tenho mais força do que tu.

DIÓNISOS

Não sabes o que vale a tua vida, nem os teus actos, nem quem és.

De novo o nascimento excepcional e miraculoso de Diónisos é recordado pelo Coro, no estásimo segundo, em contraste com a violência do “homem sanguinário” (535) que é Penteu. As Bacantes, cujo destino está sempre em jogo ao longo da peça, aguardam com inquietação a sorte que as espera.

Nova confrontação de Diónisos, cuja voz se ouve primeiro dentro do palácio, com o seu perseguidor. A oposição entre sabedoria aparente e real atravessa outra vez as palavras dos dois contendores (655-656):

PENTEU

És muito sábio, menos naquilo em que devias sê-lo.

DIÓNISOS

Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou eu sabedor.

Esta cena do terceiro episódio fica separada da última pela longa narrativa do boieiro sobre o que presenciou dos rituais no monte Citéron e a vã perseguição às Bacantes. Ora essa última cena está no centro do drama. É a da tentação de Penteu, iniciada, como notou G. Murray, na exclamação de Diónisos no verso 810. O deus, que até aí usara uma tática, pelo menos, aparentemente, conciliadora, muda de processos. Escreve Dodds a este propósito<sup>8</sup> que Penteu vai ser enlouquecido, não por hipnotismo (como pretendem alguns), que a Antiguidade não conhecia, mas por “uma invasão psíquica, a entrada do deus na sua vítima”. E acrescenta<sup>9</sup>: “O deus vence porque tem um aliado no campo inimigo: o perseguidor é traído pelo que ele queria perseguir - a ânsia dionisíaca no seu interior”.

Deste modo, o até aí autoritário rei de Tebas vai aceitando sucessivamente atravessar às claras a cidade, vestir-se e adornar-se como uma mulher, empunhar as insígnias de bacante. A sua transformação, operada com alguma resistência, vai ao extremo de reconhecer a σοφία de Diónisos, que ainda há pouco ouvíramos negar-lhe com arrogância (824):

PENTEU

Mais uma vez disseste bem. Tens sido homem sempre de siso.

As últimas e exultantes palavras do deus acentuam o significado da investidura. Ela exterioriza a nova posição do neto de Cadmo, o “tresmalhar do caminho do juízo” (853).

<sup>8</sup> Dodds, pp. XXVIII e 172.

<sup>9</sup> Dodds, p. 172.

É então, enquanto Penteu vai vestir-se dentro do palácio, que se ouve o terceiro estásimo, considerado um dos mais belos de Eurípides (numa peça que é, aliás, toda ela famosa pelas suas odes corais), e, como sucede em todo o poema excepcionalmente belo, um dos mais difíceis de interpretar. É aqui que Eurípides insere, entre a estrofe e a antístrofe, e entre esta e o epodo, um refrão algo enigmático (877-881 — 896-901)<sup>10</sup>:

O que é a sabedoria? Ou que dádiva mais bela  
dos deuses, aos olhos dos homens,  
do que manter a mão segura  
sobre a cabeça do inimigo?  
O que é belo é sempre estimado.

Sobre estes cinco versos, as opiniões dividem-se, e não vamos inventariá-las todas<sup>11</sup>. Um dos melhores intérpretes desta peça, Winnington-Ingram, toma a primeira pergunta (τί τὸ σοφόν; - «O que é a sabedoria?») como uma fórmula de rejeição; o Coro desdenha a sabedoria e «a sugestão (feita por homens sábios) de que haja alguma coisa mais valiosa do que a vingança»<sup>12</sup>. Esta alternativa (o prazer da vingança sobre o inimigo) é um pensamento corrente, que as advertências de Sócrates no *Górgias* de Platão e, sobretudo, vinte séculos de Cristianismo estão longe de extinguir. Dos muitos exemplos conhecidos, tomaremos um do final da época arcaica, em que ou Teógnis de Mégara ou um seu continuador escreveu<sup>13</sup>:

Caia-me em cima o brônzeo céu, que é grande e vasto,  
terror dos homens, filhos da Terra,  
se eu não socorrer a quantos me estimam  
e não for castigo e flagelo dos meus inimigos.

Outro é o que o próprio Eurípides põe na boca de Anfitrião em *Héacles* 585-586:

A ti compete, ó filho, ser amigo  
dos teus amigos e os inimigos odiar.

<sup>10</sup> O refrão, que surgirá novamente no estásimo seguinte, já tivera um papel importante na *Oresteia* de Ésquilo.

<sup>11</sup> Veja-se a discussão completa em Dodds. pp. 187-188.

<sup>12</sup> *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae* (Cambridge 1948. repr. Amsterdam 1969), p.36.

<sup>13</sup> I. 869-872.

Mas deverá o que é belo (ὄ τι καλόν) opor-se ao que é sábio, como pensa Willink<sup>14</sup> por exemplo? Ou deveremos entender, como Dodds, que “o Coro não espera por uma resposta, mas procura-a indirectamente, fazendo uma segunda pergunta mais fácil”; e ainda que o provérbio ὄ τι καλὸν φίλον («o que é belo é sempre estimado»), citado como tal em Platão, *Lísis* 216 c, poderia estar aqui tomado num sentido egoísta, tal como o sugere o escólio ao mesmo passo do filósofo<sup>15</sup>? Parece-nos que esta dupla pergunta (a que o Segundo Mensageiro responderá de outro modo ao finalizar a sua tirada no quarto episódio) deve interpretar-se como um primeiro grito de triunfo sobre o temível opositor, algo de semelhante a “afinal quem tem razão?”, explicável pelo aliviar da tensão que o Coro sente ao ouvir o Estrangeiro exclamar: “Mulheres! O homem caiu na rede!” (848). O Coro está longe de ser compassivo, como se verá mais adiante, quando a sua reacção às palavras desalentadas do Segundo Mensageiro for de incontida alegria (1029-1042).

Também o quarto episódio é central no desenrolar do drama, uma vez que se consuma nele a alienação da personalidade de Penteu, sob a acção do delírio dionisiaco. O deus acentua essa mudança com uma afirmação ambígua a que está subjacente o tema da invasão da anterior σοφία pela μανία de origem divina: «Agora sim, vê o que deves ver» (924). No seu transtornado sistema de valores, o rei tem a antevisão das cenas eróticas que ambiciona presenciar (957-958), não obstante a advertência do seu guia em 939-940:

Ainda há-de ter-me na conta dos teus melhores amigos,  
quando vires, ao contrário do que julgas, como as Bacantes são sensatas.

O quarto estásimo revela, no uso dos dócmios, a tremenda excitação do Coro, que se sente próximo da vitória. Já não é de μανία que se fala, mas da própria divindade que a encarna, Lyssa, a que persegue os humanos com os seus terríveis e velozes mastins. Lyssa aparecera *ex machina* a meio de outra peça de Eurípides, *Héacles*, para dementar o grande herói. A avaliar por um fragmento das *Xantriai* de Ésquilo, surgia também aí em conexão directa com o entusiasmo das Ménades<sup>16</sup>.

É esta deusa da loucura que, indirectamente, será causa da morte de Penteu. Pela excitação que insuflará nas Bacantes da montanha, é-lhe atribuído o papel de executora da Justiça. O Coro, pelo que lhe diz respeito, apenas pretende levar uma vida simples e bela - não ser sábio, mas “ser puro e reverente” (1005-1010):

<sup>14</sup> “Some problems of text and interpretation in the Bacchae”. *Classical Quarterly* 16 (1966) 27 - 59 e 220-242, especialmente p. 231. O autor retoma a questão na p. 236, explicitando que “a atitude do Coro para τὸ σοφόν se desenvolve dinamicamente no decurso do drama”.

<sup>15</sup> Dodds. pp. 186-187.

<sup>16</sup> Fr. 169 Nauck, citado por Dodds. p. 199.

Não invejo a sabedoria.  
 Gosto de andar atrás de outros bens, grandes  
 e visíveis. Oh! Levar uma vida em beleza,  
 dia e noite,  
 ser puro e reverente, rejeitar costumes  
 fora da lei, aos deuses prestar honras!

Se interpretarmos deste modo, teremos aqui a confirmação da antístrofe primeira do estásimo primeiro (395-401), de que já falámos atrás. É este o entendimento de Dodds, que discute as várias exegeses e emendas propostas (o texto está longe de ser seguro) a que tem sido submetido este difícil passo<sup>17</sup>. Assim, por exemplo, a nova edição crítica de J. Diggle, que veio substituir em 1994, a de Murray, pela qual tínhamos feito a tradução atrás apresentada, coloca entre *crucis* os vv. 1005 a 1007 e propõe no aparato crítico uma série de emendas, em parte baseadas em Heath e Musgrave, em parte nas suas próprias e de Willink, que dariam aproximadamente o sentido seguinte: “Não invejo a sabedoria dos que andam atrás da oportunidade. Há outros bens que são sempre grandes e visíveis”.

Acrescentemos ainda que entre as duas odes corais situa-se a *vexata quaestio* do significado do refrão do estásimo terceiro (877-881 = 896-901) de que tratámos anteriormente. Repare-se que em todas estas ocorrências é a visão do Coro que está em causa. E que nesse mesmo estásimo atinge grande realce a evocação da vida simples transcorrida nos recessos da floresta.

Os acontecimentos no Citéron, pela sua natureza terrífica e miraculosa, não podiam ser representados em cena. Tal como sucede em outras tragédias, são, por consequência, descritos. Essa missão cabe em parte ao Coro, que, no decurso do estásimo acabado de analisar, visiona parte dos factos; o principal compete, no entanto, ao Segundo Mensageiro, cuja fala constitui a quase totalidade do quinto episódio. Quanto ao ritual, a acção descrita é o dilacerar (*sparagmos*) de Penteu. Mas, como é habitual aos Mensageiros, a enumeração das desgraças ocorridas não termina sem uma reflexão sobre a condição do homem, ou a lição que se pode extrair do sucedido. Neste passo, a própria ressonância vocabular faz eco à oposição que tinha vindo a debater-se: σοφός e καλός (ambos no superlativo e indo ao ponto de surgirem no mesmo verso 1151, em total simetria, um no começo e outro no fim) são agora equivalentes (1150-1152):

Ser sensato e venerar os deuses é de tudo o mais belo.  
 De tudo o mais sábio, creio também,  
 é, para os mortais, usar desta prática.

<sup>17</sup> Dodds, pp. 204-205.

Ao breve canto e dança de regozijo do Coro, que constitui o quinto estásimo, segue-se o longo êxodo, onde se distinguem três partes: o falso triunfo de Agave; o seu regresso da loucura à normalidade; e a profecia do castigo da casa real tebana, feita por Diónisos *ex machina*.

Se a parte central tem sido objecto da admiração de psicólogos<sup>18</sup>, com a passagem de Agave dos extremos da μανία à terrível lucidez que lhe dá a consciência dos actos praticados, alguns pormenores merecem também a nossa atenção. Assim, na primeira parte, em pleno delírio báquico, a princesa tebana insiste no equilíbrio entre bom-senso e habilidade, por parte do deus, que lhe proporcionou tal encontro (1189-1191):

Baco caçador,  
com senso e saber, aproximou da fera,  
que aqui está, as Ménades.

A tradução que encontrámos reduz a uma aliteração («senso e saber») a verdadeira relação sintáctica dos dois lexemas, que no original grego se seguem um ao outro - um adjectivo e um advérbio com a mesma origem. Efectivamente, σοφὸς σοφῶς constituem a chamada figura etimológica muito próxima do poliptoto, de que já vimos exemplos neste drama (em especial σοφὴν σοφοῦ do verso 179).

Aqui, porém, trata-se de um dos muitos momentos de ironia trágica que percorrem *As Bacantes*, pois é contra a própria figura que assim fala que esse saber vai desencadear os seus efeitos. Não tardará muito a que Agave o reconheça (1296):

Diónisos nos deitou a perder, agora o compreendo.

A desesperada mãe diz μανθάω («compreendo»). É o cumprimento da profecia que Diónisos fizera no prólogo, conforme já ouvimos (ἐκμαθεῖν - «compreender até ao fim» do verso 39).

Por sua vez, Diónisos liga de novo o tema do bom-senso com o da felicidade, tantas vezes entrelaçados no decorrer da tragédia, ao afirmar *ex machina* (1340-1343):

Quem profere estas palavras é Diónisos,  
filho, não de um pai mortal, mas de Zeus.  
Se tivésseis sabido ter senso, o que não quisestes,  
poderíeis ser felizes, tendo por aliado o filho de Zeus.

<sup>18</sup> Veja-se em especial, G. Devereux. "The psychotherapy scene in Euripides' *Bacchae*", *Journal of Hellenic Studies* 90 (1970) 35-48.

Fica fora do nosso âmbito analisar a discussão sobre justiça divina que se segue quase imediatamente a estas palavras, e que prova mais uma vez a impassibilidade dos deuses<sup>19</sup>. Daí não há que concluir, sobretudo da frase de Cadmo, “Não devem os deuses igualar a sua ira à dos mortais” (1348), que estejamos perante uma crítica aberta à religião, tal como não podemos retirar das considerações finais do Segundo Mensageiro, há pouco citadas – “Ser sensato e venerar os deuses / é de tudo o mais belo” (1150-1151) – que Eurípides estivesse a proceder a uma palinódia do seu decantado ateísmo. Uma e outra destas interpretações antagónicas de *As Bacantes* foram defendidas no século XIX e princípios deste, e fizeram a sua época.

Mas, depois dos trabalhos de Murray, de Winnington-Ingram e, principalmente, de Dodds, tem-se procurado noutras coordenadas o verdadeiro esclarecimento da peça. Tem-se notado a importância da noção de εὐδαιμονία e sua relação com δαίμων (Jacqueline de Romilly<sup>20</sup>). o que poderá ser uma adição de Eurípides ao dionisismo primitivo (A. J. Festugière<sup>21</sup>). Outros observam a exaltação da vida simples que o Coro repetidamente faz ou vêem que, por outro lado, o ataque a uma sabedoria demasiado racionalista tem precedentes em tragédias anteriores do dramaturgo. Mais frutuoso ainda tem sido comparar a predilecção do poeta pelo elemento irracional na alma humana, já presente numa das mais antigas, se não a mais antiga das tragédias conservadas – *Medeia* – e acentuada noutras, como *Ifigénia entre os Tauros* e *Orestes*. com a forte concentração nesse vector em *As Bacantes*. Esta foi uma das grandes e inovadoras teses de Dodds, exposta num artigo que marcou uma época, “Euripides the Irrationalist», que veio contraditar o então famoso *Euripides the Rationalist* de Verrall<sup>22</sup>.

É esse elemento irracional que, constituindo o cerne da religião dionisíaca e indo ao encontro de pulsões profundas do ser humano, mostra não poder ser recalcado sem perigosas consequências, acabando por ficar vencedor na confrontação com a razão que pretendia dominá-lo. Por isso, τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία («esperteza não é sabedoria»), como afirmara o Coro no v. 395. Deste modo, a tensão entre a verdadeira σοφία e a aparente percorre a peça, deixando no final os seres humanos aniquilados sob o peso dos seus vãos esforços.

<sup>19</sup> Como muito bem observa Dodds, p. 238, “não precisamos de concluir que o poeta nega os seus títulos à veneração”. Fazê-lo seria confundir a concepção grega com a cristã.

<sup>20</sup> “Le thème du Bonheur dans Les Bacchantes”. *Revue des Études Grecques* 76 (1963) 361-380.

<sup>21</sup> “Euripide dans Les Bacchantes”. *Eranos* 55 (1957) 127-144. e «Euripide et les Ménades». *Siculorum Gymnasium* 26 (1973) 1-17.

<sup>22</sup> “Euripides the Irrationalist”. *Classical Review* 43 (1929) 97-104 = *The Ancient Concept of Progress and Other Essays* (Oxford 1973), pp. 78-91.

Para outras leituras da peça - estruturalistas, desconstrucionistas, girardianas, metateatrais - veja-se a introdução à edição comentada de *As Bacantes* por Seaford (Warminster 1996), autor esse que, por sua vez, considera que o que está em causa é a tensão entre o culto dionisíaco e a polis e que a transformação de Penteu “reflecte (ou melhor, refracta) o modelo de iniciação nos mistérios dionisíacos” (p.30).

(Página deixada propositadamente em branco)

## O “DIÁLOGO DOS PERSAS” EM HERÓDOTO<sup>1\*</sup>

Se o princípio enunciado por Shelley «somos todos gregos» se aplica em todas as grandes áreas do saber humano, ninguém deverá surpreender-se de o encontrar também no domínio da teorização política. Um dos melhores historiadores da matéria, T. A. Sinclair, escreveu um dia «O simples facto de o pensamento político desempenhar e ter desempenhado na história europeia uma parte proeminente na determinação da acção política é devido aos Gregos, e, nessa medida, pelo menos, o pensamento político grego tem influência na vida da Europa de hoje.» Foram os Gregos que primeiro aplicaram o pensamento político à acção e tentaram construir um Estado e ordenar a sua vida de acordo com um conjunto de princípios»<sup>2</sup>.

Mas, como todas as grandes criações, ela surge aos poucos. A necessidade de uma lei a que todos obedeçam, para tornar possível a vida em sociedade, já está preludiada na *Odisseia*, onde se confunde com o temor aos deuses, pois não existe ainda lei positiva. É assim que Ulisses, despertando depois do naufrágio na terra dos Feaces, se interroga (*Od.* VI. 119-121):

Coitado de mim, a que paragens dos mortais eu abordei?  
Serão eles insolentes, selvagens e sem justiça,  
ou serão hospitaleiros e de espírito temente aos deuses?

Pelo contrário, o Ciclope vive num isolamento anti-social e não conhece leis (*Od.* IX. 187-192):

Era aí que habitava o homem monstruoso, que sozinho  
apascentava os rebanhos, longe dos outros; não andava

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Estudos Portugueses*, Homenagem a António José Saraiva, Lisboa (1990), 351-362.

<sup>2</sup> T. A. Sinclair, *A History of Greek Political Thought* (London <sup>2</sup>1987), p. 1.

com os mais; vivia longe deles, sem conhecer leis.  
Era um monstro espantoso, que não se parecia  
com os homens que comem pão, mas com um pico arborizado  
do alto das montanhas, que se visse isolado dos outros.

A necessidade de justiça é também, como se sabe, um dos pólos do mundo moral de Hesíodo, quer ao nível divino (*Teogonia*), quer ao nível humano (*Trabalhos e Dias*).

Mas é sobretudo Sólon que, na palavra e na acção, vai preocupar-se com o estabelecimento da lei entre os seus concidadãos. Não que não houvesse na época arcaica todo um movimento de codificação de leis e que não se possam apontar nomes de legisladores, lendários ou não, em várias cidades. Mas o esforço de Sólon cristalizou para nós nas suas elegias e iambos e sobretudo na celebrada «Eunomia».

Não se trata, porém, de uma teorização sistemática nem de discussão de princípios. Esta vai aparecer no teatro. Os problemas de direito sucedem-se na cena ateniense do séc. V a. C. A última peça da trilogia de Ésquilo, a *Oresteia* (premiada em 458 a. C.) tem uma mensagem evidente: a justiça é dádiva divina, mas são os homens que a aplicam<sup>3</sup>. É assim que, nas *Euménides*, a própria Atena, para julgar de futuros crimes de sangue, evitando a perpetuação da vingança que passa de uma para outra geração, institui o Tribunal do Areópago, e o constitui com cidadãos atenienses.

Os outros grandes trágicos também equacionam questões legais e políticas na cena. A *Antígona* de Sófocles é dessa natureza. É nessa mesma peça, aliás, que ocorre esta celebrada discussão entre Creonte, rei de Tebas, e o filho (736-739):

CREONTE

É portanto a outro e não a mim, que compete governar este país?

HÉMON

Não há Estado nenhum que seja pertença de um só homem.

CREONTE

Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

HÉMON

Mandarias muito bem sozinho, numa terra que fosse deserta.

A *Antígona* é talvez de 441 a. C. Cerca de vinte anos mais tarde, Eurípides punha em cena discussões sobre os méritos relativos dos sistemas políticos, em *As Suplicantes*, onde o regime da democracia é defendido por Teseu, perante os

<sup>3</sup> Cf. H. D. F. Kitto. *Greek Tragedy* (London, repr. 1986, p. 94).

arrogantes argumentos do arauto tebano, que exalta a monarquia. Talvez entre 411 e 409, trava-se em *As Fenícias* uma acesa discussão entre Eteócles, que defende a soberania, e Jocasta, que lhe contrapõe os benefícios da igualdade.

Estas discussões, que apaixonavam o público ateniense presente às Grandes Dionísias, tinham sido lançadas, tanto quanto sabemos, pelos Sofistas, e designadamente por Protágoras e Antifonte, e certamente ouvidas pelos muitos auditórios que se formavam à sua passagem pelas diversas cidades gregas. Muito provavelmente também escritas, embora pouco ou nada tenha chegado até nós.

Mas não terão sido apenas os trágicos que sofreram a influência destes mestres. Ela deve ter alcançado também o primeiro grande historiador, aquele a quem Cícero chamou o «pater historiae»<sup>4</sup>. Desta maneira, o mais antigo texto de teoria política que hoje temos não é dos Sofistas, seus prováveis iniciadores, mas de Heródoto.

Trata-se de uma análise das vantagens e inconvenientes das diversas formas de constituição. É apresentada, porém, não como uma explanação teórica, mas como uma discussão, sob a forma de diálogo, e, o que é mais curioso, histórica e geograficamente situada. Diz-se que ocorre na Pérsia, após a morte de Cambises e a revolta contra os Magos, o que coloca o acontecimento em 522 a. C.

A ocorrência é tão inverosímil que o historiador a introduz deste modo:

Assim que acalmou o tumulto e decorreram cinco dias, os que se haviam sublevado contra os Magos deliberaram sobre aquele estado de coisas, e proferiram palavras que alguns Gregos acham inacreditáveis, e que, no entanto, foram proferidas. (III. 80)

Para compreendermos este texto, temos de recordar as condições peculiares de difusão das *Histórias* de Heródoto. É que, tal como os poemas, os Λόγοι (assim ele designava as partes da sua obra) eram recitados perante auditórios que ocorriam a ouvi-los, nos Jogos Olímpicos, e noutras aglomerações semelhantes.

Assim se explica que o historiador voltasse a defender a sua posição, ao escrever o livro VII, cap. 43, onde, referindo a actuação de Mardónio ao chegar às cidades da Iónia, adverte:

Como, navegando ao longo das costas da Ásia, Mardónio chegasse à Iónia, aí mesmo vou narrar o mais surpreendente dos factos para aqueles dentre os Gregos que não aceitam que, na reunião dos sete Persas, Otanes exprimiu a opinião de que os Persas deviam viver em democracia. Pois Mardónio depôs todos os tiranos dos Iónios e instaurou a democracia nas cidades.

<sup>4</sup> *De Legibus* I. 5.

Neste texto figura o verbo δημοκρατέομαι, que significa «viver em regime democrático», e δημοκρατία. No Livro III, no qual vamos concentrar a nossa atenção, o célebre composto não figura. É ἰσωνομία (literalmente: «igualdade perante a lei») que faz as suas vezes. Os dois lexemas equivalem-se e, se acentuarmos a presença de δημοκρατία, por duas vezes (cap. 43 e 131), no livro VI, é porque é a mais antiga ocorrência do termo, a menos que ele deva reconstituir-se num tratado ateniense com Cólofon, de 447 / 6 a. C.<sup>5</sup>

Deixando, porém, este assunto para depois, continuemos a analisar a questão da credibilidade da narrativa.

Para melhor a equacionarmos, teremos, de ter presente que o título de primeiro historiador do Ocidente, que é costume dar a Heródoto, deriva de ter ele sido o primeiro também a formular a noção de causalidade. Essa noção, entretecida com o tradicional desejo de dar glória e com uma não menos importante profissão de imparcialidade, exprime-se logo na frase inicial — sem dúvida a mais discutida de todas — do próêmio da sua obra:

Esta é a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem, e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis, praticadas quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros; e sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros.

Outros princípios que haviam de tornar-se essenciais ao historiador não estavam ainda presentes.

O desfasamento entre as noções dos antigos e dos modernos é suficiente para que uma figura como A. J. Toynbee pudesse notar que certas ideias históricas gregas fundamentais estão por vezes expressas na poesia, na filosofia, em obras médicas; e, inversamente, sejam obras de historiadores que dão contributo ao romance, genealogia, etnografia, geografia<sup>6</sup>.

Podemos exemplificar estes factos com a simples referência ao Livro II, que se divide facilmente em duas partes: a que descreve a geografia e etnografia do país e a que conta a sua história. No entanto, neste mesmo livro é possível isolar oito capítulos (113 a 119) onde se narra um mito com características romanescas: a versão do rapto de Helena, segundo os sacerdotes egípcios. Ora nessa versão encontraremos dois processos correntes em Heródoto: o discurso, directo e a introdução de reflexões próprias, como tais apresentadas, de carácter racionalista.

<sup>5</sup> *Inscriptiones Graecae*<sup>2</sup> 15. 37. Os limites da sinonímia entre *demokratia* e *isonomia* foram cuidadosamente analisados por M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy* (Oxford 1969), p. 120, nota 2.

<sup>6</sup> *Greek Historical Thought* (New York 1964), p. XIII.

Do primeiro destes processos, que assenta na verosimilhança e não na verdade histórica, o modelo era homérico. Sabiam os antigos, como sabem os modernos, quanto ganha em vivacidade e interesse a autodiegese. Heródoto que, como já dissemos, recitava perante um auditório, tal como os aedos, tinha a noção do valor do processo para despertar a atenção e a curiosidade.

O que se verifica no Livro II — e, diga-se de passagem, em nenhum outro livro de modo tão evidente — ocorre também no Livro IV, onde os Σκυθικοὶ λόγοι e os Λιβυκοὶ λόγοι comportam só narrativa nas partes geográficas e etnográficas, mas não resistem ao uso do discurso directo em trechos históricos ou míticos, como a história de Hércules e da mulher serpente (8-10) ou das Amazonas (114-117).

Mas não são só estes momentos romanescos que são recriados na nossa frente. Poderiam citar-se dezenas de exemplos de falas de mensageiros ou de discussões entre figuras históricas célebres, às quais é aplicado o mesmo processo. Aparentaremos como momentos culminantes o discurso de Milcíades a Calímaco de Afidna, pedindo-lhe que vote com ele a realização da batalha de Maratona (VI. 109), as assembleias dos principais persas, convocadas por Xerxes antes de marchar contra a Grécia (VII. 8-11), o discurso de Temístocles aos Atenienses sobre o novo estratagema (VIII. 109-110), o discurso de Alexandre, filho de Amintas, aos Atenienses, o dos enviados lacedemónios, e a resposta dada pelos Atenienses a uns e a outros (VIII. 140-144)<sup>7</sup>.

Mais surpreendente ainda é que o processo seja por vezes transferido para o sobrenatural. A figura que, em VII. 12-18 aparece em sonhos a exortar Xerxes, e depois seu tio Artábano, a partir em campanha contra a Hélade, usa o discurso directo, e outro tanto faz o fantasma de mulher que, antes da batalha de Salamina, pergunta com voz forte, a ponto de ser ouvida por todos: «Loucos, até onde ireis voltar as proas?» (VIII. 84).

Nas proximidades deste episódio, situa-se uma referência a uma exortação de Temístocles que fora a mais bela de todas (VIII. 83). Limita-se, porém, a enunciar os seus tópicos principais, sem a reproduzir. Porque era ainda suficientemente conhecida, e por isso não podia reconstituir-se uma que fosse simplesmente verosímil? Porque tinha uma forma tão perfeita que qualquer tentativa de imitação seria logo detectada? Este é um dos muitos mistérios da oralidade das culturas na sua relação com o desenvolvimento da memória. Não esqueçamos que é este o mesmo historiador que transmite em discurso directo as conversas entre Xerxes e Artábano, seu tio. Entre estas figura e a que é situada no momento da passagem do grande rei com o seu exército, da Ásia para a Europa: ao ver o Helesponto coalhado de navios e as margens cobertas pelos seus homens, o monarca persa felicita-se, mas depois chora; perguntado pelo tio a razão do seu procedimento, responde

<sup>7</sup> Podem, naturalmente, apontar-se excepções a esta regra. Sirva de exemplo o uso do discurso indirecto na fala entre Dario e os Peónios (V. 12-14).

que lhe veio à mente a fragilidade da condição humana, pois dali a cem anos nem um só daqueles guerreiros seria vivo; ao que Artábano acrescenta reflexões ainda mais pessimistas, dizendo que longa em demasia é a vida para as desgraças que se abatem sobre os homens (VII. 45-46).

Xerxes e Artábano — dois persas — dialogaram como se fossem gregos. Duas figuras históricas, das quais a primeira muito conhecida.

No texto que vai ocupar-nos, também temos na nossa frente figuras históricas, nada menos de sete, dos quais só um nome não corresponde exactamente à inscrição de Bisitun sobre os feitos de Dario, o que traduz um apreciável cuidado com a exactidão dos factos narrados. Essas figuras tinham começado a actuar isoladamente no cap. 68 do Livro III e tinham-se conjurado, a partir do cap. 71, para se libertarem do jugo dos magos que haviam usurpado o poder. O diálogo sobre o plano a seguir corre entre dois deles, Otanes e Dario, o primeiro mais prudente e reflectido, desejoso de associar mais pessoas ao arriscado cometimento, o seguinte mais ardente e ansioso por entrar em acção. Esta caracterização dos que vão ser as duas figuras principais do chamado Diálogo dos Persas está em consonância com as teorias políticas que cada um vai defender. Tal facto não significa senão, a nosso ver, que Heródoto preparava a grande cena com o mesmo cuidado com que um dramaturgo vai caracterizando as figuras para se revelarem no momento próprio<sup>8</sup>. Depois da introdução a que fizemos referência, Otanes toma a palavra, em defesa da democrática (a que, como vimos, chama isonomia). Mostra sucessivamente o que, a seu ver, são os defeitos da monarquia. É de notar que, no decurso da sua fala, o monarca é insensivelmente substituído pelo tirano. Oiçamos a sua primeira argumentação:

A mim parece-me que não mais devemos ter um só chefe, pois não é agradável nem bom. Pois vistes a que ponto chegou a insolência de Cambises e experimentastes a do Mago. Como é que uma monarquia podia ser uma coisa perfeita, quando lhe é lícito fazer o que quer sem prestar contas?

É que até ao melhor de todos os homens, investido deste poder, ela o faria exorbitar dos seus pensamentos habituais. Dos bens à sua disposição, havia de lhe sobrevir a insolência, e a inveja foi desde sempre congénita ao homem. Possuidor de ambos estes defeitos, será detentor de toda a maldade. Saciada a insolência, comete muitos crimes; o mesmo, com a inveja. Contudo, um tirano (τύραννος) devia ser isento de inveja, uma vez que possui todos os bens. Mas o seu comportamento para com os cidadãos é o contrário disso; tem inveja dos melhores, quando existem e estão vivos, entende-se

<sup>8</sup> Se, como geralmente se pensa hoje, o Papiro de Gyges é um fragmento de teatro da época helenística, temos aí um excelente exemplo das potencialidades dramáticas do texto de Heródoto, pois o modelo da tragédia teria de buscar-se em Heródoto I. 6-12.

bem com os maiores malvados da cidade, é mestre no acolhimento que dá às calúnias. É o mais absurdo que há: a quem o admirar moderadamente, leva a mal que não lhe faça muitas vénias; a quem lhe fizer vénias sem conta, odeia-o como sendo um adulator. E vou ainda dizer o pior: abala os costumes ancestrais, violenta as mulheres e mata sem julgamento.

Logo, a arbitrariedade (não presta contas), a insolência e inveja (causadas pelo excesso de prosperidade), a desconfiança, a inobservância das leis (abala as leis dos antepassados; violenta as mulheres; condena à morte sem julgamento) são os defeitos apontados. Defeitos que já fazem antever, por contraste, as vantagens que serão atribuídas à isonomia: aí, as magistraturas são por eleição (igualdade perante a lei); existe a prestação de contas (o que pressuõe um executivo eleito e responsável); as decisões são tomadas em comum (o que significa que o povo tem poder deliberativo). «Por conseguinte» — continua — «proponho que abandonemos a monarquia e que demos incremento ao povo. Pois é no número que tudo reside». Numa tradução mais literal, diríamos de outro modo as últimas palavras: «que demos incremento à maioria; pois é no muito que tudo reside».

O orador que se segue é Megabizo, que argumenta de forma curiosa, principiando deste modo:

O que disse Otanes sobre a abolição da tirania, é como se fosse dito por mim, mas, quando incitou a dar o poder ao povo, não acertou na melhor opinião. Pois não há nada de mais irracional e de mais insolente do que uma multidão inútil.

Os defeitos da «maioria» são a insolência («sem dúvida que fugir à insolência de um tirano para cair na insolência do povo desenfreado é coisa que de modo algum se pode tolerar»), a ignorância, a irreflexão «semelhante à torrente de um rio». Em vez disto, Megabizo propõe a oligarquia, baseado em dois frágeis argumentos: um é o do interesse pessoal («pois estaremos sem dúvida entre eles»), outro é o da verosimilhança («é natural que dos homens melhores surjam as melhores deliberações»).

Em terceiro lugar, fala Dario, dizendo:

A mim parece-me que o que disse Megabizo sobre o governo do povo foi correctamente afirmado, mas o que disse em relação à oligarquia não está certo. Sendo três os regimes de que dispomos, e todos em teoria os melhores, o do povo o melhor, bem como o da oligarquia e o do monarca, declaro que este último se lhes avanta consideravelmente. Quando um homem é o melhor, nada se vê que lhe seja superior.

Neste pressuposto de que se trata de um homem superior, conclui que ele orienta sem falhas a multidão. Além disso, pode manter secretas as decisões contra o inimigo. Apresenta seguidamente um argumento baseado na convicção, corrente entre os antigos, de que os regimes se alteram de uns para outros, revestindo sucessivamente todas as formas. É o que virá a chamar-se μεταβολή πολιτειῶν («a mudança das constituições»). Assim, na oligarquia, formam-se com facilidade a emulação e a inveja, as quais conduzem à discórdia e assassínios, e toda essa instabilidade vai desembocar na monarquia. Sendo, pelo contrário, o povo a governar, aparece a maldade, que conduz à formação de potentes amizades baseadas na cumplicidade do mal. «Assim sucede», — continua — «até que alguém se põe à frente do povo e põe termo aos seus actos. Por tal motivo, esse homem é admirado pelo povo e, uma vez admirado, é apresentado como monarca. E também nisto se demonstra que a monarquia é o melhor.»

Esta demonstração da superioridade da monarquia pela teoria da μεταβολή πολιτειῶν completa-se ainda com a afirmação de que a liberdade, em ambos os casos, vem de um só homem e com o argumento da tradição («não vamos abolir as leis dos nossos antepassados, quando são bem ordenadas; não seria melhor»).

O historiador não faz comentários. Apenas continua inventariando os alegados factos. Mais ninguém toma a palavra, porque, «dos sete homens, os restantes quatro juntaram-se à última». Prevalece, portanto, a opinião de Dario, cuja picaresca maneira de obter a suserania será narrada em capítulos subsequentes.

Dissemos que não há comentários, e não os há, efectivamente, de modo directo. Mas podemos surpreendê-los no hipotexto, quer na narrativa do expediente para a ascensão de Dario, quer, de modo mais imediato, na maneira como termina a assembleia:

Assim que foi derrotado o parecer de Otanes, que se empenhava em implantar a isonomia entre os Persas, disse no meio deles estas palavras: «Companheiros, é evidente que um de nós deve tornar-se rei; ou por escolha da sorte ou por entrega ao povo persa da eleição do que quiser, ou por qualquer outra maneira. Eu, por mim, não entro em competição convosco. Na verdade, não quero mandar nem ser mandado. Renuncio ao poder com esta condição, de não ficar às ordens de nenhum de vós, nem eu pessoalmente nem nenhum dos meus descendentes, para todo o sempre.» Ditas estas palavras, os seis concordaram com as condições, e esse não entrou em competição com os restantes, mas retirou-se do meio deles. E ainda hoje essa casa é a única que se conserva livre na Pérsia e só recebe as ordens que quer, sem transgredir a legalidade persa.

Pensem, neste momento, nos ouvintes de Heródoto, adestrados na dialéctica pela acção dos Sofistas. Eles bem teriam reparado como eram falaciosos os raciocínios de Dario sobre a liberdade (ἐλευθερία), emanada do salvador, quer do regime democrático, quer do oligárquico. E teriam atentado, no final do capítulo,

na afirmação de que, devido ao pacto então celebrado entre os sete, a casa de Otanes era «a única que se conserva livre na Pérsia.»

De resto, muitos outros passos de Heródoto contrastam declaradamente a liberdade grega com a sujeição persa. Do longo diálogo entre Xerxes e o espartano Demarato, que se efectua quando o exército já passou o Helesponto e entrou na Europa, vamos destacar alguns dos passos mais densos de significado:

A Grécia foi sempre criada na pobreza, mas junta-se-lhe a virtude, amassada na sabedoria e numa lei rigorosa. Apoiando-se nelas, a Grécia defende-se contra a pobreza e contra a sujeição. (VII. 102)

Eu não pretendo ser capaz de lutar contra dez homens, nem mesmo contra dois: por minha vontade, nem com um só entraria em combate; se, porém, fosse forçoso, ou se algum motivo imperioso me levasse a isso, combateria de preferência com um desses homens de quem se diz que cada um vale três Gregos. Do mesmo modo são os Lacedemónios: em combate singular, não são inferiores a nenhum varão; reunidos em tropas, são os mais valentes de todos. Apesar de livres, não o são de todo: estão sujeitos a um soberano — a lei — que temem muito mais ainda do que te receiam a ti os teus súbditos; de facto, fazem tudo o que ela lhes mandar, e ela manda-lhes sempre o mesmo: que não lhes é permitido fugir do campo de batalha, ainda que seja grande a avalanche dos inimigos; devem conservar o seu posto, e vencer ou perecer. (VII. 104)

Outro passo igualmente elucidativo ocorre no Livro VIII, num período agitado que precede a batalha de Plateias: Alexandre, filho de Amintas, encontra-se em Atenas, ao mesmo tempo que uma delegação, a fim de transmitir as propostas de paz do grande Rei, feitas por intermédio de Mardónio. Os Atenienses responderam a Alexandre:

Também nós sabemos que o poder dos Medos vale muitas vezes o nosso, de modo que não vale a pena depreciar-nos por isso. Mas, mesmo assim, ansiamos pela liberdade, e defender-nos-emos até onde pudermos. Não tentes persuadir-nos a pactuar com os Bárbaros, que não nos convenceremos. E agora vai anunciar a Mardónio o que dizem os Atenienses: enquanto o Sol seguir o curso que agora percorre, nunca pactuaremos com Xerxes. Confiamos no auxílio dos deuses e dos heróis, cujos santuários e imagens ele incendiou sem respeito algum, iremos lutar contra ele e expulsá-lo-emos. E tu, doravante, não te presentes mais com tais propostas na frente dos Atenienses, nem lhes aconselhes acções iníquas, sob a aparência de serem nobres. Pois não queremos que sofras algum desacato da parte dos Atenienses, de quem és próximo e amigo. (VIII. 143)

Talvez não seja menos característico desta forma de fazer comentários implícitos, ou de moralizar narrando, este curioso passo, já posterior à vitória de Plateias. O general vitorioso, Pausânias, vê os móveis e utensílios que Xerxes deixara ficar na fuga, entregando-os a Mardónio. Eram objectos de prata e de ouro e tapeçarias de cores variadas. O general manda os padeiros e cozinheiros de Mardónio preparar uma refeição à moda persa. Ao ver os leitos de ouro e prata tão bem guarnecidos, mesas de ouro e de prata e o aparato sumptuoso da ceia, fica estupefacto. Resolve então, por brincadeira, mandar preparar uma ceia à moda lacónica. Chama em seguida os generais gregos para partilharem do seu sentido do humor e diz-lhes, apontando para cada uma das refeições confeccionadas:

Homens da Grécia, mandei-vos reunir para este fim: queria mostrar-vos a loucura do chefe dos Medos, que, usufruindo deste passadio, marchou contra nós, para nos arrebatrar a nossa miséria. (IX. 82)

Ao contar esta edificante história, porém, Heródoto não afirma. Emprega um cauteloso λέγεται («diz-se»), como em tantos outros passos da sua obra.

Efectivamente, não só o caso não é único, e, portanto, bem distinto do que nos ocupa, como faz parte dos princípios do historiador utilizar a tradição, ainda que sem aderir a ela. Citamos as duas afirmações mais conhecidas:

Até aqui, falei segundo a minha observação (ὄψις), reflexão (γνώμη), informação (ιστορίη); mas, a partir de agora, passarei a referir a tradição (λόγος) egípcia, tal como a ouvi; acresce ainda um pouco do que vi. (II. 99)

O meu dever é referir a tradição, mas de modo algum sou obrigado a acreditar nela. E que esta afirmação valha para toda a minha obra. (VII. 152)

Existe, portanto, uma preocupação de rigor, que se manifesta em muitos passos. No Livro VII, por exemplo, quando transmite, em discurso directo, a resposta dos habitantes de Corcira aos Persas, tem o cuidado de prevenir:

Ao Persa disseram eles palavras deste teor. (VII. 152)

Até que ponto essa preocupação foi mantida, é quase impossível de dizer. Reconstituir os discursos pronunciados por figuras históricas com exactidão estava mais dentro do âmbito da verosimilhança do que do da verdade. E não se pense que tal princípio só seja válido para Heródoto, devido aos traços de arcaísmo que conserva. Ele vai verificar-se nos outros historiadores, mesmo em Tucídides, e daí passará aos Romanos, e destes aos renascentistas. Tucídides, por exemplo,

transforma a argumentação a favor ou contra o rumo que se pretende dar à acção em discursos que representam o essencial do que os participantes declararam.

Em passo muito conhecido, o historiador máximo exprime esta noção e, segundo o entendimento de muitos, critica também o seu antecessor:

Quanto às palavras que proferiram uns e outros, quer os que iam entrar em guerra, quer os que já estavam nela, era difícil recordar com a devida exactidão o que disseram, tanto para mim, naquilo em que os ouvi, como para outros, que mo transmitiram de várias fontes. Tal como me pareceu que cada um deles deveria falar acerca das circunstâncias mais apropriadamente, mantendo-me o mais próximo possível de todas as opiniões realmente proferidas, foi assim que eu me exprimi. (I. 22.1)

É impossível garantir que fosse o *Diálogo dos Persas* que estava em mente. Mas também não é improvável.

Efectivamente, Heródoto excedera os limites do verosímil ao pôr na boca dos conjurados persas de 522 a. C. teorias cuja discussão estava na ordem, do dia na Atenas da segunda metade do séc. V a. C. Que assim era, provam-no as peças dramáticas que referimos no começo e provam-no os ecos do elogio da democracia ateniense que Tucídides atribui a Péricles em II. 38-42, e que contém, sobretudo em II. 37.1, uma descrição das vantagens da democracia semelhante à de Otanes.

É certo que, como também já vimos, Heródoto insiste muito na veracidade da sua narrativa, tanto aqui como quando volta a referir-se a ela no passo já citado de VII. 43. Mas o seu procedimento é aquele que, no século seguinte, Aristóteles há-de considerar como um critério de distinção entre poesia e história:

... a Poesia conta de preferência o geral, e a História, o particular. O geral, é aquilo que, segundo a verosimilhança ou a necessidade, dirá ou fará certo homem; isto é o que se esforça por representar a Poesia, embora atribuindo nomes às figuras. O particular, é o que fez ou aconteceu a Alcibíades. (*Poética* 1451b)

O mais curioso é que, a anteceder este mesmo passo que acabamos de citar, Aristóteles dera Heródoto como exemplo de historiador, observando que «era possível pôr em verso as obras de Heródoto, e a História não seria inferior pelo facto de ter ou não metro». O que faz supor que, mesmo para um espírito tão metódico e preciso como o do Estagirita, os discursos atribuídos às personagens do passado não invalidavam a veracidade da narrativa. A questão punha-se apenas a nível de linhas gerais, não do pormenor da acribia de expressão.

Em todo o caso, os dados para análise das constituições políticas estavam lançados. O tema seria retomado por Platão no *Político* (291 e - 292 d) e largamente

desenvolvido no Livro VII de *A República*. Aristóteles discute-o de novo na *Política*, Livro IV, indo ao ponto de classificar as variedades dos grandes sistemas. Aos poucos, tinha-se criado a noção de que, para cada um deles, havia uma forma boa e uma degenerada. De uma terminologia um tanto vaga, vai-se passando para designações mais precisas. Aristóteles, por exemplo, parece denominar *democracia* uma forma desviada de *politeia* e, noutros passos (1290 a), esta última aparece como uma mistura de oligarquia e democracia. Só dois séculos depois é que Políbio delimitará claramente as seis formas, reabilitando a designação de *democracia* para o governo da maioria e criando a de *oclocracia* para distinguir a sua degenerescência.

Cerca de três séculos dura este ensaio de teorização política, nos alvares da historiografia<sup>9</sup> que de uns para outros autores se vai alargando e aprofundando. Real ou imaginário, é o «Diálogo dos Persas» que lança as bases de uma discussão que não cessará de se renovar através dos séculos.

---

<sup>9</sup> É muito numerosa a bibliografia sobre o Diálogo dos Persas. Citaremos alguns dos estudos mais importantes: Karl Reinhardt: *Vermächtnis der Antike* (Göttingen 1960). pp. 158-164; Klaus Bringmann. «Die Verfassungsdebatte bei Herodot 3. 80-82 und Dareios' Aufstieg zur Königsherrschaft», *Hermes* 104 (1976) 266-279; Jacqueline de Romilly, «Le classement des constitutions d'Hérodote à Aristote», *Revue des Études Grecques* 72 (1959) 81-99; J. A. S. Evans, «Notes on the Debate of the Persian Grandees in Herodotus; 3, 80-82», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 38 (1981) 79-84.

## O MAIS ANTIGO TEXTO EUROPEU DE TEORIA POLÍTICA<sup>1</sup>

«Assim que acalmou o tumulto e descorreram cinco dias, os que se haviam sublevado contra os Magos deliberaram sobre todo aquele estado de coisas, e proferiram palavras que alguns Gregos acham inacreditáveis, e que, no entanto, foram proferidas.» É assim que Heródoto (c. 484 - 425 a. C.), no Livro III das suas *Histórias*, principia o chamado «Diálogo dos Persas», durante o qual três chefes daquela sublevação discutem sucessivamente as vantagens e defeitos das diferentes constituições políticas. O texto, que tem a distinção de ser o mais antigo que se conhece no género, dá-lo-emos em tradução integral em apêndice, para que o leitor possa julgar por si do interesse que encerra. As palavras que se seguem devem ser tomadas apenas como uma introdução ao assunto.

O acontecimento é apresentado pelo historiador como cronológica e geograficamente situado. O local é a Pérsia, a data 522 a. C. Os intervenientes são Otanes, Megabizo e Dario; assistem mais quatro chefes. Mas já os Gregos dos meados do séc. V a. C., a julgar pelas palavras transcritas no início, duvidavam da sua autenticidade. Nos nossos dias, é extensa a lista dos que também a rejeitam, embora tenha havido helenistas ilustres que lhe supõem, pelo menos, uma base histórica<sup>2</sup>.

A questão foi examinada de novo há poucos anos por Klaus Bringmann, em artigo clarificador, que contrasta a figura de Dario, tal como Heródoto no-la mostra ao longo do Livro III, com o auto-retrato do monarca na inscrição de Bisitun, para concluir que são o oposto um do outro<sup>3</sup>. É ainda o mesmo especialista alemão que mostra, por outro lado, as semelhanças (até vocabulares) da defesa da monarquia

---

<sup>1</sup> Publicado em *Nova Renascença*, Porto (1981), 364-370.

<sup>2</sup> Está neste caso um grande nome como o de Karl Reinhardt (na sua colectânea de artigos, *Vermaechtnis der Antike* (Goettingen, 1960), pp. 158-164).

<sup>3</sup> «Die Verfassungsdebatte bei Herodot 3, 80-82 und Dareios' Aufstieg zur Koenigsherrschaft», *Hermes* 104 (1976), 266-279. Neste artigo pode ver-se a já vasta bibliografia sobre o assunto. Pela sua clareza, salientamos a obra de T. A. Sinclair, *A History of Greek Political Thought* (London, 1967), pp. 36-42.

por Dario, no texto grego, com a posição de Péricles na Atenas contemporânea do autor, posição essa que havia de ficar imortalizada na definição lapidar de Tucídides II. 65.9: «teoricamente, estava-se em democracia, mas, na prática, sob o governo de um só, que se encontrava em primeiro lugar». Toda a discussão está estreitamente relacionada com o meio político grego — continua Bringmann — e designadamente com o ateniense. «Nem um só argumento traz a marca de proveniência especificamente persa ou oriental»<sup>4</sup>.

Porque também assim o julgamos, e não temos dúvidas de que as precauções de Heródoto ao afirmar a autenticidade do diálogo são em tudo semelhantes àquelas de que Platão há-de rodear a apresentação dos seus grandes mitos<sup>5</sup>, procederemos à análise das ideias do texto, vendo nele o primeiro esboço de teoria política grega chegada até nós — quer o tema descendesse já dos Sofistas, como pretendem alguns<sup>6</sup>, quer não.

Dos sete chefes reunidos, Otanes é o primeiro a tomar a palavra. Fá-lo em defesa da forma de governo que «tem o mais formoso dos nomes, a *isonomia*». A palavra grega empregada significa literalmente «igualdade perante a lei» e concorre, na obra de Heródoto, com aquele outro composto que esperávamos encontrar neste contexto: *democracia*<sup>7</sup>.

Otanes principia pelos lados negativos da monarquia («ter um só chefe»), que opõe às vantagens do governo da maioria (*to plethos*, que traduzimos por «o povo»). Naquela, argumenta, impera a arbitrariedade; o excesso de prosperidade leva à insolência ou desmesura (*hybris*) e à inveja (*phthonos*), ambas causa de se cometerem crimes; gera-se a desconfiança e as leis não são observadas (abrogação dos costumes ancestrais, violação das mulheres, condenação à pena suprema sem julgamento). Pelo contrário, em democracia, as magistraturas são obtidas por eleição («é pela tiragem à sorte que se alcançam»); o executivo é responsável («estando sujeito a prestar contas»); o povo tem poder deliberativo («todas as decisões são postas em comum»). Logo, é o povo que deve ser apoiado, «pois é no número que tudo reside».

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 269 e *passim*.

<sup>5</sup> Cf. *Górgias* 523a: «Ouve então — disse ele — uma bela história, que tu terás na conta de um mito, ao que suponho, e eu de uma história real: pois é como coisa verídica que referirei a narrativa que me proponho fazer».

<sup>6</sup> E. g. E. Barker, *Greek Political Theory* (London, reimpr. 1960), p. 334; T. A. Sinclair, *op. cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> *Demokratia* aparece duas vezes no Livro VI (§§ 43 e 131), e o verbo que significa «viver em democracia» (*demokrateomai*) em IV. 137 e VI. 43. Serão essas as mais antigas ocorrências das duas palavras, a menos que *demokratia* deva reconstituir-se num tratado ateniense com Cólofon, de 447/6 a. C. (*Inscriptiones Graecae*<sup>2</sup>, 15.37). A observação vem em M. Ostwald, *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy* (Oxford, 1969), p. 120, nota 2, onde pode também ver-se uma cuidadosa discussão dos limites da sinonímia entre *demokratia* e *isonomia*. A história da palavra foi feita por R. Sealey, «The Origins of Demokratia», *California Studies in Classical Philology* 6 (1974), pp. 253-295. Sobre as diferenças entre o conceito antigo e o actual, leia-se M. I. Finley, *Democracy Ancient and Modern* (London, 1973).

Não podemos deixar de notar, como K. Bringmann, que o retrato da democracia ateniense não podia ser mais fiel do que nestas palavras de Otanes. Mas continuemos a aceitar provisoriamente a ficção do «Diálogo dos Persas». Cabe depois a vez a Megabizo, que habilmente coloca nos dois pratos da balança os defeitos da monarquia (agora significativamente apelidada de «tirania») e os da democracia. Quanto àquela, subscreve tudo o que disse o seu antecessor. Mas, quanto a esta, argumenta, «não há nada de mais irracional e de mais insolente do que uma multidão inútil. Sem dúvida que fugir à insolência de um tirano para cair na insolência do povo (*demos*) desenfreado é coisa que de modo algum se pode tolerar». «Insolência, ignorância, irreflexão» semelhante à torrente de um rio, são, para ele, os defeitos do regime da maioria. Os motivos que apresenta para tentar impor a sua preferência por uma terceira forma de governo, a oligarquia, são, porém, débeis e suspeitos: o do interesse pessoal («pois estaremos sem dúvida entre eles») e o da verossimilhança («é natural, que dos homens melhores surjam as melhores deliberações»).

Em terceiro lugar, fala Dario, que, aceitando embora, o princípio geral de que os três regimes são bons em teoria, faz um veemente elogio da monarquia, como aquele que, com o poder nas mãos do homem melhor (*aristos*), orienta sem falhas a maioria e, sendo esse um só, mantém secretas as decisões contra o inimigo. Defeito da democracia é para ele a maldade, que «é impossível que não apareça» e que, conduzindo à cumplicidade no mal, acaba por abrir caminho à monarquia. Do mesmo modo, a emulação e inveja que se geram na oligarquia levam a discórdias e assassínios, a que só o governo de um (monarquia) consegue pôr termo. Com este argumento, não menos frágil, de que a adulteração de ambos os regimes contrários, até dar lugar à monarquia, prova a excelência desta, Dario conclui com a miragem da simbiose da liberdade com a tradição: «Portanto, sou de opinião que, se formos libertados por um só homem, vamos manter um governo desses, e que, além disso, não vamos abolir as leis dos nossos antepassados, quando são bem ordenadas; não seria melhor».

Prevalece a opinião de Dario, à qual aderem os outros quatro chefes presentes.

A conclusão do diálogo também tem, aliás, não pequeno interesse. Otanes aceita a derrota da sua teoria, com a condição de não ficar às ordens de ninguém, nem ele nem a sua família e descendentes. «Na verdade, não quero mandar nem ser mandado». Esta renúncia ao poder aparece no texto original formulada em termos que não podiam deixar de evocar, para qualquer Grego, a própria definição de democracia, que havia de cristalizar mais tarde em duas frases famosas de Aristóteles<sup>8</sup>: «O pressuposto do regime democrático é a liberdade... e o da liberdade é ser alternadamente governante e governado».

<sup>8</sup> *Política* 1317 a 40 — 1317 b 2. Cf. K. Bringmann, *op. cit.*, p. 270.

Com velada ironia, a história de Dario prossegue, narrando como, após as decisões tomadas, surgiu o artifício picaresco pelo qual ele alcançou o poder sozinho...

Mas voltemos ao nosso texto. Os três discursos delineiam, como já tem sido observado<sup>9</sup>, a futura distinção em seis constituições, ou seja, em três e respectivos desvios. Esta só virá a ser completamente delineada por Aristóteles, e depois esquematizada, em duas séries que se correspondem, por Políbio<sup>10</sup>.

A ideia de que as formas de governo vão degenerando umas nas outras está já no *Político* de Platão (291c - 292d), que enumera as três modalidades tradicionais (monarquia, oligarquia e democracia), donde derivam mais duas, a tirania e a aristocracia, mas sem utilizar um nome diferenciado para distinguir a boa da má democracia. A *República* também o não faz na sua longa discussão do Livro VIII. É, como dissemos, Aristóteles que irá distinguir, no Livro IV da *Política*, entre democracia (que defende apenas os interesses dos pobres, como a oligarquia só trata dos dos ricos e a tirania dos do monarca) e *politeia* (ou, como diz na *Ética a Nicômaco* — retomando um composto cunhado por Platão — a *timocracia*). Esta *politeia*, que é paralela à realeza (*basileia*) e à aristocracia, é um dos verdadeiros governos, porquanto visa o interesse comum dos governados. Designação um tanto vaga, pois significa apenas «administração da ‘polis’», é provável que tenha sido criada, como sugeriu Jacqueline de Romilly<sup>11</sup>, para substituir a nossa já conhecida *isonomia*, que os excessos tão criticados por Platão e outros haviam desacreditado.

No tempo de Heródoto — e já antes, no séc. VI a. C. — os Gregos consideravam que era a *isonomia*, a igualdade perante a lei, que melhor os distinguiu dos bárbaros, e que mais nitidamente se opunha à tirania. O termo era ainda flutuante, quando o historiador compôs a sua obra, como vimos atrás. Aparece nos discursos de Otanes para designar o «governo do povo», quando outros passos das *Histórias* falam já abertamente da *democracia*. Os grandes teorizadores do séc. IV a. C., aqueles que marcaram de uma maneira indelével todo o pensamento político epropeu<sup>12</sup>, vêm a questão cada um à sua maneira. Platão quase só apresenta a deformação da

<sup>9</sup> E. g. T. A. Sinclair, *op. cit.*, p. 38.

<sup>10</sup> VI. 4.6. Sobre o assunto, veja-se Jacqueline de Romilly, «Le classement des constitutions d'Hérodote à Aristotele», *Revue des Études Grecques* 72 (1959), 81-99, que cita também o conhecido esboço da *II.ª Ode Pítica* de Píndaro: «Um homem de palavra leal faz-se valer em todos os países: junto dos tiranos, lá onde reina a multidão impetuosa e nas cidades que governam os sábios».

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 93. A mesma autora recorda (p. 85) a tese de Debrüenner, que supõe que a palavra *aristocracia* teria sido formada, segundo o modelo de *democracia*, pelo partido anti-democrático, preocupado com a impopularidade do termo *oligarquia*.

<sup>12</sup> Sobre as relações da *República* com o mundo antigo e o moderno, falámos sumariamente na introdução à nossa tradução comentada desse diálogo (Lisboa, 1976), pp. XLIX-LII; aí citámos a obra de R. H. S. Crossman, *Plato Today* (London, 1963). Sobre a vastíssima influência de Aristóteles, através da versão latina de Guilherme de Moerbeke (c. 1260) e dos comentários de S. Tomás de Aquino e outros, sobre os grandes teorizadores políticos, de Hobbes a Rousseau, e mesmo para além do séc. XVIII, veja-se a extensa introdução de J. Aubonnet à sua edição da *Política* (Paris 1960), vol. I, pp. CXX-CXCVI.

democracia, «aprazível, anárquica, variegada», espécie de manto de muitas cores, onde há de tudo. Aplicando ao seu estudo os métodos do biólogo, Aristóteles não pode deixar de classificar e sistematizar quanto a sua observação do fenómeno da vida em sociedade lhe ensinou. Não entraremos aqui no pormenor, que excederia os limites destas breves reflexões. Notemos apenas como as palavras que traduzem os mais belos ideais se esvaziam de conteúdo pelo mau uso que delas é feito. Oscilando entre *democracia* e *isonomia* em Heródoto, ambos os termos se desacreditam devido aos excessos da demagogia. Para Aristóteles, *democracia* é a forma desviada da *politeia*, mas noutros passos (1290a), parece já detectar-se uma evolução no seu pensamento, porquanto esta última aparece como uma mistura de oligarquia e de democracia. De qualquer modo, caberá, dois séculos mais tarde, a Políbio reabilitar a palavra. A degenerescência do governo da maioria chama-se, com muita propriedade, *oclocracia*. A sua forma correcta é de novo designada por *democracia*, o equilíbrio perfeito para que tendia todo o Grego, mesmo que, como Políbio, tivesse já os olhos postos no poderio romano.

Nessa altura, perfazem-se já três séculos bem medidos sobre o texto de Heródoto, primeira amostra de uma teorização política que não cessará de se renovar através dos séculos. Mas, quando procuramos as origens de tudo o que há de importante nos domínios do pensamento, pisamos sempre terreno grego. «We are all Greeks», escreveu Shelley numa sentença memorável.

Finalmente para complementar estes dados, traduzimos o famoso texto de Heródoto, III 80-83:

80 Assim que acalmou o tumulto e decorreram cinco dias, os que se haviam sublevado contra os Magos deliberaram sobre aquele estado de coisas, e proferiram palavras que alguns Gregos acham inacreditáveis, e que, no entanto, foram proferidas.

Otanes ordenava que se pusessem em comum os negócios políticos, dizendo:

«A mim parece-me que não mais devemos ter um só chefe, pois não é agradável nem bom. Pois vistes a que ponto chegou a insolência de Cambises e experimentastes a do mago. Como é que uma monarquia podia ser uma coisa perfeita, quando lhe é lícito fazer o que quer sem prestar contas? É que até ao melhor de todos os homens, investido deste poder, ela o faria exorbitar dos seus pensamentos habituais. Dos bens à sua disposição, havia de lhe sobrevir a insolência, e a inveja foi desde sempre congénita ao homem. Possuidor de ambos estes defeitos, será detentor de toda a maldade. Saciada a insolência, comete muitos crimes; o mesmo, com a inveja. Contudo, um tirano devia ser isento de inveja, uma vez que possui todos os bens. Mas o seu comportamento para com os cidadãos é o contrário disso: tem inveja dos melhores, quando existem e estão vivos, entende-se bem com os maiores malvados da cidade, é mestre no acolhimento que dá às calúnias.

É o mais absurdo que há: a quem o admirar moderadamente, leva a mal que não lhe faça muitas vénias; a quem lhe fizer vénias sem conta, odeia-o como sendo um adulator. E vou ainda dizer o pior: abala os costumes ancestrais, violenta as mulheres e mata sem julgamento. O governo do povo, em primeiro lugar tem o mais formoso dos nomes, a isonomia. Em seguida, o monarca não faz nada disto: é pela tiragem à sorte que se alcançam as magistraturas; detém-se o poder, estando sujeito a prestar contas; todas as decisões são postas em comum. Por conseguinte, proponho que abandonemos a monarquia e que demos incremento ao povo. Pois é no número que tudo reside».

81 Foi esta a opinião que Otanes apresentou. Porém Megabizo prescrevia que se inclinassem para a oligarquia, dizendo: «O que disse Otanes sobre a abolição da tirania, é como se fosse dito por mim; mas quando incitou a dar o poder ao povo, não acertou na melhor opinião. Pois não há nada de mais irracional e de mais insolente do que uma multidão inútil. Sem dúvida que fugir à insolência de um tirano para cair na insolência do povo desenfreado é coisa que de modo algum se pode tolerar. Um, se faz alguma coisa, fá-la com conhecimento; o outro, nem sequer é capaz desse conhecimento. Como havia de tê-lo, se nunca aprendeu nada de bom nem o soube por si, e cai sobre os assuntos, precipitando-se sem reflexão, semelhante à torrente de um rio? Que pratiquem o governo popular os que querem mal aos Persas. Mas nós vamos escolher um grupo de homens dos melhores e conferir-lhes o poder. Pois estaremos sem dúvida entre eles, e é natural que dos homens melhores surjam as melhores deliberações».

82 Foi esta, de facto, a opinião que apresentou Megabizo. Em terceiro lugar, Dario expôs o seu parecer, dizendo: «A mim parece-me que o que disse Megabizo sobre o governo do povo foi correctamente afirmado, mas o que disse em relação à oligarquia não está certo. Sendo três os regimes de que dispomos, e todos em teoria os melhores, o do povo o melhor, bem como o da oligarquia e o do monarca, declaro que este último se lhes avanta consideravelmente. Quando um homem é o melhor, nada se vê que lhe seja superior. Servindo-se de um entendimento dessa qualidade, governará o povo de modo irrepreensível, e é assim que mais se guardam em segredo as decisões contra o inimigo. Na oligarquia, como há muitos que exercitam o seu mérito para o bem comum, costumam formar-se potentes ódios pessoais; pois, como cada um deles pretende estar à cabeça e fazer prevalecer a sua opinião, chegam a grandes inimizades recíprocas, das quais nascem discórdias, das discórdias os crimes, e do crime vai-se desembocar na monarquia. E neste facto se comprova a superioridade dela. Pelo contrário, quando é o povo que governa, é impossível que não apareça a maldade; aparecendo, portanto, a maldade no Estado, não são inimizades que se originam entre as pessoas, mas potentes amizades, porquanto aqueles que prejudicam o Estado, fazem-no concertadamente. Assim sucede, até que alguém se põe à frente do povo e põe termo aos seus actos. Por tal motivo, esse homem é admirado pelo povo e, uma vez admirado,

é apresentado como monarca. E também nisto se demonstra que a monarquia é o melhor. Para resumir tudo numa palavra, de onde nos veio a liberdade e quem no-la concedeu? Foi do povo ou da oligarquia ou de um monarca? Portanto, sou de opinião que, se formos libertados por um só homem, vamos manter um governo desses e que, além disso, não vamos abolir as leis dos nossos antepassados, quando são bem ordenadas; não seria melhor».

83 Foram estas ao certo as três opiniões expendidas. Dos sete homens, os restantes quatro juntaram-se à última. Assim que foi derrotado o parecer de Otanes, que se empenhava em implantar a isonomia entre os Persas, disse no meio deles estas palavras: «Companheiros, é evidente que um de nós deve tornar-se rei, ou por escolha da sorte ou por entrega ao povo persa da eleição do que quiser, ou por qualquer outra maneira. Eu, por mim, não entro em competição convosco. Na verdade, não quero mandar nem ser mandado. Renuncio ao poder com esta condição, de não ficar às ordens de nenhum de vós, nem eu pessoalmente nem nenhum dos meus descendentes, para todo o sempre.» Ditas estas palavras, os seis concordaram com as condições, e esse não entrou em competição com os restantes, mas retirou-se do meio deles. E ainda hoje essa casa é a única que se conserva livre na Pérsia e só recebe as ordens que quer, sem transgredir a legalidade persa.

(Página deixada propositadamente em branco)

## SENTIDO DE AMOR À TERRA PÁTRIA ENTRE OS GREGOS<sup>1\*</sup>

A palavra é da família de *pater* ('pai') e diz-se em grego homérico e iónico *patre* ou *patris*. Exprime uma noção concreta, relativa ao pai, ao antepassado, àquilo que com ele se liga, ao seu país. É o homem ligado à terra que era dos seus maiores e, por isso, sua também<sup>2</sup>. Uma forte carga emocional que lhe está adstrita: são

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Nova Renascença*, Porto (1985), 212-219.

<sup>2</sup> Os Cretenses diziam *matris*, como se lê em passo célebre da descrição do tirano na *República* de Platão (IX. 575d): «e sob a sua égide conservará e manterá na escravatura aquela que fora outrora a sua querida 'mátria', como dizem os Cretenses, e que é a sua pátria!» O patriarca Fócio (I, p. 268, ed. Porson) confirma esta aceção, abonando-a com Platão e Ferécrates. Sinésio, *Ep.* 93.1460A Migne, também dá a palavra como cretense. Seria tentador relacionar a preferência dos Cretenses por esta designação com um primitivo regime de matriarcado em tempos minóicos, que alguns especialistas têm como um facto, mas que não é fácil de comprovar, com os elementos de que dispomos. Confrontem-se as afirmações de Sinclair Hood, *Os Minóicos*, trad. port. (Lisboa, 1973), p. 142, e bibliografia citada na p. 201, com a prudente reserva de F. Schachermeyer, *Die minoische Kultur des alten Kreta* (Stuttgart, 1964), cap. 14.

É curioso referir que, entre nós, a palavra figura no *Sermão de Nossa Senhora da Conceição*, pronunciado pelo Padre António Vieira na Bahia, em 1639: «o mesmo nome de Pátria nos está ensinando, que só o Céu o pode ser. E porquê? Porque o nome de Pátria é derivado do pai, e não da mãe, a terra em que nascemos, é a mãe que nos cria, o Céu para que fomos criados, é o lugar do Pai que nos dá o ser: e se a pátria se derivara da terra que é a mãe que nos cria, havia-se de chamar *Mátria*, mas chama-se Pátria, porque se deriva do Pai, que nos deu o ser e está no Céu.»

Em nossos dias, Natália Correia utilizou de novo a palavra para título do seu livro *Mátria* (1968). Tendo procurado saber se acaso fizera a sua escolha por influência do passo da *República*, obtivemos, através da Prof.<sup>a</sup> Doutora Andréa Rocha — a quem agradecemos a diligência — a informação de que essa palavra lhe surgira «como a mais indicada para o conteúdo do livro» e que só mais tarde, ao consultar uma enciclopédia, se lhe deparara a referência aos Sermões do Padre António Vieira acima transcrita. É assim que a poetisa explica a coincidência: «Presumo que aqui funcionou um fenómeno de reminiscência. Ou seja, tendo lido, muito jovem, sermões do P.<sup>e</sup> António Vieira, retive, por propósitos que mais tarde se concretizaram em obra poética, a palavra que definiria o mistério do universo feminino. E lá se foi a euforia da invenção. Mas, em troca, ganhei coonestação lexical de um grande mago da língua.»

Também devemos à Prof.<sup>a</sup> Doutora Andréa Rocha ter-nos chamado a atenção para um passo de Miguel Torga, *Diário XIII* (1983), p. 129, onde, a propósito da Igreja de S. Salvador de Travanca, Amaranite, «simbiose emblemática da cruz e da espada que fundaram a pátria primordial», se lê: «Pátria

os vínculos todos que unem uma sociedade que tem «língua e costumes» iguais (uma fórmula que perdurará pelo menos até Pausânias, no séc. II depois de Cristo), enraizada ao solo fixo, aos homens com morada fixa, por oposição às civilizações nómadas de antanho. Permanecer no seu torrão, no meio dos seus, é a certeza de ter quem lhe preste os rituais fúnebres, sem os quais a *psyche* evolada do corpo nem sequer poderá passar os portões do Hades. Esse espectro paira sobre os heróis da *Ilíada*, a ponto de se constituir uma fórmula para descrever o afastamento do guerreiro que tomba *telothi patres* («longe da pátria») ou *philes apo patridos* («longe da amada terra pátria»). É essa a sorte de Sarpédon (XVI. 461), de Pátroclo (XVIII. 99), será a de Aquiles (XXIV. 86), fazendo chorar a Tétis lágrimas antecipadas.

É a esta luz que deve entender-se o final daquela famosa e controversa cena olímpica, em que Zeus parece hesitar quanto ao destino de seu filho Sarpédon, que na planura de Tróia está quase a ser vencido por Pátroclo. Depois de Hera lhe lembrar que é ali que o príncipe lício deve completar a conta dos seus dias, Zeus deixa-o «perecer na fértil Tróia, longe da pátria» (XVI. 461). Um privilégio significativo lhe concede, porém: dois deuses menores, o Sono e a Morte, serão chamados para o levar para a Lícia (XVI. 453-457 e 666-683).

Também sob este ângulo de visão a não menos célebre escolha de Aquiles adquire ainda maior relevo. Ele pode optar entre o regresso à amada terra pátria, com uma longa vida, e a glória de matar Heitor, vingando Pátroclo, durando só uma curta existência (IX. 410-416):

Minha mãe mo disse muitas vezes, Tétis de pés argênteos:  
duplo é o destino que me leva ao termo da morte;  
se fico aqui a lutar em volta da cidade de Tróia,  
perdido está o meu regresso, mas a glória será imorredoura;  
mas se regressar a casa, à amada terra pátria,  
perdida está a minha nobre glória, mas a minha vida  
será de longa duração, e levará tempo a que me atinja o termo da morte.

Tal é, a breves traços, o sentir dos guerreiros da *Ilíada*, bem exemplificado no mais alto nível de heroísmo, o de Aquiles Eácida, capaz de renunciar à doçura da vida e do retorno à pátria, em troca de valores que coloca acima de todos: a coragem e a amizade.

Na *Odisseia*, a tónica será diferente. O poema é de *nostos* ('regresso'), e o desejo de voltar ascende agora ao primeiro plano. É dominado por esse anseio que nós avisamos pela primeira vez o «perdido Ítaco», na ilha de Calipso (V. 151-153, 156-158):

---

que em quase todo o resto do território apetece chamar *mátria*, pelo vigor feminino da sua fisionomia espiritual, mas que aqui, singularmente, é masculina no corpo e na alma.»

..... sentado sobre um promontório.  
 Não se lhe enxugavam os olhos de lágrimas. Consumia  
 a doce vida a suspirar pelo regresso .....  
 Passava os dias sentado nas falésias da margem,  
 sacudido pelo pranto, pelos suspiros e dores,  
 olhando o pélagos estéril, e deixando cair as lágrimas.

Esta descrição antecede o momento solene em que a ninfa, em obediência às ordens de Zeus, que Hermes lhe transmitira, anuncia ao herói que o deixará partir. No diálogo de desconfiança e ressentimento que se segue na falésia, e depois na gruta de Calipso, ecoa de novo a fórmula já conhecida, «para a amada terra pátria». É essa direção que está em causa, e que se identifica com o regresso junto de Penélope. Ulisses demarca com clareza a diferença entre as duas mulheres, e com não menor clareza exprime a sua escolha (V. 218-220):

Ela é sem dúvida mortal, e tu não conheces a velhice nem a morte.  
 Mesmo assim, o que eu quero e anseio todos os dias  
 é voltar a minha casa e contemplar o dia do regresso.

Mais tarde, na corte dos Feaces, Ulisses desviará habilmente a sugestão de Alcínoo, de que podia ficar em Esquéria e desposar a sua filha, formulando em resposta uma prece para que Zeus conceda glória e prosperidade ao seu hospedeiro, e a ele — acrescenta discretamente — o regresso ao país (VII. 331-333). Esse amor ao solo pátrio, não obstante a sua dureza, ficara bem patente aos ouvidos atentos de todos os nobres Feaces, no grandioso momento, lenta e laboriosamente preparado, da revelação da identidade do misterioso hóspede (IX. 21-28):

Habito em Ítaca, que se distingue bem; nela fica  
 o brilhante Monte Nérito, de trémula folhagem; em volta,  
 situam-se ilhas numerosas, mui perto umas das outras,  
 Dulíquio e Same e Zante frondosa.  
 Mas Ítaca é mais baixa e a mais longínqua no mar  
 para ocidente - as outras ficam mais longe, para o lado da Aurora e do Sol -,  
 alcantilada, mas boa nutriz de homens. Possa eu  
 nada ver de mais doce do que a própria terra.

O poeta do Canto IV— se, como muitos ainda hoje pensam, é distinto e posterior ao do Canto IX — atribui a Telémaco sentimentos semelhantes. Numa descrição mais pormenorizada, em que Ítaca é desfavoravelmente comparada com a Lacedemónia, Telémaco declina a rica oferta de presentes de hospitalidade de Menelau, terminando com a expressão do amor à sua ilha. É, portanto, uma variante do

mesmo esquema — superioridade de outras terras, preferência, mesmo assim, pela própria (IV. 600-608):

Presente que me dê será para mim um tesouro.  
 Mas, cavalos, não os levo para Ítaca, antes os deixo  
 aqui de prenda. É que tu senhoreias uma planície  
 espaçosa, onde abunda o trevo, a junça,  
 a espelta e o trigo, e a branca cevada de grãos espaçados.  
 Em Ítaca não há vastos lugares para correr, nem pradarias;  
 é terra de cabras, mas bem mais desejável do que se criasse cavalos.  
 Não é destas ilhas com pistas para cavalos nem belos prados,  
 que se encontram no mar. Mas Ítaca está acima de todas.

Sendo assim, compreende-se que o regresso à terra pátria, quando alcançado após longos anos de sofrimento, se transforme quase num ritual, com gestos próprios. O herói que muito suportou (*polytlas*, um dos epítetos mais constantes de Ulisses) curva-se para beijar o solo, quando finalmente Atena, dissipando a névoa, lhe permite reconhecer a almejada Ítaca (XIII. 354-355):

Logo se regozijou o divino Ulisses que muito suportou,  
 alegrando-se com a sua terra, depois de ter beijado o solo criador.

«Depois de ter beijado o solo criador» (*kuse de zeidoron arouran*) é uma fórmula que preenche o segundo hemistíquio do verso. O poeta do Canto V também a usara num momento semelhante — não o do regresso ao solo pátrio, mas à terra firme, que a vítima de uma terrível tempestade já não ousava esperar atingir. É assim que Ulisses náufrago, em V. 462-463:

..... saindo do rio,  
 reclinou-se no junco, depois de ter beijado o solo criador.

Em ambos os casos, o ritual prossegue com uma prece aos deuses do lugar, para que lhe dêem bom acolhimento.

O mesmo se passa com Agamémnon, no seu regresso de Tróia, numa cena mais prolongada, certamente para marcar o contraste com a traição que o espera (IV. 521-523):

Jubiloso, caminhou na terra ancestral,  
 tocou no solo pátrio e beijou-o; muitas foram  
 as quentes lágrimas que derramou, depois de ter o gosto de contemplar a  
 [terra.

O tópico da prece é omitido. Os acontecimentos precipitam-se: o espia avista-o e vai avisar Egisto, que põe em funcionamento o ardid há muito preparado para o matar «como se mata um boi na manjedoura » (IV. 535).

O regresso de Agamémnon é mais dramático. O contraste da sua sorte com a de Ulisses (a infidelidade de Clitemnestra em oposição à fidelidade de Penélope) vai ressaltar nos versos do autor do último canto do poema, quando o rei de Micenas ouviu cantar, no Hades, onde descera há muito, a vitória de Ulisses e o morticínio dos pretendentes. Mas voltemos ao nosso tema.

Se Hesíodo foi contemporâneo do autor ou autores da *Íliada* e dos da *Odisseia*, é motivo de cada vez maior controvérsia, que não vamos reacender aqui. Também não há a certeza se era natural de Ascra, na Beócia. Se acaso o era, estamos perante o primeiro exemplo de aversão pela terra pátria, quando conta que o pai, ido de Cumas da Eólia, fugindo à desgraça da pobreza,

foi habitar perto do Hélicon, em miserável aldeia,  
Ascra: rigorosa, de inverno; penosa, no verão; boa, nunca.  
(*Trabalhos e Dias* 638-639)

O facto seria tanto mais de estranhar, quanto viajantes modernos dão um testemunho bem diferente sobre a beleza e o clima do local<sup>3</sup>. O certo é que, se tomarmos à letra a afirmação do poeta em 649-655, de que nunca andara embarcado, senão para ir de Áulide a Eubeia — travessia que hoje se faz por uma ponte —, tomar parte no concurso poético em honra do valoroso Anfidamante, teremos de admitir que ele nasceu de facto em Ascra...

Se assim for, Arquíloco, o ‘maldizente’ (*psogeros*, como viria a chamar-lhe Píndaro), seguiu-lhe o trilho. Sem querer entrar na discutida questão das possíveis intertextualidades de um para outro poeta, e mesmo sob reserva da escassez e desenquadramento dos seus fragmentos — não obstante as recuperações papirológicas e epigráficas deste século, sobretudo nos últimos decénios —, alguns versos parecem fornecer prova de sentimentos idênticos, como este, de despedida da sua ilha natal (fr. 116 West):

Adeus ó Paros, adeus aos teus figos e à vida ganha no mar!

Mas este poeta-soldado, que parte em expedição de colonizadores, parece nunca estar satisfeito com a sua sorte. E, acerca de Tasos, para onde se transfere, diz que «não é terra bela nem desejável, nem amável» (fr. 22 West), e, pior ainda (fr. 102 West):

<sup>3</sup> W. M. Leake e P. W. Wallace, citados por M. L. West, ed., *Hesiod: Works and Days* (Oxford, 1978), p. 317.

Em Tasos se foi juntar a miséria de toda a Hélade.

Esta visão pessimista serviu a alguns helenistas para montar todo um cenário de desolação em volta das duas ilhas do Egeu. Porém, as recentes escavações arqueológicas demonstraram, bem ao contrário, como ambos os lugares estavam florescentes no séc. VII a. C.<sup>4</sup>.

Os tempos eram, de qualquer modo, politicamente conturbados, e a vida dura. Não seriam, porém, muito melhores, quando Alceu, exilado, lembra com saudade o convívio e a participação na vida da *polis* que fora a sua (fr. 230 Lobel-Page):

..... Desventurado de mim,  
a quem coube viver a sorte de um rústico,  
saudoso de ouvir convocar, ó Agesilau,  
a assembleia e o conselho .....

Mas é em Sólon que a ligação à terra — a terra que é ao mesmo tempo uma divindade, no pensamento religioso grego — se torna a fazer sentir em plenitude, neste magnífico poema em que o estadista se revê na sua obra (fr. 36.3-12 West):

Pode ser testemunha, no juízo do Tempo,  
a mãe suprema dos Deuses Olímpicos,  
a melhor, a Terra negra, de que outrora arranquei  
os marcos da hipoteca, enterrados por toda a parte.  
A que era antes escrava é livre agora.  
Reconduzi a Atenas, pátria fundada pelos deuses,  
muitos que haviam sido vendidos, com justiça  
ou sem ela, e outros que tinham fugido,  
forçados pela penúria, que já nem falavam ático,  
de tanto andarem errantes por todo o lado.

A Justiça que liberta a terra, os homens reduzidos à escravatura que regressam do exílio e — pormenor tocante — o vínculo de união da língua, que se refaz.

Este último motivo, alargado ao falar grego em geral, surgirá na tragédia, por exemplo, do *Filoctetes* de Sófocles, quando o herói epónimo, desesperado por dez anos de solidão e sofrimento, exulta com o prazer de voltar a ouvir falar a sua língua (234-235). Mas é sobretudo no longo diálogo entre Jocasta e Polinices, nas

<sup>4</sup> Sobre a primeira posição, veja-se o prefácio de F. Lasserre à edição Budé (Paris, 1958). Sobre a segunda, as bem fundamentadas exposições de J. Pouilloux e de N. M. Kontoleon no volume X dos *Entretiens Hardt* (Genève, 1964), consagrado a Arquíloco.

*Fenícias* de Eurípides (387-411) que se exprime dolorosamente o sofrimento do exilado<sup>5</sup>, principalmente nos versos iniciais (387-389):

JOCASTA

Mas quero perguntar-te primeiro o que preciso saber:  
que é estar privado da pátria? Acaso é grande desgraça?

POLINICES

A maior de todas. A realidade é bem mais grave do que as palavras.

A sequência transforma-se num elogio indirecto da democracia ateniense: é que o pior mal é ficar privado da liberdade de falar. De uma peça do mesmo dramaturgo, certamente anterior, *As Suplicantes*, dissera o autor da didascália que era «um encómio de Atenas».

Há muitos mais exemplos no trágico de Salamina, que, onze séculos mais tarde, Estobeu juntaria no capítulo 39 do Livro III da sua *Antologia*, capítulo esse precisamente intitulado «Sobre a pátria». Em trinta e seis textos mencionados, nada menos de treze são de Eurípides. E não esqueçamos o famoso estásimo de elogio a Atenas, na *Medeia* (824-845), que terá o seu contraponto, já no final do século, no não menos famoso estásimo do *Édipo em Colono* de Sófocles (668-719).

A noção de que à terra pátria se deve mais veneração do que ao pai e à mãe surge com toda a evidência na prosopopeia das Leis, no *Críton* de Platão (51a)<sup>6</sup>. Outro pensar fora, no entanto, atribuído a Sócrates, se acaso é histórica a resposta que ele dá em Cícero, *Tusculanas* V. 37.108, ao ser interrogado sobre a sua naturalidade: era de todo o mundo, pois se considerava habitante e cidadão de toda a terra. O dito, a ser autêntico, contraria a visão platónica do filósofo, que, em dois diálogos quase seguramente muito distanciados no tempo, o *Críton* (52a-c) e o *Fedro* (230b-d), sublinha a relutância do mestre em sair de Atenas. Mas, por outro lado, exprime uma noção que certamente se tornara corrente no decurso do séc. V a. C., porquanto aparece sob a forma de provérbio no *Plutos* de Aristófanes (1151)<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> Pensam alguns que na insistência neste tópico deve ver-se uma alusão a uma famosa figura contemporânea, Alcibíades. A discussão do assunto pode ver-se em Manuel dos Santos Alves, *Eurípides: As Fenícias* (Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1975), pp. 18-19. Mais interessante é lembrar que a peça parece ter precedido em pouco a partida de Eurípides para o seu exílio voluntário na Macedónia, como alguns têm observado.

<sup>6</sup> Esta associação entre a origem topográfica e a biológica resolveu-a Píndaro, mais de meio século antes, por uma identificação, subjacente à metáfora com que abre a *1ª Ístmica* — metáfora a que, por tantas vezes repetida depois, mal sentimos hoje o vigor:

Minha mãe, Tebas do escudo dourado ...

<sup>7</sup> A. Costa Ramalho, na sua tradução comentada desta comédia (Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1982), p. 108, admite que se trate de uma paródia de Eurípides e cita o

Terra pátria é toda aquela em que se está bem.

Fosse qual fosse a origem do dito, o pensamento de que o homem de bem pode ser bem vindo em todo o lado estava já numa conhecida afirmação de Demócrito (fr. 247 Diels):

O sábio pode andar por toda a terra; pois a pátria de uma alma boa é o mundo inteiro.

Prenuncia-se aqui o alargamento do *polites*, o habitante da *polis*, ao *kosmopolites*, em que se tornará o grego da época helenística, absorvido pelo império de Alexandre e pelos diversos reinos que lhe sucedem.

Mas, mesmo nessa época de fusão de raças e culturas, ainda era possível exprimir aquele sentimento antigo de ligação à terra que todo o Grego aprendia nos Poemas Homéricos. E encerramos esta breve amostragem com um belo exemplo de um epigrama atribuído a Platão na *Antologia Palatina* VII. 259, mas que Page não hesita em situar na época alexandrina<sup>8</sup>:

Somos, por nascimento, de Erétria, na Eubeia; perto de Susa  
jazemos. Ai! Que longe, como é longe a nossa terra!

Outra questão poderia ligar-se à que temos vindo a examinar: qual a dimensão exacta dessa terra pátria, nos exemplos anteriores ao período helenístico — se a limitada e localizada *polis*, se o conjunto mais vasto, habitado pelos que tinham «o mesmo sangue, a mesma língua, templos dos deuses e sacrifícios comuns, bem como os hábitos e costumes», consoante a célebre definição de Heródoto (VIII. 144), ao explicar o que era *to Hellenikon*. Poderiam apontar-se provas num ou noutro sentido. Recentemente, José Ribeiro Ferreira mostrou como muitos desses factores de união estavam latentes desde sempre, mas

---

passo de Cícero, *Tusculanas* V. 37. 108: *ubi bene, ibi patria*, onde se refere um verso de Pacúvio que dá expressão latina à mesma ideia: *patria est ubicumque est bene*.

<sup>8</sup> *Epigrammata Graeca* ed. D. L. Page (Oxonii, 1975), p. IX. O dístico tem aí o n.º 11. Um tema semelhante figura em *Anthologia Palatina* VII. 256.

O epigrama que citamos foi parafraseado num poema bem mais extenso por Augusto Gil, *Rosas desta Manhã*, Epigrama VII, como mostrámos em «Poetas Gregos em Augusto Gil», *Humanitas* 21-22 (1971-1972), 379-401. A análise do texto figura na p. 387. Dele aproveitámos o verso final.

Do mesmo dístico (mais do que de Garcilaso, como refere Faria e Sousa), é provavelmente remanescente o final do soneto camonianiano «No mundo poucos anos, e cansados», que termina:  
tão longe da ditosa pátria minha!

A semelhança deste último verso com *Os Lusíadas* III. 21.1 não passou despercebida a R. Bismut, *La Lyrique de Camões* (Paris, 1970), pp. 36-37.

foi com as Guerras Medo-persas que o conceito de Hélade começou a tomar expressão<sup>9</sup>.

Para o nosso ponto de vista, não é, porém, a questão da amplitude que interessa, mas apenas a da profundidade. A profundidade do sentimento de apego a todo um quadro de segurança, que tem o seu suporte físico num espaço de terra relativamente reduzido. O sentimento é de todos os tempos e encontra-se em qualquer cultura que tenha ultrapassado o nomadismo. Mas entre os Gregos é agudizado por todo um conjunto de crenças religiosas que o envolvem. Uma parte considerável da tensão da *Odisseia* resulta do embate entre duas tendências que se digladiam na alma do herói: o desejo de enfrentar e desvendar o desconhecido, pondo assim à prova a sua valentia, a sua *arete*, e a vontade de regressar à «amada terra pátria». É este que acaba por prevalecer.

---

<sup>9</sup> José Ribeiro Ferreira, *Hélade e Helenos. Génese e evolução de um conceito*, Coimbra (1983).

(Página deixada propositadamente em branco)

# DEMÓSTENES E A ORAÇÃO DA COROA<sup>1</sup>

PREFÁCIO

1

## Demóstenes e a *Oração da Coroa*

Aquele a quem os antigos chamavam o Orador, sem precisar de adjetivos, viveu num período da história ateniense cuja riqueza no plano cultural contrasta com a permanente inquietação política que levará à destruição da liberdade grega. Efectivamente, é ainda contemporâneo de Platão, bem como da maioria dos grandes rétores, e a sua vida coincide quase rigorosamente com a de Aristóteles, o que vale o mesmo que dizer que é no seu tempo que o pensamento filosófico e científico atingem um dos seus pontos mais altos.

Por outro lado, as rivalidades entre as cidades gregas, que haviam conduzido, após a Guerra do Peloponeso, à submissão de Atenas (404 a. C.), e consequente hegemonia de Esparta (404-386 a. C.), seguida pela fugaz, mas espectacular supremacia de Tebas (371-362 a. C.), seriam em breve levadas a tomar outro sentido<sup>2</sup>. É certo que se pode falar de uma recuperação política de Atenas, tentada já em 378-377 a. C. com a Segunda Confederação, que lhe permite dominar o Egeu, e confirmada com a Paz de Esparta, em 371 a. C., que lhe confere a supremacia marítima. Mas, entretanto, em 360 a. C., dera-se um acontecimento que havia de modificar por muitos anos a vida das cidades gregas: a subida ao trono de Filipe II da Macedónia. Já então os aliados de Atenas, que se tinham unido sobretudo pelo receio de Esparta, haviam começado a distanciar-se: as cidades gregas do Norte, a ilha de Corcira, comercial e estrategicamente de grande significado, e outras

---

<sup>1</sup> Publicado em *A Oração da Coroa* - versão precedida de um estudo sobre a civilização da Grécia por Latino Coelho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda (1987), 7-29.

<sup>2</sup> Esta visão da história grega como uma sucessão de hegemonias procede de Xenofonte. Mas tem muito de artificial, como todas as tentativas de demarcação histórica. Cf. W. Jaeger, *Demosthenes. The Origin and Growth of His Policy* (New York, 1963), pp. 7-8.

ainda. Em 357-356 a. C., Atenas consegue tomar Eubeia, mas é nessa altura que Filipe se apodera de Anfípolis. Separada de Tebas, sem poder contar com a decaída Esparta, em oposição mais uma vez com o Império Persa, a cidade está isolada e sem reservas económicas. É neste contexto, do terminar da Guerra Social e começar da Guerra Sagrada (356-355 a. C.), que Demóstenes faz a sua entrada na cena política, pronunciando o *Discurso sobre as Simorias* (354 a. C.), em que revela, aos 30 anos apenas, uma invulgar sagacidade na análise e previsão dos acontecimentos, demonstrando aos seus compatriotas a imprudência de atacar o rei da Pérsia, que se julgava estar a preparar uma expedição contra a urbe, e a possibilidade de reequilibrar as finanças através de um novo sistema de tributação das classes contribuintes (donde o nome do discurso)<sup>3</sup>.

Para os Atenienses, o perigo residia, pois, no inimigo ancestral, do outro lado do Mar Egeu. Será precisa a clarividência de Demóstenes para lhes provar que a ameaça, cada vez mais, se situa ao Norte. Já Filipe havia tomado Anfípolis, em 357 a. C., como dissemos, e Pidna, Potideia e Metona nos anos seguintes, e tentara intervir na Guerra Sagrada, quando os Atenienses mandaram, enfim, uma expedição para lhe impedir a passagem das Termópilas, em 352 a. C. Não muito depois<sup>4</sup>, Demóstenes pronuncia a *Primeira Filípica*, em que denunciava os planos expansionistas do Macedónio e propunha os meios claros e eficazes de o deter. Porém, não foi então que a cidade o escutou. Os preparativos de Filipe, mascarados por propostas de paz e amizade, prosseguem. Mas, a despeito das veementes advertências das três *Olintíacas* de Demóstenes (349-348 a. C.), a Calcídica é submetida e Olinto arrasada, porque os reforços atenienses chegaram tarde. Em 347-346 a. C., assina-se a Paz de Filócrates, e em 346 o rei da Macedónia preside aos Jogos Píticos, onde, significativamente, faltam os delegados atenienses e espartanos. Nesta perigosa situação, é a observância da paz que o orador aconselha aos seus concidadãos, como única atitude possível, no *Discurso sobre a Paz*.

Este procedimento está em consonância com uma ideia fundamental que Demóstenes começara a desenvolver na *Primeira Filípica*, e que retomara na *Primeira Olintíaca* — a ideia de *kairos*, ou seja, oportunidade no espaço e no tempo, que se liga à de *Tyche* (fortuna ou sorte)<sup>5</sup>, a divindade que, já presente no espírito grego desde Arquíloco e Teógnis, alcançara um papel de relevo no teatro de Eurípides e subiria ao primeiro plano na época helenística.

<sup>3</sup> Que, ao contrário da tese de Schaefer e outros, Demóstenes estava nesta altura próximo do partido de Eubulo, que nos quatro anos seguintes havia de reorganizar as finanças, a armada, o sistema viário e o abastecimento de águas, demonstrou-o Jaeger, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>4</sup> Em 351 a. C., segundo a tradição. N. G. L. Hammond, *A History of Greece to 322 B. C.* (Oxford, 1959), p. 548, propõe 350 a. C.

<sup>5</sup> A importância destas duas noções nos citados discursos de Demóstenes foi notada por Jaeger, *op. cit.*, pp. 130-134.

Dois anos depois, o orador volta a atacar com a *Segunda Filípica* e, em 341 a. C., com a *Terceira*, a mais famosa da série de quatro<sup>6</sup>, um discurso de fogo que mostra que as ameaças do inimigo surgem em toda a Grécia, no Quersoneso, na Eubeia, na Trácia, no Peloponeso. O efeito é fulminante. Atenas alia-se com a Calcídica, e os tiranos de Eubeia, protegidos por Filipe, são derrubados. Quios, Rodes, Bizâncio, as cidades do Peloponeso — Corinto, Messénia, a Arcádia, Argos — juntam-se a Atenas. Em 340 a. C., Demóstenes é coroado nas Grandes Dionísias, por ter libertado Eubeia.

Esta capacidade de atracção à causa comum e de actuar em devido tempo, que a cidade recuperou, tem outro momento alto quando, em 340-339, Filipe ataca Bizâncio, e Atenas o obriga a levantar o cerco. Entretanto, um discurso imprudente de Ésquines na anfictionia de Delfos leva ao atear da Guerra Anfíssia. Na sequência desse acto, o rei macedónio alcança a oportunidade que há muito esperava, de intervir nas questões gregas e invadir a Grécia central. Passa as Termópilas e toma Elateia, o que causa o pânico em Atenas. Demóstenes mais uma vez consegue impor um plano e obtém pessoalmente a aliança com Tebas. A sorte das armas, porém, foi adversa. Em 338 a. C., trava-se a batalha de Queroneia, termo previsível da liberdade grega. É ao orador, que tomara parte na refrega como hoplita, que os Atenienses confiam o elogio dos mortos.

Filipe mais uma vez revelou a sua habilidade, não destruindo Atenas, mas oferecendo-lhe a paz. A cidade prepara-se, contudo, para resistir, fortificando-se e projectando alistar cidadãos, metecos e escravos. Demóstenes dedica-se de novo a essa causa com toda a sua energia. Eleito para a comissão encarregada de reparar as muralhas, chega a contribuir com a sua fortuna pessoal para suprir as carências do erário público. É nestas condições que um membro do Conselho (*Boule*), Ctesifonte, faz, em 337-336, a seguinte proposta: «Uma vez que Demóstenes, filho de Demóstenes, durante a sua vida inteira demonstrou a sua benquerença à cidade, e ainda agora, na qualidade de comissário das fortificações, sendo necessário dinheiro, ofereceu do seu e fez dádiva dele, por tais motivos entendeu o Conselho e o Povo coroá-lo com uma coroa de ouro no teatro, quando se representassem as tragédias novas». Um dos argumentos antigos da *Oração da Coroa*, de onde traduzimos estas palavras, acrescenta a seguir que Ésquines se levantou para acusar Ctesifonte de uma tripla ilegalidade: pretender coroar um magistrado antes de ele prestar contas, quer como administrador do *theorikon*<sup>7</sup>, quer como comissário das fortificações; querer fazê-lo no teatro; ter introduzido falsidades no arquivo

<sup>6</sup> Conhecem-se mais quatro *Filípicas*, mas são consideradas apócrifas.

<sup>7</sup> O *theorikon* era um fundo que Péricles instituíra para pagar aos cidadãos pobres a entrada nas representações dramáticas. Deste modo, todos podiam assistir a esses festivais que eram uma das mais altas manifestações da vida da cidade. Assim se compreende que Demades chamasse ao *theorikon* «o cimento da democracia» (Plutarco, *Quaestiones Platonicae* 1011 B).

da cidade ou *Metreon*, porquanto afirmava a dedicação de Demóstenes a Atenas, quando ele lhe fora contrário e hostil.

Neste ponto vale a pena determo-nos um pouco, para reparar que a argumentação de Ésquines se aproveitava de duas prerrogativas que estavam no cerne da democracia ateniense: a possibilidade de acusar uma proposta de ilegalidade, ainda que já votada (*graphe paranomon*); obrigatoriedade de prestar contas do exercício de uma magistratura, logo que ela terminava.

O argumento antigo que atrás citámos conclui deste modo: «A acusação foi apresentada ainda em vida de Filipe, mas o discurso e o julgamento são do tempo em que Alexandre alcançou o poder. Na verdade, quando Filipe morreu e os Tebanos, recobrando ânimo, expulsaram a guarnição, Alexandre, despeitado, arrasou Tebas; em seguida, arrependido da sua acção, saiu da Hélade e lançou-se numa expedição contra os bárbaros. Por sua vez, os Atenienses entenderam que tinham uma boa ocasião de submeter a julgamento os traidores que haviam feito mal à Grécia, e assim se reuniu o tribunal».

O julgamento realizou-se, por conseguinte, seis anos depois da acusação, em 330 a. C. O réu é Ctesifonte, mas o verdadeiro visado é Demóstenes e a sua actuação política. O próprio discurso de Ésquines, *Contra Ctesifonte*, que também se conserva, o demonstra claramente pela sua organização. Com efeito, depois de um breve exórdio e de apontar as duas principais ilegalidades acima referidas, é à terceira que consagra a maior parte da sua demonstração. Assim, se analisa rapidamente a vida privada de Demóstenes, examina em pormenor a sua vida pública, que divide em quatro períodos: até à Paz de Filócrates e aliança com Filipe; até à dissolução dessa aliança; época de Queroneia, Guerra de Anfissa, aliança com Tebas; desde a batalha de Queroneia. A partir daqui, Ésquines acumula os argumentos para provar que o seu rival não está à altura da recompensa proposta, não serviu Atenas nem a democracia, e a sua coroação seria um insulto à memória dos mortos de Queroneia e dos antepassados em geral. De passagem, fizera duas prevenções: os juízes não deveriam permitir a Ctesifonte que fosse assistido na sua defesa por Demóstenes; mas, se tal acontecesse, deveria este último ser obrigado a seguir o mesmo plano no discurso, pois aquele que era «hábil na fala, perverso na conduta» (§ 174), se subisse à tribuna, comportar-se-ia como «um sofista que julga, com as suas palavras, esmagar as leis» (§ 202).

Supõe-se que Ctesifonte terá feito uma defesa breve e simples. O seu *synegoros*, pelo contrário, produziu uma das mais complexas, elaboradas e vibrantes orações de todos os tempos. A sua estrutura não só não acompanha a de Ésquines — o que seria nocivo à sua argumentação — como não segue nenhum dos modelos habituais. Já os comentadores antigos haviam notado a habilidade na divergência do plano.

Este, nas suas linhas gerais, comporta as seguintes partes: exórdio, com uma solene prece aos deuses e apresentação do esquema (§ 1-16); réplica às acusações, estranhas ao processo, contra a sua vida privada e acontecimentos até à Paz de

Filócrates, terminando por acusar Ésquines de ser não o hóspede, mas o assalariado de Filipe e de Alexandre (§ 17-52); réplica às acusações do processo, designadamente a prestação de contas como magistrado e o lugar da proclamação, depois de ter justificado a sua actuação política entre 346 e 340 (§ 53-125); ataque à vida e conduta política de Ésquines, ao serviço dos interesses de Filipe, particularmente na Guerra de Anfissa (§ 126-198); justificação da sua própria política (§ 199-251); epílogo (§ 252-323); peroração, numa só frase, com um apelo aos deuses, para salvarem Atenas das suas humilhações (§ 324).

O tribunal absolveu Ctesifonte por mais de quatro quintos dos votos. Ésquines incorreu numa penalidade de acusação mal intencionada, de uma pesada multa e perda do direito de voltar a apresentar uma acusação semelhante, o que o levou a abandonar Atenas e a acabar os seus dias em Rodes.

Para além de uma revisão do longo processo histórico que nas páginas anteriores delineámos a traços largos, o discurso vale como uma eloquente apologia da liberdade<sup>8</sup> (*eleutheria*), que aparece repetidamente associada à ideia de salvação (*soteria*) (§§ 68, 109, 208, 296-297), e que radica num passado de glória, em que os Atenienses sempre haviam lutado pelo bem de todos. É num destes trechos, o § 208, que se situa o passo mais célebre do discurso<sup>9</sup>:

Mas não, não é possível que tenhais cometido um erro, Atenienses, ao tomar sobre vós o risco de lutar pela liberdade e salvação comum. Não! Por aqueles dos nossos antepassados que foram os primeiros a expor-se ao perigo em Maratona, pelos que alinharam na batalha de Plateias, pelos que tomaram parte no combate naval de Salamina e do Artemísio, e por muitos outros valentes que jazem nos monumentos públicos, e que a cidade igualmente sepultou, por os considerar dignos das mesmas honrarias — e não só os que foram bem sucedidos e venceram, ó Ésquines! E com justiça: pois até onde era dever de valentes, todos o cumpriram. Sorte, teve cada qual a que a divindade lhe destinou.

A prosopopeia termina com uma palavra-chave, *Tyche* (sorte), cujo significado nos discursos de Demóstenes já referimos atrás. Ela explicava que fosse possível fazer o elogio de uma política vencida, a despeito de ele, orador, ter visto as questões desde o começo, tê-las pressentido e anunciado (§ 246). Mas é que, reflecte

<sup>8</sup> Já não falamos do seu valor informativo sobre a vida e os hábitos da *politeia* ateniense, como a coroação dos cidadãos beneméritos nas Grandes Dionísias (honra que Demóstenes já tinha recebido mais vezes — cf. § 83, 120, 257), a educação dos cidadãos, as actividades que exerciam a bem da cidade (ser corego, trierarca, contribuinte — § 257), a voga das religiões de mistérios (§ 259-260).

<sup>9</sup> A majestade deste passo é sublinhada pela acumulação de sílabas longas, conforme já observou R. Chevaillier, «L' art oratoire dans le discours sur la Couronne», *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, 1960, p. 211.

mais adiante, numa frase que parece um eco de Simónides ou uma tirada de uma tragédia grega: «Entendo absolutamente que quem, sendo homem, assaca a outro homem a sua sorte, é desprovido de senso, pois quem julga ser mais bem sucedido ou pensa que tem mais ventura não sabe se ela subsistirá até ao anoitecer » (§ 252).

Como os heróis da tragédia, mas numa situação de sobrevivência para além do drama, o retrata Jaeger no seu famoso livro, que já citámos várias vezes<sup>10</sup>: «No drama das *Filípicas*, tomou parte activa; na *Oração da Coroa* é herói que quebrou as regras do teatro, sobrevivendo à catástrofe, e agora revive a sua tragédia em retrospectiva. Vê o destino confuso que havia de ser a sua herança desde o tempo mesmo da sua primeira entrada em cena. Vê o poder inexorável do passado que lhe tornou impossível, como estadista ateniense, abandonar de mansinho o prestígio ancestral da sua pátria a um adversário até aí olhado com pouco respeito. Mas Demóstenes também aprendeu a fazer com que os seus ouvintes sentissem a grandeza demoníaca do inimigo com a admiração de um autêntico ódio, facto que nenhum historiador subsequente teve jamais o mero poder poético de levar a efeito.»

A obra-prima de Demóstenes apareceu a muitos, durante séculos, como o último clarão de uma civilização incomparável, que conheceu o seu ocaso na batalha de Queroneia, e o seu autor como a voz incorruptível da resistência e da luta pela liberdade.

Assim se compreende que ele fosse vertido ou estudado em várias épocas com o fim de entusiasmar à perseverança no combate, como sucedeu com três exemplos célebres: a tradução para latim da *Primeira Olintíaca*, pelo Cardeal Bessarion, em 1470, por ocasião da guerra contra os turcos; a versão de Friedrich Jacob, no tempo de Napoleão; o *Démosthène* de Clémenceau (Paris, 1929), após a 1.ª Grande Guerra<sup>11</sup>.

Os historiadores do século XIX viram, porém, a sua acção sob outro prisma. Nessa visão teve particular influência a obra de Droysen, principalmente os livros *Alexander* e *Hellenismus* (1836)<sup>12</sup>, da qual dimana o novo conceito de «época helenística», como fase bem distinta e importante da cultura grega, universalizada na esteira das conquistas de Filipe e de Alexandre. O valor desse período, especialmente na filosofia e ciência (que atinge então a sua idade de ouro), mas também na arte e na literatura, ninguém hoje o põe em causa. Não assim o apreço por Demóstenes, que passou a aparecer como um opositor às correntes da história, uma figura menos relevante do que Isócrates (que após a Paz de Filócrates se voltara

<sup>10</sup> *Demosthenes*, p. 195.

<sup>11</sup> Exemplos citados por A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* (Bern, 1971), p. 679.

<sup>12</sup> Sobre o papel de Droysen, vide Wilamowitz-Moellendorff, *History of Classical Scholarship* edited with an Introduction and Notes by H. Lloyd-Jones (London, 1982), p. 154 e nota 586 (com bibliografia), e, sobretudo, R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, vol. II (Oxford, 1976), pp. 188-189.

para Filipe como campeão do helenismo) ou do que Ésquines . É nessa tendência que alinham os autores positivistas, como Beloch.

Na verdade, ele passara a ser considerado o defensor do particularismo da polis grega contra o ideal de unidade que os seus rivais contribuíram para realizar. Na Europa dos meados do século XIX, a unificação estava, como se sabe, na ordem do dia: na Alemanha, com o Zollverein (1853), na Itália com as lutas que culminaram com a aclamação de Vítor Manuel (1861).

«O retrato de Demóstenes esteve submetido, no decurso dos tempos, a oscilações que são, elas mesmas, parte da História» — escreveu A. Lesky<sup>13</sup>, numa síntese perfeita. Que era «demasiado complexo [...] para ser estigmatizado com qualquer etiqueta partidária», é o que prova o livro de Jaeger que marcou uma nova época nos estudos sobre o orador, a que já nos referimos várias vezes<sup>14</sup>.

## 2

### A tradução da *Oração da Coroa*, por Latino Coelho

Ao publicar, em 1877, a sua tradução do mais famoso discurso de Demóstenes, o académico, político e professor Latino Coelho tinha consciência da mudança de perspectiva histórica operada no seu tempo, quando escrevia na introdução estas frases, que, apesar da pompa oratória de que se revestem, demonstram um conhecimento actualizado do assunto<sup>15</sup>:

É nos tempos de Demóstenes que se inflama a luta entre a liberdade grega e a futura civilização, ainda oculta por detrás do broquel do macedónio. Demóstenes representa o egoísmo ateniense, egoísmo generoso, patriótico, sublime de heróica devoção, e de gloriosa pertinácia. Filipe e Alexandre consubstanciam a aspiração da humanidade, aspiração porventura inconsciente ou nebulosa, mesclada de ambição, e de vaidade. O partido ateniense em frente da parcialidade macedónia. Em ambos uma parcela de verdade. Em Demóstenes o culto da liberdade e da justiça, e o princípio sacrossanto do governo local e autónomico. Em Filipe e Alexandre o vago, mas feliz sentimento de que acima da intolerância patriótica estão os vínculos e os interesses que suprimem para a vida comum da humanidade as fronteiras

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 679.

<sup>14</sup> *Demosthenes*. A citação é da p. 4. Sobre o entusiasmo da Antiguidade pelo orador, vide J. Bompaire, «L' apothéose de Démosthène, de sa mort jusqu' à l' époque de la II<sup>e</sup> Sophistique», *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, 1984, pp. 14-26.

<sup>15</sup> P. CCLXVII. Modernizámos a ortografia.

das nações. Demóstenes é a eloquência, que defende o estreito lar doméstico, para o sequestrar ao contacto impuríssimo dos bárbaros. Alexandre é a espada que supera a eloquência para alargar a civilização e chamar os bárbaros à comunhão das ideias e princípios iniciados pela Grécia.

O «culto da liberdade e da justiça» lá está, no entanto, como A. Schaefer (uma das fontes de Latino), no aceso da contenda do século XIX em volta desta figura, continuava a atribuir, num estudo de profundo conhecimento e erudição, ao orador ateniense<sup>16</sup>,

É neste sentido que se compreende o entusiasmo e a oportunidade da versão para português, na mesma linha do que referimos atrás para outras épocas e circunstâncias. O antigo deputado e ministro regenerador tinha aderido ao Partido Republicano (fundado em 1876), «doravante identificado com a democracia pura»<sup>17</sup>.

De resto, o contexto político que se reflecte na *Oração da Coroa*, numa tessitura de actos de força e de diplomacias da falsidade, que dá como moeda de troca um pacifismo envenenado, é um quadro aplicável a muitas épocas da História, sem excluir a nossa. Muitos anos mais tarde, ao prefaciá-la a sua versão do mesmo discurso, Vieira de Almeida exprimiu claramente o facto<sup>18</sup>:

Quase apetece substituir em certos passos nomes geográficos e nomes de pessoas e com pequena diferença nos textos compor um livro de história contemporânea. É que na realidade continuamos contemporâneos de Filipe.

É provável que razões desta ordem determinassem a escolha de Latino Coelho, e, de qualquer modo, pode dizer-se que o público lhe correspondeu, pois em 1914 a obra atingia a sua terceira edição.

Desconhecemos qual foi o texto que lhe serviu de base. Ao tempo não existia ainda a grande edição de Blass na Bibliotheca Teubneriana (três volumes, Leipzig, 1888-1892), muito menos a de S. H. Butcher e W. Rennie (três volumes, Oxford, 1903-1931). Havia, sim, a de W. Dindorf, com comentário latino e escólios (nove volumes, Oxford, 1846-1851) e outras menores.

<sup>16</sup> *Demosthenes und seine Zeit* (vol. I: 1856). A obra, em três volumes, teve segunda edição em Leipzig, 1885-1887, e reprodução anastática em Hildesheim, 1965. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, cit., p. 688, considera-a ainda hoje indispensável («unentbehrlich»).

<sup>17</sup> A frase é de A. J. da Costa Pimpão, *Gente Grada* (Coimbra, 1952), p. 35. O mesmo professor menciona, a esse propósito, o encómio do regime republicano contido no *Elogio histórico de José Bonifácio de Andrada e Silva*, p. 20, proferido ante a Câmara dos Pares.

<sup>18</sup> Demóstenes, *Oração da Coroa*, versão do grego, prefácio e notas de Vieira de Almeida (Lisboa, 1956), p. CCXXXIX.

Ressalvadas as pequenas diferenças que possam advir do uso de um texto crítico menos apurado<sup>19</sup>, podemos afirmar que, no seu conjunto, a tradução é feita com elegância e fidelidade e que atinge o nível da excelência nos seus passos mais célebres: a chegada a Atenas da notícia da tomada de Elateia (§ 169 sqq.), a prosopopeia aos heróis das Guerras Medo-Persas (§ 208), a peroração (§ 324). A linguagem é matizada de latinismos (como «ingénuo» no sentido de «livre», no § 258) e de palavras raras (como «entrepresas» no sentido de «sobressalto», «empresa» — que lhe dá Morais —, no § 241), por vezes muito expressivas, como «golfando sobre mim» (§ 50). Um dos escolhos do tradutor do grego em geral e de Demóstenes em especial, os neutros substantivados, é frequentemente superado com a introdução de abstractos apropriados ao sentido. É hábil a equivalência (perifrástica, embora) encontrada para certos termos técnicos, cujo sentido exacto não seria claro para o leitor moderno, como «com sua teatral declamação» para ἐτραγώιδει (§ 13) «desempenha contra mim o seu ofício de histrião» para ὑποκρίνεται (§ 18), de «histrião» (com a conotação pejorativa que lhe assiste) para τριταγωνιστά (§ 209) — embora aqui uma simples nota pudesse explicar o valor de «tritagonista» para os gregos.

A este conjunto positivo podem contrapor-se alguns aspectos negativos: duplicação, desdobrando em duas, para maior ênfase, uma só palavra do original (e.g. «empreender e acabar» para ποιεῖν no § 219; «lealdade e amor à pátria» para εὐνοίαν, § 321; «vede e examinai» para ὁρᾶτε δὲ, § 322); omissão ocasional de palavras ou frases (νυνί, § 10; λέγε, § 37, 105, 115, 118, 289); καίτοι καὶ τοῦτ, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, § 122; καὶ λιμένας, § 299); acrescentos («estando só», § 43; «que não refiro», § 224; «eram dextros os seus guerreiros», § 235; «ó terra, ó deuses», § 306); afastamento da letra excessivo (§§ 23, 28, 83, 129, 323); equivalências erradas nos nomes, como Delfos por Delos, nos §§ 134 a 136 (que está certo no § 135) — neste caso explicável por simples gralha tipográfica —, Pireu por Pnyx (§ 55), Cíprio por Koprios (§ 73); falsa interpretação da frase ὡς ἀγαθῶν τούτων ὄντων («tendo estes actos por bons»), que verteu «como em tempos de grande prosperidade» (§ 86).

Não obstante estas reservas, pode no entanto afirmar-se que, num texto difícil e extenso, o balanço é francamente favorável a Latino Coelho<sup>20</sup> e que, como todas as traduções artísticas, esta merece lugar próprio na literatura portuguesa.

<sup>19</sup> Talvez assim se explique a omissão, no § 129, de Ἄλλὰ πάντες ἴσασι ταῦτα, κἄν ἐγὼ μὴ λέγω, que falta em quase todos os manuscritos.

<sup>20</sup> Parece-nos excessivamente severo o julgamento de Rebelo Gonçalves, na breve apresentação que escreveu para a já mencionada tradução de Vieira de Almeida: «O nosso Latino deu-nos linguagem vernácula, não o contexto; mas comprouve-se em nos dar também [...] ênfase desmedida e estilo fartamente arrebicado, à parte variadíssimos senões de pormenor» (p. CCXVI).

## 3

## A «Introdução» de Latino Coelho

Uma longa introdução de nada menos de 249 páginas antecede a tradução. Dividida em 22 capítulos, só o primeiro («A fama da Oração da Coroa. O entusiasmo de Cícero. Grande número de traduções modernas») e o último («História da eloquência grega. O tempo de Demóstenes») são directamente relevantes para o tema. Os restantes 20 são um estudo sobre a civilização grega, em que se ocupa da geografia, da relação da cultura helénica com outras culturas antigas, da mitologia, da filosofia (dos Pré-Socráticos a Aristóteles), da ciência, da arte.

É evidente que, mais de um século depois, as opiniões aí expressas se encontram na maior parte ultrapassadas (com ressalva, no entanto, do capítulo intitulado «A verdadeira filosofia é grega»). As doutrinas sobre as origens do mito grego têm conhecido múltiplas oscilações, ao sabor das escolas que se têm sucedido, e estão ainda longe de atingir uma solução satisfatória. Tudo o que se refere à filosofia pré-socrática, sendo anterior à publicação dos fragmentos por Diels (1.<sup>a</sup> edição: 1908; 8.<sup>a</sup> edição, revista por Kranz, três volumes: 1956), assenta numa base precária; além disso, a discussão do verdadeiro alcance do seu pensamento tem prosseguido incansavelmente e sido sujeita a ataques demolidores, especialmente no caso de Pitágoras<sup>21</sup>, A importância dos Sofistas está a ser vista numa nova perspectiva, de que não está excluído o seu papel como precursores da Sociologia<sup>22</sup>. Imensa é a bibliografia que nos últimos decénios se tem acumulado sobre Platão e Aristóteles. Por sua vez, a ciência grega tem sido objecto de estudos renovadores, e a arte revista em função de novos achados e diferentes ângulos de visão.

Por outro lado, não era Latino Coelho um helenista ex professo, que pudesse trazer conhecimentos novos, amadurecidos numa longa reflexão. Mas também é certo que tinha acesso aos melhores autores do seu tempo, na sua maioria germânicos — embora nem sempre os cite no original<sup>23</sup> — e a sua visão da Grécia é já influenciada por Winckelmann. É um hino à liberdade, que sabe ver como premissa indispensável do esplendor da oratória e da arte.

Leu os melhores historiadores coevos, cujas obras fizeram época: a *History of Greece* de Grote (1784-1891), a de Curtius (1814-1896), e, sobretudo, a de Max Duncker

<sup>21</sup> Citamos apenas os exemplos mais salientes e mais autorizados: Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (Harvard University Press, 1972); Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers*, vol. I (London, 1979).

<sup>22</sup> Sobre o assunto, vide G. B. Kerferd, *The Sophistic Movement* (Cambridge, 1981) e as actas do Colóquio Internacional de Filosofia Antiga em Bad Homburg, 1979, subordinado ao tema *The Sophists and their Legacy*, as quais foram publicadas pelo mesmo helenista (Wiesbaden, 1981), que escreveu a primeira comunicação sob o significativo título «The Future Direction of Sophistic Studies».

<sup>23</sup> E. g. Winckelmann é referido na tradução italiana, Humboldt e Creuzer na francesa; mas já Haeckel, Dietsch, Hegel, Dunker e Schwegler (os dois últimos de longe os mais citados) o são no original alemão. A este ponto voltaremos adiante.

(1811-1886), que tanto impressionou o mundo culto de então pelas ligações que estabelecia com os dados novos sobre o próximo Oriente<sup>24</sup>. É apoiado neste autor, e noutros ainda, que rejeita a teoria de uma cultura autóctone grega, propugnada por Ottfried Müller, e não tem dúvidas da influência recebida pela cultura helénica (p. XXI). Daí também a sua visão orientalizante dos mitos gregos (p. XXV), que atribui na maior parte aos Fenícios, incluindo o de Minos (p. XXIX). Aqui temos de nos lembrar que faltavam muitos anos para Sir Arthur Evans começar as suas escavações em Cnossos (1900) e que as de Schliemann em Micenas estavam a principiar (1876). Por outras palavras, tanto a civilização minóica como a micénica eram pura e simplesmente desconhecidas<sup>25</sup>.

Também não é de estranhar que sobre o Orfismo dê como certo o que se julgava saber na época (p. LI), num domínio que conheceu uma fase de negativismo quase absoluto (desencadeado pelo sinal de alarme de Wilamowitz<sup>26</sup>) e que começa agora a ter de ser revisto a uma luz nova, depois do achado do já famoso Papiro de Derveni<sup>27</sup>.

Na parte relativa à filosofia, se é certo que se escuda muito em Schweigler (1819-1857), também não deixa de citar algumas vezes aquele que viria a ser por muitos anos a autoridade máxima em História da Filosofia Grega, e que fora o primeiro a relacionar os sistemas entre si<sup>28</sup>: Eduard Zeller (1814-1908). É curioso que uma das ocasiões em que o menciona seja para tomar posição na contenda entre esse autor e Ritter sobre o valor de Demócrito (p. LXXXI).

Também merece referência a informação que revela acerca da discussão acesa no seu tempo a favor e contra os Sofistas (pp. CX-CXII). Conhece a reabilitação operada por Hegel e Grote, mas acerca deste último observa que «alcançou ferir além do alvo e compraz-se em colorir e idealizar com demasiado fervor o seu retrato filosófico» (p. CXIV). Entende, no entanto, que ocuparam «um dos capítulos mais fecundos e brilhantes dos fastos filosóficos da Grécia» (p. CXIV) e termina por fazer uma vigorosa defesa da sua actuação.

<sup>24</sup> Sobre a influência — e também sobre as limitações — desta obra, veja-se Wilamowitz-Moellendorf, *History of Classical Scholarship*, p. 155.

<sup>25</sup> O que não significa que não tenha havido tentativas isoladas, como a visita e transporte para Londres de relevos e esculturas do chamado Tesouro de Atreu, em Micenas, por Lord Elgin, nos princípios do séc. XIX. Sobre esta e outras descobertas, vide Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art* (London, <sup>2</sup>1981), pp. 940.

<sup>26</sup> *Der Glaube der Hellenen II*, <sup>1</sup>1932, <sup>2</sup>1956), p. 177: «Die Modernen reden so entsetzlich viel von Orphikern. Wer tut das im Altertum?»

<sup>27</sup> Editado, de forma ainda não definitiva, na *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie* 47 (1982), depois de estudado na parte já conhecida por W. Burkert, *Antike und Abendland* 14 (1968), pp. 93-114, e P. Boyancé, *Revue des Études Grecques* 87 (1974), pp. 91-110.

<sup>28</sup> Sobre a importância e prestígio de Zeller, veja-se Wilamowitz, *History of Classical Scholarship*, pp. 149-150. No entanto a sua obra fundamental, *Philosophie der Griechen*, foi revista, traduzida, reeditada e resumida vezes sem conta, até aos nossos dias. Latino Coelho chama-lhe «o mais ilustre de entre os historiadores nossos contemporâneos da filosofia helénica» (*loc. cit.*).

Mais marcadas pelo tempo são a sua compreensão dos Eleatas, ainda com Xenófanes à frente (faltavam muitos anos para o aparecimento do estudo fundamental de Reinhardt!), de Sócrates (que reconstituiu através da imagem traçada por Xenofonte).

O capítulo sobre a arte grega é especialmente bem informado: serve-se continuamente de Heinrich Brunn, *Geschichte der griechischen Künste*<sup>29</sup>, mas sente-se que o seu saber é apenas livresco. Ocupa-se sobretudo da escultura. Da arquitectura pouco fala, e menos ainda da cerâmica, que supõe tomada dos etruscos (p. CCXLI). O facto surpreende menos, se soubermos que o próprio Brunn confundia vasos áticos autênticos com cópias etruscas<sup>30</sup>.

Demos alguns exemplos que provam que a leitura de Latino Coelho sobre a Grécia era vasta e actualizada. Acrescente-se, por último, que, embora se verifique na maior parte dos casos uma assimilação passiva de conhecimentos, nalguns assuntos o escritor discute as opiniões e toma posição<sup>31</sup>.

Ora este extenso estudo, que durante muito tempo foi um marco quase isolado na desoladora parcimónia do conhecimento da Antiguidade no espaço cultural português<sup>32</sup>, suscitou, logo na altura da sua publicação, viva controvérsia.

Efectivamente, em carta a Ramalho Ortigão, Oliveira Martins<sup>33</sup> censura asperamente um livro que, escreve ele, «não tem sombra de um pensamento próprio sobre a história e a civilização dos gregos; é uma obscura selva, onde as opiniões banais, colhidas nos historiadores da filosofia e da arte, aparecem cerzidas pelo belo estilo (de pau), como as trepadeiras que travam os ramos das árvores nas florestas virgens (ao que dizem), sendo necessário recorrer ao machado para abrir caminho». E, depois de o criticar por, para estudar a época de Demóstenes, ter começado em Pitágoras e acabado em Alexandre, prossegue: «A história grega está feita; conhecemos toda a filosofia [...] Há porém muito a descobrir nos costumes e na religião, e isso o provam as recentes descobertas epigráficas e arqueológicas». O ingénuo optimismo revelado na primeira destas frases é redimido pelas afirmações que se seguem: «Apesar de estar sabida a história antiga, eternamente se escreverão histórias de Roma e da Grécia, porque o estudo dos escritores sugerirá sempre aos espíritos fecundos observações diversas, e delas, teorias diversas.»

<sup>29</sup> Do livro de Heinrich Brunn (1822-1894) escreveu Wilamowitz, *History of Classical Scholarship*, p. 151, que é algo que «se aproximava de uma história crítica em grande estilo». Na página seguinte, põe em evidência o seu papel na análise do estilo dos escultores e identificação das obras.

<sup>30</sup> O facto é referido por Wilamowitz, *ibidem*, p. 152.

<sup>31</sup> E. g., pp. CVI, CXXXIX, CLII, CLIV, CLXVIII-CLXIX.

<sup>32</sup> Assim se poderá compreender o entusiasmo com que Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa* (Porto, 1949), pp. 922-923, asseverou: «As letras lusitanas não exibem uma síntese mais brilhante nem mais informada da vida mental dos gregos.» Sobre outro estudo nos mesmos domínios, vide *infra*, nota 39.

<sup>33</sup> *Correspondência* (Lisboa, 1926), Carta XII, pp. 27-32.

Entre um e outro passo, dá como exemplo de «monografias interessantíssimas», «que lançam luzes novas sobre os cultos populares», a de Foucart, para lhe contrapor nova objurgatória: «O Latino nada disto viu sequer e limitou-se a seguir os chavões Duncker, Ritter, etc. Estudo de erudição não é, porque não há observações novas, sim apenas sabença de segunda mão». E, mais adiante: «Ora o livro do Latino não tem pensamento, porque os pensamentos e opiniões são os dos autores que ele com louvável ingenuidade e candura vai citando, acaso para fazer uma boa conta [...] de alemão principalmente. (O alemão é a blague da moda e é irrisório citar assim *Symbolik* (trad. fr. pp. ...))».

A última crítica poderá explicar-se pela circunstância de o académico não ter à sua disposição o original, pois em muitas outras citações prova claramente o seu conhecimento da língua alemã. De qualquer modo, é uma curiosa ironia do destino que os autores franceses que Oliveira Martins dá como exemplos, e designadamente Foucart, estejam hoje muito mais esquecidos que um Schaefer, que, conforme vimos atrás<sup>34</sup>, continua a ser *unentbehrlich*.

Que esta opinião despectiva do historiador português passou sem exame para a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, demonstrou-o A. J. Costa Pimpão, num lúcido ensaio sobre Latino Coelho, publicado pela primeira vez em *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, volume I, pp. 221-237, e depois incluído na sua colectânea de estudos *Gente Grada*<sup>35</sup>. Aí se faz uma justa apreciação do texto que vimos analisando, e que vale a pena transcrever, apesar de longo<sup>36</sup>:

A Introdução à *Oração da Coroa* de Demóstenes é, principalmente, o produto do entusiasmo do autor pela cultura alemã, haurida geralmente na fonte. Oliveira Martins tem absoluta razão quando diz que a Introdução não tem um pensamento próprio, mas é preciso acrescentar que Latino não escreveu como filósofo, mas como historiador bem informado e — circunstância a frisar — que deseja mostrar isso mesmo. No rodapé de cada página acumulam-se os textos gregos e os autores alemães em exuberante e exaustiva demonstração de presença. Estes seriam, para Oliveira Martins, os «chavões», mas não o eram para o público, mesmo culto. Quem é que em Portugal lia então as *Histórias da Filosofia Grega*, de Schwegler, Brandis, Ritter, Zeller; a *História da Antiguidade*, de Max Duncker; o livro sobre Demóstenes e o seu tempo, de Arnold Schaefer; a *Simbólica e Mitologia dos povos antigos*, e, especialmente, dos gregos, de Creuzer; a *História das Religiões*, de Max Müller? [...] Interesse geral, enciclopedismo de cultura, eis as notas relevantes da Introdução à *Oração da Coroa*, ou antes, a propósito da *Oração da Coroa*.

<sup>34</sup> Supra, nota 15.

<sup>35</sup> Coimbra, 1952. A parte relativa à *Oração da Coroa* figura nas pp. 31-32.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 31-32.

Esta apreciação reconduziu a questão à sua verdadeira área. E talvez por isso os autores que se lhe seguiram moderaram as suas críticas. Por exemplo, Vieira de Almeida refere, em 1956, numa nota ao prefácio da sua própria tradução<sup>37</sup>:

Deve-se a Latino Coelho, no prefácio da sua tradução da *Oração da Coroa* uma boa exposição sintética da cultura grega, a que a preocupação da prosa académica e do paralelo não prejudica o mérito em outros aspectos. Nele se encontra justa compreensão do valor e importância dos Sofistas.

Na sua *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes referem, logo na primeira edição<sup>38</sup>, a existência de «certo academismo hábil mas vácuo, manifestado no estudo sobre a civilização grega que precede a sua tradução da *Oração da Coroa* de Demóstenes (1880), estudo que tem por outro lado algumas qualidades apreciáveis». A sentença mantém-se com ligeiras alterações em edições subsequentes, Assim, por exemplo, a oitava, de 1975, substitui o final da frase por «estudo aliás interessante sob vários aspectos»<sup>39</sup>.

Por sua vez, as enciclopédias mais recentes seguem na mesma linha. «Um interessante estudo sobre a civilização grega» — escreve Maria Leonor Buescu na *Enciclopédia Verbo*. No *Dicionário de Literatura*, Carlos Eduardo Soveral vai ainda mais longe: «Merece, por fim, referência especial a versão da *Oração da Coroa* (1877) de Demóstenes, precedida de largo estudo sobre a civilização grega, e com o qual Latino Coelho enfileira com Júlio de Castilho, Coutinho Garrido, Vasconcelos Abreu, Oliveira Martins, Martins Sarmiento, Consiglieri Pedroso, ou seja, com o escasso número dos que entre nós cuidaram da História Universal».

Estamos muito longe da crítica acerada de Oliveira Martins, na citada Carta XII, que, embora sem data, revela, pela veemência do conteúdo, a proximidade da publicação do estudo de Latino. A ser assim, era provavelmente na época em que Oliveira Martins estava a compor o seu livro *O Helenismo e a Civilização Cristã*, saído em 1878, ano a partir do qual principiou a preparar a série de trabalhos históricos que constituíram a *Biblioteca das Ciências Sociais*, cujo primeiro volume apareceu em 1880. Eram dois estilos e duas visões da história antiga — em que ambos eram amadores e trabalhavam sobretudo com dados de segunda mão — que se defrontavam<sup>40</sup>. Era ainda o germanismo de Latino — que, aliás, era partilhado por outros grandes espíritos da época, como Teófilo Braga e Antero do Quental —

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. LXXV, nota 1.

<sup>38</sup> Porto, 1955, p. 700.

<sup>39</sup> P. 842.

<sup>40</sup> Em *O Helenismo e a Civilização Cristã* tentava o historiador definir à sua maneira a originalidade do espírito grego, numa longa exposição, onde há, além de uma vasta informação, algumas intuições felizes, mas também muitas generalizações gratuitas.

que Oliveira Martins visava<sup>41</sup>. O que, no fundo, redundava em elogio, como elogio era também afirmar que ele ia citando «com louvável ingenuidade e candura» os pensamentos e opiniões das suas fontes. Chamemos a esta prática pelo nome, que merece, de honestidade intelectual, juntemos-lhe as outras qualidades já por nós apontadas — uma vasta e actualizada informação das novidades científicas do seu tempo —, descontemos-lhe a exuberância por vezes barroca de uma prosa académica no mau sentido do termo, e teremos, ainda assim, um estudo que é digno de ser lido, pois, se muito do que escreveu na Introdução está ultrapassado, essa circunstância não lhe tira o valor histórico de reflectir com fidelidade a visão da Hélade então dominante, a qual é, por sua vez, ela mesma, uma parte da cultura da segunda metade do século passado.

---

<sup>41</sup> Oliveira Martins cita autores alemães, mas em tradução francesa. A nota 3 da p. 15 do livro referido anteriormente confirma o seu desconhecimento da língua.

(Página deixada propositadamente em branco)

# SOBRE A POÉTICA DE ARISTÓTELES<sup>1</sup>

## Prefácio

Sobre a *Poética* de Aristóteles têm-se escrito e continuam a escrever-se regularmente livros inteiros, artigos, comentários, sem que tenha sido possível alcançar uma exegese satisfatória de muitos dos passos desta obra fundamental, a obra a que toda a teoria literária afinal ascende.

As palavras que se seguem vão ser, por isso, mais uma apresentação das principais soluções propostas do que uma análise do conteúdo da obra. Em tudo o que escrevermos, teremos em mente, mais do que os helenistas *ex professo*, os especialistas das Literaturas Modernas ocidentais, que têm necessariamente este texto como ponto de partida das suas reflexões teóricas. Por essa mesma razão, os passos fundamentais serão referidos em tradução e as principais palavras-chave de que teremos de nos ocupar serão transliteradas.

Antes, porém, recordaremos as condições excepcionais em que o original chegou até nós.

### A transmissão do texto

Poucas obras terão tido uma transmissão tão acidentada como a *Poética*. Certamente conhecida e preservada em Bizâncio, o primeiro texto de que há notícia é, contudo, uma versão siríaca, feita talvez no final do séc. IX, versão da qual, aliás, se conhece apenas parte do capítulo 6. Na primeira metade do séc. X, terá sido traduzida para árabe por Abu Bisr, juntando-se assim ao chamado “Aristotelianismo islâmico”, que, paradoxalmente, viria a ser uma via fundamental de difusão do saber grego no Ocidente europeu. Neste mesmo contexto cabe uma referência

---

<sup>1</sup> Publicado em *Poética*, Aristóteles, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (2004), 5-31.

ao comentário que lhe fez Averróis no séc. XII, comentário esse que viria a ser traduzido para latim por Hermannus Alemannus, em 1256. Por outro lado, em 1278, surge nova versão latina, desta vez feita a partir do grego, por Guilherme de Moerbecke, mas que só em 1930 veio a ser redescoberta<sup>2</sup>.

Porém, no decorrer do tempo, outras vias se tinham aberto à preservação do conteúdo original da *Poética*. É que, entre o séc. X e XI, fora copiado um manuscrito grego, o cod. Parisinus 1741, vindo de Bizâncio, que acabaria por ser reconhecido o de maior valor para a reconstituição do texto no séc. XIX (J. Vahlen, 1784 e 1885). É dele que dependem os numerosos códices do séc. XV e XVI, e nele que se baseia a melhor edição crítica moderna, a de R. Kassel (Oxford 1965).

Chegado a este ponto, o leitor menos versado em crítica textual e em história do texto perguntar-se-á sem dúvida como é que, no meio de traduções directas ou indirectas que acabaram por se tornar conhecidas só no séc. XIX ou mesmo no séc. XX, pôde esta obra exercer tal influência no mundo ocidental, desde o Renascimento, sem descontinuidade, ao extremo de se dizer, como já referimos, que é ela que constitui a base dos estudos de teoria literária. É que tudo recomeçou a partir das versões latinas feitas em Itália no séc. XV e XVI, a primeira das quais foi a de Giorgio Valla (1498), e a que mais se difundiu a de Pazzi, publicada na edição aldina (1536). Das muitas que se seguiram, mencionaremos apenas a tradução italiana de Castelvetro (1570), não só pela divulgação que conheceu, como por ter sido esta a que se tornou responsável pela chamada “Lei das três unidades” (de acção, de tempo e de lugar), ao proclamá-las — erradamente — preceito fundamental a observar na composição de uma tragédia. Volvida em lei inviolável durante o Renascimento, e o Neoclassicismo, será Lessing um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante<sup>3</sup>.

## A questão do Livro II

A tão acidentada história há a acrescentar que a obra que chegou até nós não está completa. Vários dados concorrem para essa conclusão, aceite quase por

<sup>2</sup> A tradução árabe acima referida só foi vertida para latim em 1911, pelo professor daquela língua na Universidade de Oxford, D. S. Margolionth. Anos depois, viria a ser substituída por outra melhor, da autoria de J. Tkatsch (Viena 1928-1932).

<sup>3</sup> A unidade de acção é efectivamente preceituada no cap. 8, especialmente em 1451a 16-19. A de tempo foi deduzida do trecho do cap. 5 em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na eopeia com as da tragédia (1449b 12-14). A única possível alusão à unidade de lugar estaria no cap. 24 (1459b 24-26). São numerosos os estudos sobre a transmissão do texto e sobre comentários da *Poética*. O essencial encontra-se na introdução à edição comentada por Lucas, 1968: XXII-XXIV. Sobre a recepção da obra, veja-se em especial o livro de Halliwell, 1986, cap X.

unanimidade<sup>4</sup>. É que, de entre as diversas referências à comédia (que incluem, por exemplo, a questão das suas origens e desenvolvimento), há uma no começo do cap. 6 (1449b 21) em que o autor anuncia que mais tarde falará “da arte de imitar em hexâmetros e da comédia”. Se a primeira promessa é cumprida nos caps. 23 e 24, a segunda não o é. Além de que a *Retórica* III. 1419b 5 confirma a existência dessa análise.

Uma prova muito discutida, à qual voltaremos ainda, é o passo do Livro VIII da *Política* (1341b 38) em que se afirma que se dará um tratamento mais completo do conceito de *katharsis* na obra sobre poética, o que também não sucede<sup>5</sup>.

Outra ainda, e não menos convincente, ainda que tardia, é o cólofon da já referida tradução latina de Guilherme de Moerbecke, onde se lê: *Primus Aristotelis de arte poetica liber explicit*.

Alguns classicistas têm tentado recuperar esse segundo livro, recorrendo a um códice do séc. X, sem título e anônimo, que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris, o Ms 120 da Coleção Coislin, que por isso mesmo é conhecido como o *Tractatus Coislinianus*. Mas nem a engenhosa tentativa de um grande helenista contemporâneo, como Janko, 1984, logrou convencer os especialistas da autenticidade dessa análise do ridículo e das partes da comédia<sup>6</sup>.

### A ordenação das matérias

Mesmo abstraído desta questão, outras de não menor importância são suscitadas pela ordenação e exposição das matérias nesta obra. É que ela não apresenta a coesão e clareza de um tratado que procura não deixar nenhum ponto por esclarecer. Pelo contrário, a escrita é por vezes tão condensada ou mesmo elíptica, que não é fácil apreender o seu verdadeiro alcance. E contudo, como já tem sido notado, as técnicas de análise aplicadas à problemática literária estão em perfeita sintonia com o método característico do Estagirita<sup>7</sup>. E as naturais afinidades que evidencia com a *Retórica*, que muitas vezes para ela remete, não põem em causa a autoria.

<sup>4</sup> Segundo Lucas, 1968: XIII, n. 2, apenas McMahon, 1917: 1-46, em artigo publicado nos *Harvard Studies in Classical Philology* 28, negou esta doutrina.

<sup>5</sup> Alguns autores resolvem esta dificuldade supondo que aquela designação geral poderia aplicar-se a uma obra perdida, em três livros, do Estagirita, *Sobre os Poetas*. Desse livro só se conhecem fragmentos.

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, Halliwell, 1986: 266, n. 13.

<sup>7</sup> Um exemplo frisante é a presença da teoria das quatro causas nos quatro primeiros capítulos da *Poética*, como notou Goldschmidt, 1982: 210.

De todos estes factos resultou a generalização da teoria segundo a qual a *Poética* é mais um conjunto de apontamentos para aulas do que uma exposição sistemática sobre a matéria<sup>8</sup>.

Tal não obsta a que tenha sido possível distinguir neste Livro I um plano, cujo desenvolvimento se ordena em volta de três partes principais: uma de introdução em que a *mimesis* surge logo como o conceito fundamental em que assenta a actividade poética (caps. 1 a 5); outra sobre a tragédia (caps. 6 a 22); e outra ainda sobre a epopeia (caps. 23 a 26)<sup>9</sup>.

Discutem-se a seguir, ainda que sumariamente, alguns dos conceitos mais controversos.

### A mimese poética

Após um parágrafo inicial (1447a 8-13), que é ao mesmo tempo um título e o sumário geral do Tratado, é introduzida a noção de *mimesis* (“imitação”) que, aliás, atravessará todo o livro. Encontra-se na epopeia e na tragédia e também na comédia e no ditirambo, bem como em grande parte na música da flauta e da cítara (1441a 13-16). Realiza-se pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, embora se reconheça a existência de artes que se limitam a usar a melodia e o ritmo (como tocar siringe) ou mesmo o ritmo sem melodia (como a dança).

Neste passo não se define, contudo, a noção de *mimesis*. Por outro lado, os leitores de Platão sabem até que ponto este conceito é importante nos diálogos do Mestre ateniense, particularmente — mas não só — na *República*, onde, de acordo com o plano educativo para a cidade ideal, o autor condena sucessivamente as imitações de tudo o que não for perfeito<sup>10</sup>, e termina por declarar que a *mimesis* está três pontos afastada da natureza<sup>11</sup>, logo, distante da verdade. O desfecho desta argumentação conduz a um dos passos mais célebres do diálogo: a condenação

<sup>8</sup> Exemplo disso poderá ser o cap. 25, sobre o qual *vide infra* nota 38.

<sup>9</sup> Das várias análises de conjunto propostas, salientamos a de Butcher, 1951, a de Hubbard, 1972, e a de Halliwell, 1986. É desta última que mais nos aproximamos.

<sup>10</sup> Embora separando em duas partes distintas a *mimesis* (caps. 1-3) e as “origens e história da poesia” (caps. 4-5), Halliwell, 1986: 29, define, de forma exemplar, o conteúdo deste conjunto: “Os cinco capítulos iniciais da *Poética* tratam de questões gerais de categorização mimética, de uma teoria psicológica e cultural da base da actividade mimética e de um esboço da evolução histórica daqueles géneros poéticos de que o resto do tratado se ocupará”.

<sup>10</sup> *Rep.* III. 392 d - 397d, *passim*.

<sup>11</sup> *Rep.* X. 597e - 598d, onde figura o famoso exemplo da cama, cuja forma natural fora determinada pela divindade, executada pelo marceneiro e pintada pelo artífice. O que se passa com a arte da pintura sucede com a da imitação poética (*Rep.* X. 603b-d).

da poesia<sup>12</sup>. Tem-se dito muitas vezes — certamente não sern razão — que toda a *Poética* é uma resposta a esta doutrina<sup>13</sup>.

Será necessário, no entanto, distinguir, como faz Halliwell, 1986: 136-137, entre os dois aspectos diferentes da mimese poética (a que está em causa nesta obra, embora, tal como na *República*, o conceito seja constantemente transferido desta para as artes plásticas): um, que é o seu verdadeiro significado (retrato dos universais). Este contraste do valor do particular com o do universal é o que figura no célebre passo em que, comparando a história com a poesia, no cap. 9, Aristóteles escreve que uma difere da outra porque a primeira diz “o que aconteceu”, e a segunda “o que poderia acontecer” (1451b 4-5)<sup>14</sup>.

Por este exemplo se vê mais uma vez a grande importância do conceito de *mimesis*. Vamos reencontrá-lo na parte dedicada à epopeia, no cap. 25, mas, sobretudo no que é talvez o passo mais discutido da *Poética*, a definição de tragédia, no começo do cap. 6 (1449b 24-28)<sup>15</sup>:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões.

Estas palavras tinham sido precedidas de uma referência ao que já antes fora estatuído, designadamente, que assentava na imitação (cap. 1) de pessoas que actuavam e que o faziam com elevação (cap. 2) e na necessidade de ter uma certa extensão (cap. 4). Pelo que passa logo à explanação dos elementos que aparecem de novo: o que seja “uma linguagem embelezada, por formas diferentes em cada parte” (o ritmo, a harmonia e o canto). Segue-se de imediato a distinção entre

<sup>12</sup> *Rep.* X. 606e — 607a (desta proscrição geral, ficam todavia excluídos “os hinos aos deuses e os encómios aos varões honestos”). Compare-se a rejeição da tragédia pelos responsáveis pela cidade ideal de *Leis* VII 816d - 817b. A condenação da tragédia, devido ao facto de não contribuir para melhorar a cidade, ocorre em outros diálogos, como *Górgias* 502d - e; *Filebo* 48a; *Íon* 535b - c.

<sup>13</sup> Halliwell, 1986: 117, no capítulo consagrado a *mimesis*, analisa várias ocorrências da palavra e seus cognatos anteriormente ao séc. IV a. C., e bem assim em outros diálogos platónicos, nomeadamente no *Timeu*, no qual o demiurgo cria o universo “à imitação da natureza imutável”, assumindo assim “uma correspondência mimética entre o material e o metafísico”. O mesmo autor, 1986: 121 e n. 23, apresenta uma lista das áreas em que Platão usa esta terminologia e dos passos que documentam as respectivas aplicações.

<sup>14</sup> Sobre a necessidade, todavia, de não tomar este envolvimento com os universais como inseparável da *mimesis*, veja-se a discussão de Halliwell, 1986: 33, n. 38 (com bibliografia). Sobre a questão em geral, um dos melhores estudos é o de Woodruff, 1992: 73-95.

<sup>15</sup> Nesta tradução, incluímos entre parênteses a transliteração de algumas palavras-chave que discutiremos em seguida.

acção e narração (distinção essa que reaparecera a propósito da epopeia). O ponto mais controverso da definição não é aqui explicado, pois o autor passa de imediato às partes constitutivas da tragédia, que são seis: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espectáculo (*opsis*) e música (*melopoiia*). Mas, ao passo que de *mythos* dirá que é “o princípio e como que a alma da tragédia” (1450a 38-39), das duas últimas só escassamente se ocupará, como veremos mais adiante.

Mas agora é a parte final da definição que mais nos interessa, porquanto é a que se refere aos efeitos da tragédia e aos meios que a eles conduzem.

### Compaixão e temor

Para alcançar a *katharsis* (que discutiremos a seguir), os meios são a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*) e “tais paixões”. Embora alguns autores tenham sugerido que estas últimas não são do mesmo âmbito daquelas, parece-nos que a própria construção da frase se opõe a tal distinção, pelo que nos limitaremos a considerar aqui que em “tais paixões” está apenas um genitivo dependente de *katharsis*<sup>16</sup>.

Tem-se discutido muito o motivo da selecção destas emoções, a maior parte das vezes sem reparar que as duas nominalmente referidas já tinham antecedentes na Lireratura Grega, dos quais o mais próximo será o do fr. B 11.8-9 Diels-Kranz de Górgias, embora o sofista acrescente mais outra — *pothos* (o anseio)<sup>17</sup>. Por outro lado, as duas emoções voltam a aparecer em conjunto (mas sem referência a *katharsis*<sup>18</sup>), ao terminar do cap. 9, onde, depois de se exaltar a importância da composição do enredo (*mythos*), se fazem recomendações sobre a melhor escolha dessas mesmas histórias. Salienta ainda que, tendo a *mimesis* por objecto não só uma acção completa como a imitação de coisas que despertam a compaixão e o temor, serão forçosamente obras assim construídas que originarão as mais belas histórias (1452a 1-11).

<sup>16</sup> O genitivo *toiouton* é uma dificuldade adicional na exegese desta definição. Efetivamente, ele pode ser atributivo, objectivo ou separativo — e também esta discussão tem uma longa história. De entre os comentadores mais recentes, Lucas, 1968:277, que aqui seguimos, atribui-lhe valor objectivo; ao passo que Holzhausen, 2000: 27, o classifica como separativo. O mesmo fizera Belfiore, 1992: 293. De qualquer modo, o que interessa é saber se só estão em causa estas duas paixões ou se há outras similares que devem ser consideradas. A esta parte da frase dedicou Schadewaldt, 1955, um importante e influente artigo na revista *Hermes*, que contém uma refutação das conhecidas interpretações de Lessing, que figuram no título desse estudo.

<sup>17</sup> A semelhança foi notada por Halliwell, 1986:170 e n. 3, e por Holzhausen, 2000: 21-22 e n. 78.

<sup>18</sup> Há outra ocorrência de *katharsis* em 1455b 15, mas num sentido muito diverso, o de “purificação ritual”, mencionado a propósito da loucura de Orestes na *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides (221 sqq. e 1029 sqq.), quando se afirma que ele será libertado mediante a imersão da estátua de Ártemis nas águas do mar.

Todavia, conquanto alguns o neguem, somos dos que entendem que o texto que melhor explicita o “estatuto cognitivo”<sup>19</sup> destas duas paixões é a *Retórica*, Livro II, no passo em que ensina ao orador a arte de as despertar nos seus ouvintes. Escusado será sublinhar quanto a legitimidade deste paralelismo tem sido discutida, desde os que lhe atribuem uma utilidade menor aos que a têm por o melhor contributo para o seu esclarecimento<sup>20</sup>. Embora a análise das paixões em causa se destine, como dissemos, à preparação do orador, a verdade é que a de *phobos*, dada no cap. 5, e a de *eleos*, que consta do cap. 8, descrevem efeitos psicológicos em tudo semelhantes aos que a definição da *Poética* pressupõe. Efectivamente, da primeira diz-se que “é uma aflição ou perturbação resultante de se imaginar que suceda uma desgraça destrutiva ou dolorosa (...) e que esses acontecimentos não pareçam distantes, mas próximos e imediatos” (1382a 21-22, 23-25); da segunda, refere-se que “daqueles que são atingidos pela desgraça sem o merecer devemos compartilhar a pena e ter compaixão” (1386b 12-13).

Esboçados estes dados, somos chegados ao ponto mais controverso da definição, ou seja, ao sentido de *katharsis*.

### ***Katharsis***

Duas são as aplicações principais deste lexema, anteriormente a Platão: uma vem da área das práticas rituais, designadamente das religiões de mistérios, como os dos Coribantes, que, por meio de danças violentas conducentes ao esgotamento, obtinham uma “purificação pelo delírio”<sup>21</sup>; outra é do domínio das Ciências Médicas, pelo que vem mencionada no *Corpus Hippocraticum*<sup>22</sup>.

Ora este sentido médico é um dos três documentados em Platão, nas *Leis* I. 628d, em passo relativo a uma “purgação” qualificada de “médica”. O mesmo diálogo apresenta, noutro passo (*Leis* V. 736a), o significado de “depuração”; e noutro ainda (*Leis* IX. 868c) o de “purificação”. Esta última acepção está documentada em outros diálogos, em contextos que interessam particularmente ao nosso ponto de vista, porquanto se referem a duas possibilidades distintas de *katharsis*, a da alma

<sup>19</sup> A expressão é de Halliwell, 1986:178. A arte de despertar as emoções do auditório já estava anunciada no *Íon* de Platão, 535e, quando o rapsodo se gabava de fazer chorar a assistência ou de lançar terríveis olhares durante a sua recitação, porque só assim podia ele rir, quando recebesse o dinheiro.

<sup>20</sup> Como exemplo dos primeiros, veja-se o artigo de Schadewaldt, 1955; dos segundos, Halliwell, 1986, cap. 6, especialmente pp. 172-173.

<sup>21</sup> Cf. Burkert, 1977: 136, que sublinha que esta “purificação pela música” viria a “desempenhar um papel semelhante nas discussões sobre o efeito catártico da Tragédia” e remete para este passo da *Poética* e sua relação com a *Política*.

<sup>22</sup> Referido por Bywater, 1909: 156, *apud* Nuttall, 2000:15 e n. 29.

e a do corpo. É o caso de um passo célebre de *O Sofista* (227b-d)<sup>23</sup>, aquele em que o Estrangeiro discute com Teeteto a maneira de designar o conjunto de forças que conseguem purificar um corpo animado ou inanimado. Para esse efeito, continua o Estrangeiro, bastará separar o que purifica a alma do que purifica seja o que for mais. A resposta do matemático é a parte que mais nos interessa, porque refere ainda mais claramente os dois tipos de *katharsis*:

Compreendi, sim, e concordo que existem duas formas de *katharsis*: uma é a que diz respeito à alma; e outra, a que se refere ao corpo, e que é distinta desta.

Se passarmos agora ao nosso alvo principal, que é o esclarecimento do sentido do lexema na *Poética*, esclarecimento esse que, no fundo da questão, como escreveu Lear, 1992: 315, “tem dominado a filosofia ocidental e a crítica literária desde o Renascimento”, temos a considerar a relação deste passo com a promessa feita no Livro VIII da *Política* e o seu não cumprimento na parte conservada do tratado em apreço.

Ora o passo da *Política* encontra-se na parte referente à educação musical que deverá dar-se aos jovens numa cidade ideal, no ponto em que o Estagirita afirma que, diferentemente de outros autores, que distinguem entre cantos moralizantes (*ethika*), mobilizadores (*praktika*) e exaltantes (*enthousiastika*), cada um deles ligado a uma harmonia própria, ele mesmo entende que se deve estudar música, não com uma única finalidade, mas com várias, pelo que se torna evidente que se hão-de empregar todos os modos, mas não da mesma maneira, ficando os mais “éticos” para a educação, e os dois outros para a audição dos artistas qua a executam (VIII. 1341b 15-24 – 1342a 1-4). É no meio desta distinção que se insere a explicação que nos interessa, a qual já fora preludiada em 1341a 21-24, ao opor *katharsis* a *mathesis* (instrução). O texto diz o seguinte:

... e especialmente em vista da *paideia* (educação) e da *katharsis* — o que agora denominamos simplesmente *katharsis*, voltaremos a esclarecê-lo melhor na *Poética* — e, em terceiro lugar, do divertimento, da distensão e do descanso do esforço.

Tal como sucede com as outras palavras-chave da *Poética*, também esta continua a ser objecto, mesmo nos autores mais recentes, de análises discordantes, desde

<sup>23</sup> Os comentadores mencionam ainda dois passos do *Fédon*, um que se refere à necessidade de a alma se libertar, para atingir um conhecimento puro (*katharos* 66 d); outro, que recorda a doutrina tradicional quanto ao destino que aguarda o iniciado no Além: não jazer no lodo, como os outros, mas habitar com os deuses, porque é *kekatharmenos* (69 c).

as que defendem que o defeito vem de procurar a solução na *Política* e na *Ética* a *Nicomáco*, quando não devia atribuir-se-lhe um valor terapêutico em contexto literário, pois o seu sentido é apenas o de “clarificação intelectual” (Golden, 1992: cap. II e *passim*), aos que pensam que, pelo contrário, é a “interpretação médica” a que lhe convém (Nuttall, 2000). Outros acentuam que o prazer trágico (a que a *Poética* aludirá em 1453b 10-14) atingido com o auxílio das paixões está condicionado pela *mimesis* (Holzhausen, 2000)<sup>24</sup>.

É altura de referenciar, ainda que muito sumariamente, as principais exegeses mais antigas do termo em discussão<sup>25</sup>. Uma é a interpretação estoíca (que já figura em Marco Aurélio), seguida pelos grandes comentadores do Renascimento, como Robortello, Minturno e Castelvetro, que considera a *katharsis* um meio de adquirir fortaleza emocional, diminuindo a susceptibilidade própria, em face das desventuras alheias. Outra é a defendida por alguns outros comentadores renascentistas, e sobretudo por Milton e Lessing, que vêem na *katharsis* uma expressão da teoria aristotélica da justa medida, ou seja, da moderação. Outra ainda é a chamada teoria moralista ou didáctica, propugnada no Neoclassicismo, designadamente por Corneille e Dacier, que entende que a tragédia ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento<sup>26</sup>.

Omitindo outras opiniões, não pode deixar de referir-se, dada a sua influência nos estudiosos actuais, a doutrina de Bernays, para quem a *katharsis* é um alívio de emoções demasiado fortes. Exerce, portanto, uma função terapêutica por homeopatia<sup>27</sup>. Esta teoria veio a ser acolhida por grandes especialistas, como Bywater, Flashar, Schadewaldt, Lucas.

É nesta linha que entra novamente a questão da relação entre o passo da *Poética* e o do Livro VIII da *Política*. Não vamos ao ponto de aceitar uma das mais recentes tentativas de exegese, a de Holzhausen, 2000: 32 e n. 119, que, partindo de novo exame do passo em causa deste último tratado, sustenta que de modo algum se

<sup>24</sup> O autor vai ao ponto de afirmar, na p. 24, “*mimesis* e *katharsis* não devem separar-se uma da outra: sem *mimesis* não há *katharsis*”.

<sup>25</sup> A exposição mais clara sobre o assunto é talvez a que é dada por Halliwell, 1986: 350-356 (com bibliografia).

<sup>26</sup> Sobre a presença destas doutrinas em autores nossos setecentistas, falámos no artigo “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do Século XVIII”, depois incluído, em 1988, nos *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: 149-170. Recorde-se a propósito que o nosso António Ribeiro dos Santos (Elpino Duriense) escreveu um comentário à *Poética* e que lhe é atribuída uma tradução, também inédita, da mesma obra.

<sup>27</sup> *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*. Berlin 1880. Não deve esquecer-se o contexto histórico-cultural em que foi formulada esta doutrina, que é o do aparecimento da psicanálise. Embora Lucas, 1968: 289, observe que parece não haver vestígios, na obra de Freud, da tentativa de relacionar *katharsis* com a tragédia, a verdade é que as ligações familiares entre ambos (a mulher de Freud era sobrinha de Bernays) levam a supor que teriam conhecimento da questão do sentido aristotélico da palavra.

pode falar de tratamento homeopático, pois o efeito produzido é um efeito geral, e não a influência sobre um auditório supostamente neurótico; e ainda que Aristóteles não chegou a desenvolver a noção de *katharsis* na *Poética*, conforme anunciara, por a achar supérflua. Um dos argumentos utilizados por este autor é que a flauta, que na *Política* fora excluída da música com valor ético, era o instrumento que se ouvia na tragédia; e outro, que os poucos dias que duravam as representações dramáticas nas Dionísias e nas Leneias não eram suficientes para produzir um efeito educativo. Quanto ao primeiro destes argumentos, lembremos que o Estagirita atribuía à melodia um valor secundário, pois o mais importante era a *lexis*; quanto ao segundo, que as reposições de peças começaram, pelo menos, nos finais do séc. V a. C. e que a prática da leitura dos textos está documentada em *As Rãs* de Aristófanes (52-54) e na *Retórica* do próprio Aristóteles (III. 1413b 12).

Em meio destas várias teorias — de que, aliás, conforme já dissemos, só salientamos as principais — parece-nos mais provável uma outra, a de Halliwell, 1986, que tem em conta os diversos precedentes que fomos enumerando, designadamente a extensão do campo semântico de *katharsis*, com realce para as aplicações médicas e religiosas, e o passo em apreço da *Política*, para concluir que a *katharsis* da *Poética* apenas “tem um efeito comparável ao da terapêutica médica”, é “uma doutrina com a natureza e efeitos psicológicos da experiência emocional da tragédia, e a sua presença na definição mostra que há uma forte dimensão afectiva na teoria aristotélica do género”. O mesmo helenista considera fora de qualquer dúvida razoável, dada a remissão para a *Poética* no Livro VIII do tratado anterior, que “há um laço significativo, embora não necessariamente simples identidade”, entre a *katharsis* mencionada nas duas obras; e sublinha ainda que o autor principia a discussão declarando que vai tomar como ponto de partida, “com uma segurança moderada”, a “premissa de que a *katharsis* aristotélica se destina, de algum modo, a proporcionar uma resposta às objecções de Platão aos efeitos psicológicos da poesia trágica”<sup>28</sup>. Este último ponto é, como se sabe, um dos que suscitam menos controvérsia. Solução definitiva, porém, não se antevê, a menos que surjam novos elementos.

### ***Mythos, anagnorisis, peripeteia, pathos. Partes da tragédia***

Da doutrinação que se segue, destacamos a análise das espécies de enredo (*mythos*) que podem apresentar-se: simples ou complexo, distinguindo-se este

<sup>28</sup> Os passos referidos são, respectivamente, de pp. 193, 200, 188-189 e 184-185. O autor consagra, além disso, todo o apêndice 2 a uma pormenorizada comparação entre Platão e a *Poética*. Mais recentemente, a dissertação de Hoessly, 2001, que analisa o vocabulário da purificação, o da purificação ritual (incluindo a dionisíaca e a coribântica e o do *Corpus Hippocraticum*, sustenta, na p. 11, n. 2, que a *katharsis* da *Política* “é essencialmente idêntica à da tragédia”. Opinião diferente em Ford, 2004: 309-336.

último pelo uso do reconhecimento (*anagnorisis*) e da peripécia (*peripeteia*), os quais podem ocorrer separadamente ou em conjunto (caps. 10 e 11). A estas possibilidades pode acrescentar-se ainda uma terceira, o *pathos*, definido como “acto destruidor ou doloroso tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género”.

Embora alguns comentadores duvidem da autenticidade do cap. 12, ele tem a vantagem de definir as divisões formais da tragédia: prólogo, episódios, êxodo e cantos do coro, que, por sua vez, compreendem o párodo, os estásimos e também os cantos a partir da cena e as lamentações (*kommoi*), que só figuram em certos dramas.

### *Hamartia*

É na sequência destas definições e distinções que, nos caps. 13 e 14, se estabelecem normas para conseguir que a tragédia produza o seu efeito específico. Enumeram-se então as situações humanas possíveis, em relação com os caracteres (1452b 30 – 1453a 22):

Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples mas complexa e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem compaixão; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão-pouco os muito preversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar simpatia, mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós; por conseguinte, o caso presente não causa compaixão nem temor. Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. É, pois, forçoso, que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples, de preferência a duplo, como pretendem alguns; e que a mudança

se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores.

A palavra-chave do texto, que ocorre aqui duas vezes, é *hamartia*, traduzida por “erro”. O campo lexical a que pertence é o mesmo do verbo *hamartano* e do substantivo *hamartema*, que indica o resultado da acção. E de outras palavras ainda. Quanto ao verbo, já está documentado na *Ilíada*, com o sentido de “errar o alvo”. Sobre a interpretação de *hamartia*, têm-se escrito artigos e mesmo livros inteiros, alguns dos quais historiam as acepções em que tem sido tomada desde os comentadores do séc. XVI (Bremer, 1969; Stinton, 1975; Saïd, 1978).

Em breve estudo anterior sobre esta matéria<sup>29</sup>, reunimos três exemplos de emprego do verbo cujos significados não oferecem dúvidas: em sentido próprio, de “errar o alvo”, na frase *hamartanein tou skopou*, de Antífonte 3. 4. 5; em sentido figurado, de “interpretar erradamente”, em Heródoto. 1.71; no de “cometer uma falta moral”, em Platão, *Fédon* 113e - 114a. Aí referimos também exemplos de cada uma destas acepções tirados dos grandes trágicos gregos<sup>30</sup> e tomámos como especialmente elucidativo um drama em que o substantivo abstracto e o verbo ocorrem com grande frequência, numa história cuja heroína, ao tentar recuperar o amor do marido por meio de um filtro, causa a sua morte, pelo que, como se lê quase no final, “errou, sem o querer”<sup>31</sup>.

Para além das duas ocorrências de *hamartia* no texto da *Poética* atrás citado (1453a 8-10, 13-16), outras surgem dentro da mesma obra. Assim, em 1460b 15-16, especifica-se que, nesta arte, ela pode ser de duas espécies:

O erro (*hamartia*) da poética em si pode ser duplo: o que diz respeito a si mesma e o que é accidental.

Logo a seguir (1460b 16-23) exemplifica uma e outra, em passo, aliás, tido como lacunar, que parece querer dizer que o poeta cometeu um erro (*hamartia*) por incapacidade, no primeiro caso; ao passo que, num exemplo como o referente às patas de um cavalo, o erro (*hamartema*) não é intrínseco, pois é apenas uma

<sup>29</sup> *Estudos de História de Cultura Clássica*, Vol. I. *Cultura Grega*. Lisboa 2003: 398-403.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 399, n. 23.

<sup>31</sup> Trata-se de *As Traquínias* de Sófocles. A afirmação, feita pelo filho de ambos, pertence ao verso 1123. A este exemplo vale a pena contrapor o do verso 266 do *Prometeu* (seja quem for o seu autor), quando o Titã responde ao Coro que, ao roubar o fogo contra as ordens de Zeus, errara voluntariamente (*hekon, hekon hemarton*) - uma afirmação que é um verdadeiro oxímoron.

inexactidão técnica<sup>32</sup>. Também é considerado *hamartema* um erro na interpretação da origem de Icário (1461b 4-9). De âmbito diferente, pois se refere à crítica literária, é o sentido do mesmo lexema, quando usado em relação à definição de comédia e ao tipo de *hamartema* em que podem incorrer os caracteres que imita, o qual se situa no domínio do risível (1449a 32-35)<sup>33</sup>.

Por sua vez, o verbo aparece referenciado a erros de juízo em matéria literária, por exemplo, quanto ao trágico em Eurípides (1453a 23-26), quanto à censura à invocação e proposição da *Ilíada* por Protágoras (1456b 15-18), e ainda a defeitos na composição poética (1454b 17, 1460b 23-29). Em sentido moral, a *Ética a Nicómaco* II. 1106b 28 observa que é possível errar (*hamartanein*) de muitas maneiras.

Pelos exemplos apontados, pode verificar-se, como escreve Lucas, 1968: 300, que *hamartia* e *hamartema* podiam ser usados em relação “a qualquer acção cujo resultado falhou”, e que podiam “abranger igualmente erro e crime”.

Outras tentativas de solução advêm da comparação com as distinções estabelecidas pelo próprio Aristóteles (e já discutidas por vários autores), em obras como a *Retórica* e a *Ética a Nicómaco*. Assim, no primeiro destes tratados extremam-se três conceitos afins: *athychema*, *hamartema* e *adikema*, (I. 1374b 6-9), [todos referidos no plural: *athychemata*, *hamartemata* e *adikemata*, respectivamente]:

São *athychemata* as coisas que sucedem contrariamente aos nossos cálculos, mas não por perversidade; *hamartemata* as que não são contrárias aos nossos cálculos, nem sucedem por maldade; e *adikemata* as que, não sendo contrárias aos nossos cálculos, provêm da maldade.

A *Ética a Nicómaco* (V. 1135b 16-25) precisa que *hamartema* é erro no sentido lato; *athychema*, falta involuntária, motivada por razões externas; *adikema*, injustiça.

Voltando à chamada, um tanto impropriamente, definição do herói trágico, no cap. 13 da *Poética*, parece-nos que a interpretação que mais se aproximará do pensamento do autor é a de Jones, 1962: 87, segundo a qual “o tipo de *hamartia* de que necessitamos para a tragédia ideal de Aristóteles é uma certa forma profunda de ignorância que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico”<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> A propósito da segunda espécie, Lucas, 1968: 235, comenta: “O segundo tipo de erro não é causado por qualquer deficiência no artista como tal, mas por ignorância em qualquer outra matéria”.

<sup>33</sup> Veja-se o comentário de Lucas, 1968: 88, e, sobretudo, a discussão, no mesmo livro, p. 302, acerca da distinção semântica que se tem tentado estabelecer entre os dois cognatos. O mesmo helenista dá um exemplo — este fora da *Poética* — que demonstra a ambiguidade do sentido destas palavras. Trata-se dos versos proferidos por Cassandra no *Agamémnon* de Ésquilo, 1194-1197: “Estou enganada (*hemarton*) no meu relato dos crimes (*hamartiai*) da Casa de Atreu?”

<sup>34</sup> Deixamos, portanto, de parte, a chamada interpretação moralizante, que pressupõe uma falta de carácter, e outras ainda, sobre as quais *vide* Halliwell, 1986: 235 e n. 44, e Lucas, 1968: apêndice

### Outras questões relativas à tragédia

Das seis partes constitutivas desta forma literária, enumeradas no cap. 6, como já vimos, foi sobre o *mythos* (1450a 38-39) que mais se falou até ao final do cap. 14. Mas, continua o texto, “em segundo lugar vêm, então, os caracteres” (1450a 39). Diversos preceitos, nomeadamente quanto ao reconhecimento (*anagnorisis* ou *anagnorismos*), preenchem os três capítulos seguintes.

Merece uma referência à parte o tratamento dado à *lexis*, que vem a seguir, e que ocupa os capítulos 19 a 22. Após uma breve referência ao pensamento (*dianoia*), matéria que remete para os tratados de retórica (1456a 33-36), é àquela que consagra a quase totalidade dos preceitos.

A *lexis*, que uns traduzem por “elocução”, outros por “estilo” e outros ainda por “expressão verbal”, diz respeito, conforme o autor afirma em 1450b 13-14, à “comunicação por meio de palavras”. Largamente estudada no Livro III da *Retórica*, é aqui analisada sob uma perspectiva diferente, porquanto não trata propriamente da natureza da linguagem poética, mas antes de assuntos que pertenceriam de preferência à história da linguagem, facto que tem levado alguns estudiosos modernos a considerar interpolados os capítulos 20, 21 e 22<sup>35</sup>. Contudo, não podemos esquecer que a definição de metáfora — processo a que, parafraseando Aristóteles, chamaríamos “a alma da poesia” — e sua exemplificação pertencem justamente a esta parte do tratado. Recordemos, a propósito, a afirmação de 1459a 5-8: “construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças”.

Da *opsis* (cujo sentido exacto é “aquilo que se vê”) e que, neste contexto, é costume traduzir por “espectáculo”<sup>36</sup>, diz o autor que é possível que aí se originem o temor e a compaixão, mas é pelo próprio encadear das acções que um poeta superior deve obter esse efeito, porquanto fazê-lo “através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação” (1453b 1-8). Os diversos trechos que à *opsis* se referem não deixam, contudo, bem clara a abrangência deste conceito. Sirva-nos de exemplo este outro passo (1450b 16-20):

... e o espectáculo (*opsis*), se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas.

IV. Sobre a questão da incompatibilidade entre os caps. 13 e 14, leia-se o artigo de Campbell, 2002.

<sup>35</sup> Entre os quais Butcher, 1951, em relação ao capítulo 20; e Else, 1957, *apud* Lucas, 1968: 198, que atetiza esse capítulo e os dois seguintes.

<sup>36</sup> Um dos melhores especialistas do teatro antigo, Taplin, 1977, emprega a expressão *visual meaning* e procura distinguir, baseando-se na *Poética*, entre o sentido pleno de *opsis* (aspecto visual do drama na sua totalidade) e o superficial, referente ao aspecto externo.

Torna-se evidente, nestas últimas informações, que o Filósofo considera de menor valia esta parte da tragédia<sup>37</sup>.

Se a importância de *opsis* na dramaturgia é menosprezada, mais ainda o é a da *melopoiia* (“música”), mencionada em 1449b 33 e 35 e em 1450a 10, e referida de novo em 1450b 15-16, imediatamente antes do texto que atrás referimos, com estas palavras quase despectivas<sup>38</sup>:

Das restantes partes constitutivas da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos.

Com os “embelezamentos”, retoma-se a forma participial empregada na definição de tragédia (1449b 24-28) e logo a seguir explicada (1449b 28-29):

Por linguagem embelezada entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto].

Os quatro últimos capítulos da *Poética* são consagrados à epopeia. Principiando pela comparação entre os dois géneros, aos quais deve ser comum a unidade de acção (cap. 23), segue-se a análise das diferenças entre ambos (cap. 24) e de alguns problemas e suas soluções (cap. 25)<sup>39</sup>, para concluir pela superioridade da tragédia sobre a epopeia<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Sobre *lexis* e *opsis*, vejam-se em especial os apêndices 3 e 4 do livro de Halliwell, 1986. Alguns aspectos da mesma questão são discutidos no nosso trabalho a seguir também reproduzido de “*Lexis* e *opsis* na tragédia grega” in *Actas do Congresso Vozes e Máscaras no Drama Clássico*. Aveiro. 2001: 9-25.

<sup>38</sup> A edição de Kassel atetiza aqui, na esteira de Tyrwhitt, a referência a *melos*, que se seguia nalguns manuscritos. Lucas, 1968: 98, comenta: “A diferença entre *harmonia* e *melos* é que *melos* implica a presença de palavras”. Por isso *melos* é visto como uma glossa introduzida no texto. Note-se que da música do teatro grego quase nada resta. Dos grandes trágicos, conhecem-se actualmente dois fragmentos de Eurípides, um do *Orestes* 333-344 e outro de *Ifigénia em Áulide* 789-792. Sobre a música nas tragédias, veja-se Pereira, Aires R. Lisboa 2001. *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípides*.

<sup>39</sup> É sobre este capítulo que Lucas, 1968: 213, escreve, com razão, que “é uma inserção completamente independente das partes que a rodeiam, sobre os meios de responder a críticas feitas aos poetas, designadamente a Homero. Podia muito bem ter sido apresentado como um apêndice”. Mais adiante, 232, confirma: “Se a antiga maneira de publicar livros tivesse proporcionado o útil processo do apêndice, Aristóteles sem dúvida o teria empregado aqui”. Por sua vez Halliwell, 1989: 149, anota que o capítulo exemplificaria o tipo de questões tratadas pelo Filósofo nos seis ou mais livros perdidos dos *Problemas Homéricos*.

<sup>40</sup> É com propriedade que Goldschmidt, 1982: 339, chama a esta parte “um verdadeiro *agon* que acaba pela vitória da Tragédia”. O mesmo autor recorda ainda, 383 e 385, a competição entre os géneros de espectáculos imaginada por Platão no Livro II das *Leis*, em que fica vencedora a Epopeia.

### O texto, tradução e notas

O texto grego seguido é o de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poetica Liber* (Oxford 1965, reimpr. 1968), actualmente considerado o melhor.

Para estabelecer as equivalências de algumas palavras-chave da *Poética*, beneficiámos — a tradutora e eu — da grande experiência nesse domínio do Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, a quem aqui se agradece.

A tradução, cuidadosamente feita por Ana Maria Valente, procura alcançar o difícil equilíbrio entre a clareza e a fidelidade a um texto denso e compacto.

Este livro destina-se em especial, conforme escrevemos no princípio destas considerações, a estudiosos de Literaturas Modernas — sem esquecer outras pessoas interessadas — pelo que houve também o cuidado de fornecer notas explicativas que lhes facilitassem a identificação, na medida do possível, das muitas figuras e obras literárias e artísticas referidas no decurso do tratado.

Composto no séc. IV a. C., em data difícil de precisar<sup>41</sup>, é sobretudo ao período áureo da Tragédia Ática, ou seja, ao século anterior, que ele se reporta, e aos Poemas Homéricos, quanto à Epopeia. O que significa que o leitor tem diante de si a primeira grande teorização sobre algumas das mais altas realizações da Poesia.

---

<sup>41</sup> Sobre esta discutida questão, veja-se o apêndice I do livro de Halliwell, 1986: 324-330.

## LEXIS E OPSIS NA TRAGÉDIA GREGA<sup>1</sup>

“A *Poética* de Aristóteles é provavelmente a mais importante monografia que jamais se escreveu sobre poesia, quer pelo que diz, quer pelo que se julgou que dizia”. Estas palavras de uma grande classicista actual, Margaret Hubbard, que antecedem a sua tradução comentada daquele famoso livro<sup>2</sup>, facilmente trazem à memória de todos a chamada “lei das três unidades”, que Castelvetro supôs lá encontrar, quando na verdade só estava expressa a unidade de acção.

Algo de semelhante, embora em questão de menor amplitude, é o que ocorreu com o trecho em que o Estagirita enumera as partes constitutivas da tragédia, entre as quais figuram as duas de que propomos ocupar-nos hoje: *lexis* e *opsis*. O passo encontra-se em 1450a 7-12<sup>3</sup>:

Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωιδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἢ τραγωιδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.

Existem necessariamente em toda a tragédia seis elementos que determinam a sua natureza. São os seguintes: entrecho, caracteres, estilo, pensamento, espectáculo e canto. Os meios de imitação são dois desses; o modo de imitar, um; o objecto da imitação, três; e, para além disto, não há mais nenhum.

---

<sup>1</sup> Publicado em *Actas do Congresso Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro (2001), 9-25.

<sup>2</sup> Publicada na antologia organizada por D. A. Russell e M. Winterbottom, *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations* (Oxford 1972). A citação é da p. 85. Pode ver-se uma sùmula das variações verificadas na exegese do tratado aristotélico em Stephen Halliwell, “Epilogue: The Poetics and its Interpreters”, in Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics* (Princeton 1992) 409-424.

<sup>3</sup> Nas citações da *Poética* utilizaremos o texto estabelecido por R. Kassel na sua edição oxoniense (1965, reimpr. 1968). As traduções são da nossa autoria.

É que também aqui houve divergências na identificação dos elementos referidos na parte final do trecho citado, e isso desde o reavivar do estudo da obra no *Cinquecento*. Assim, Robortello (1548) e Maggi (1550) desdobraram os τρία do objecto da imitação em λέξις («estilo»), ἦθη («caracteres») e διάνοια («pensamento»), e só em 1560 é que Vettori explicou correctamente que os τρία eram ο μῦθος («entredo» ou «fábula»), ἦθη e διάνοια, ao passo que os δύο eram λέξις («estilo») e μελοποιία («canto»), e ἔν se referia a ὄφεις («espectáculo»). D. W. Lucas, que regista estas correcções<sup>4</sup>, realça o importante e significativo facto de ser dos τρία que a *Poética* se ocupa principalmente.

Com efeito, ao definir, alguns parágrafos mais adiante, a função de cada uma destas partes, Aristóteles, em passo também muito célebre (1450a 38-39), coloca em primeiro lugar o entredo, chamando-lhe o princípio e como que a alma da tragédia (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωιδίας) e em segundo os caracteres; por sua vez, o terceiro é atribuído ao pensamento, que permite encontrar a linguagem apropriada a cada situação (1450b 4-5).

O ἦθος, que vem a seguir nesta série de definições, e que uns traduzem por “carácter”, outros por “caracterização”, declara ser o que revela a escolha, a linha de conduta que o agente vai adoptar perante as circunstâncias. Está ligado à acção, pelo que o autor de imediato o opõe à precedente διάνοια, que, por sua vez, se evidencia através da linguagem.

À área da linguagem, ou seja, do λόγος (numa das muitas acepções que a palavra comporta em grego, e que é a mais corrente neste tratado), pertence a λέξις (que uns traduzem por «elocução», outros por «estilo», outros ainda por «expressão verbal»<sup>5</sup>). Aristóteles, que já anteriormente a definira como “a disposição dos versos”<sup>6</sup> (αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν — 1449b 34-35) precisa agora melhor o seu pensamento, dizendo que é «a comunicação por meio de palavras» (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν — 1450b 13-14) e esclarece ainda que tem o mesmo efeito em prosa e em verso. Assim se compreende, acrescentaremos, que mais de metade do Livro III da *Retórica* (capítulos 1 a 12) seja dedicada ao estudo da λέξις e suas múltiplas variedades, embora se especifique que a λέξις da prosa é diferente da do verso<sup>7</sup>.

Ora é esta última, que é também parte integrante da tragédia, a que aqui nos ocupa, e nela nos deteremos, antes de passar ao sexto elemento.

<sup>4</sup> Na sua edição comentada, *Aristotle. Poetics* (Oxford 1968, reimpr. 1990) 101 (daqui em diante a obra será referida só pelo nome do autor).

<sup>5</sup> Lucas, p. 109, reconhece que “estilo” é a equivalência mais frequente, mas *lexis* “abrange todo o processo de combinação de palavras numa sequência inteligível”. Sobre o sentido de *lexis*, veja-se em especial o artigo de A. López Eire, “Aristóteles über die Sprache des Dramas”, *Drama* 1 (1992) 74-84.

<sup>6</sup> A comparação com 1447b 20 sugere que estes *metra* são versos não-líricos. Cf. Lucas, 99.

<sup>7</sup> *Retórica* III. 1404a 28-29.

É muito mais adiante, no capítulo 19, que a questão será retomada, em correlação com o pensamento, mas rejeitando a afinidade deste com os modos de elocução (σχήματα τῆς λέξεως, cujo conhecimento pertence à arte do actor (ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς) e que se exprime de modo diferente, conforme se tratar de «ordem, prece, narrativa, ameaça, pergunta, resposta e coisas semelhantes» (1456b 8-13). Afastando-se, portanto, declaradamente, do que chamaríamos a arte de representar, Aristóteles vai prosseguir a sua teorização sobre λέξις nos três capítulos seguintes. Preciosos para a história da filologia, e situando-se, cronologicamente, entre as primeiras doutrinas dos Sofistas e as dos Estóicos, não satisfazem contudo as expectativas do leitor, que esperava ver clarificada «a relação entre estrutura e linguagem» e a «natureza específica da linguagem poética», para usar as palavras de Stephen Halliwell<sup>8</sup>. Recorde-se, a este propósito, que a ainda hoje conceituada edição de S. H. Butcher<sup>9</sup> atetizava o cap. 20 e, em tempos mais recentes, um especialista como F. Else omitiu 20, 21 e 22 como capítulos interpolados<sup>10</sup>. Não podemos, contudo, deixar de acentuar que é nesta parte da obra que surge, conforme observou o já citado Stephen Halliwell<sup>11</sup>, a definição e exemplificação do uso da metáfora, que o Estagirita chamava “de longe o maior” dos modos de expressão, pois “construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças” (1459a 5-8). É aqui também que se afirma que “a virtude do estilo reside em ser claro, e não rasteiro” (λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι) e se distingue o estilo nobre (σεμνή)<sup>12</sup>.

Como é sabido, de tempos a tempos, o autor apresenta exemplos que justificam ou esclarecem a sua doutrina: de Homero (e ninguém estranhará que a epopeia apareça muitas vezes no meio da teorização relativa ao drama), dos grandes trágicos e também dos menores, alguns deles desconhecidos.

O leitor que, neste capítulo do estilo, estava à espera de uma comparação entre Ésquilo e Eurípides, não ficará totalmente defraudado das suas expectativas. O exemplo escolhido é de duas tragédias perdidas sobre *Filoctetes*; trata-se de um verso iâmbico em que a única divergência reside na substituição de uma palavra

<sup>8</sup> *Aristotle's Poetics* (London 1986) 345. O mesmo autor anota, na sua tradução da *Poética* para a Loeb Classical Library (Cambridge, Mass. 1995, reimpr. 1999) 98: “o que se segue nos capítulos XX-XXI não é ‘estilística’, mas um esboço de categorias linguístico-gramaticais”.

<sup>9</sup> *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* (1907, reimpr. Dover Publ. 1951).

<sup>10</sup> *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard 1957), apud Lucas, 198.

<sup>11</sup> *Aristotle's Poetics*, 348-349.

<sup>12</sup> Respectivamente, em 1458a 18 e 21. Anteriormente, ao fazer a história da tragédia, Aristóteles registara, entre os traços da sua evolução, o abandono da λέξις γελοία («linguagem jocosa»), que derivava da sua origem satírica (1449a 19-21). Por sua vez, no cap. 24, recomenda que se evite o «estilo brilhante» (λαμπρὰ λέξις) nas partes que não contêm acção, caracteres nem pensamento, porque obscureceria estes dois últimos — o que equivale a dizer que os metros são sobretudo para as odes corais (1460b 1-5).

de uso corrente por outra mais elevada (1458b 19-24). O inesperado, aqui, é que a palavra vulgar é a de Ésquilo<sup>13</sup>.

Em capítulo anterior (1456a 15-18), Aristóteles havia mencionado em conjunto os dois trágicos, mas dessa feita com igual louvor para ambos, por terem escolhido para tema de um drama, não um grande conjunto de acontecimentos, mas uma parte coerente deles:

Σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος, ὥσπερ  
Εὐριπίδης, <ἢ> Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς  
ἀγωνίζονται.

Prova disso é que todos quantos trataram da destruição de Tróia, e não apenas de uma parte, como fez Eurípidēs, <ou> da história de Níobe, sem ser como fez Ésquilo, ou vão abaixo ou ficam mal colocados nos concursos.

O passo é pouco claro, além de o texto não ser muito seguro. E assim, se a obra de Eurípidēs aqui louvada pode ser *Hécuba* ou, mais provavelmente, *As Troianas*, a de Ésquilo suscita muitas dúvidas<sup>14</sup>, embora se saiba, pela crítica de *As Rãs* de Aristófanes (911-913), de uma tragédia sua sobre esse tema, que contituía um exemplo dos famosos silêncios característicos do autor<sup>15</sup>.

Esta é a primeira crítica que Eurípidēs lança contra Ésquilo, no *agon* que disputam no Hades. Mas também a segunda interessa ao nosso ponto de vista, porquanto é nela que o poeta de Salamina ataca a grandiloquência do seu rival. Recordamos apenas alguns desses versos (924-926, 928-930)<sup>16</sup>:

..... ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,  
ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά,  
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις .....

ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας

<sup>13</sup> A singularidade já foi observada por T. Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry* (London 1812), *apud* Lucas, p. 211. Este último sublinha, contudo, que “o estilo de Eurípidēs é, por vezes, altamente ornamentado”.

<sup>14</sup> Veja-se o comentário de Lucas a este passo, p. 191. Sobre o que se conhece actualmente desta obra, vide Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Lisboa 1997) 191-193.

<sup>15</sup> Mesmo assim, tivesse o filósofo tido o cuidado, umas linhas mais atrás (1456a 2-3) de, ao referir o *Prometeu* como exemplo de tragédia “de caracteres” — se é assim que se deve interpretar esse passo corrupto da *Poética* — dizer o nome do autor, e teria evitado que se publicassem livros inteiros sobre a autenticidade dessa obra.

<sup>16</sup> Seguimos a edição crítica de Kenneth Dover, *Aristophanes. Frogs* (Oxford 1993), onde o comentário a este passo figura nas pp. 308-309. A tradução é de nossa autoria.

γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰππόκρημνα.  
ἄ ξυμβαλεῖν οὐ ράιδι' ἦν

..... proferia uma dúzia de palavras grandes como bois,  
com sobrecenho e penacho, espécie de espantalhos,  
desconhecidos do público .....

Eram só Escamandros, valados, e, sobre os escudos,  
águias-grifos de bronze, e palavras como despenhadeiros,  
que não era fácil compreender .....

Esta pequena digressão por um testemunho diferente e aparentemente contraditório do exemplo dado em primeiro lugar, do verso do *Filoctetes* referido na *Poética*, onde à simplicidade vocabular esquiliana se contrapunha a elaborada metáfora de Eurípidés, serve apenas para chamar a atenção para a necessidade de interpretar com prudência a escassez dos dados que chegaram até nós.

Semelhante é a situação que se verifica em relação à última das partes da tragédia a ser considerada na *Poética*, a ὄψις, que é habitual traduzir por «espectáculo» (literalmente: «aquilo que se vê»). A sua colocação é a seguir a uma breve referência a μελοποιία («canto»), que é classificado como «o principal embelezamento» (a adotarmos a equivalência que dão a este lexema alguns dos melhores tradutores; o sentido exacto é «qualidade que torna agradável ou aprazível», ou, como diz simplesmente A. López Eire, «agradável»<sup>17</sup>) — termo que remete para o que é talvez o passo mais discutido de toda a obra, a definição de tragédia, em 1449b 24-28, onde, aliás, o particípio ἡδυσμένον qualifica o termo genérico λόγος, ao qual é atribuído ritmo, melodia e canto (1449b 28-29). É, pois, a seguir à frase dedicada ao acompanhamento musical (outra das incógnitas da tragédia grega, visto que estamos reduzidos aos tratadistas e a fragmentos de papiros com uma notação cuja transmissão oferece dúvidas<sup>18</sup>), vêm as considerações sobre o espectáculo (1450b 16-20):

Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς\* ἡ γὰρ τῆς τραγωιδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

<sup>17</sup> “Aristoteles über die Sprache des Dramas” 75.

<sup>18</sup> Dos grandes trágicos, apenas Eurípidés está, até à data, representado em fragmentos de papiros: os versos 338-344 do *Orestes* (Pap. Rainer G 2315, de Viena) e 789-792 de *Ifigénia em Áulide* (Pap. Leyden. Inv. 51). Sobre esta e outras questões relativas à música na tragédia, veja-se Aires Rodeia Pereira, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípidés* (Lisboa 2001).

O espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o poder da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte do fabricante dos acessórios do que a dos poetas.

Esta doutrina, que encara o valor da encenação como resultado de uma técnica alheia à grande arte da composição dramática, é corroborada noutros termos, em plena discussão acerca das emoções que esse género dramático deve despertar, ou seja, a compaixão e o temor (1453b 1-8):

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων\* ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Ora é possível que o temor e a comiseração se originem no espectáculo, mas também podem provir do próprio encadear das acções, coisa que certamente é preferível e própria de um poeta superior. Na verdade, é preciso que, mesmo sem a ver, a história seja organizada de tal maneira que quem ouve contar os factos se arrepie e se compadeça com o sucedido (sofrimento esse que experimentaria quem ouvisse a história de Édipo). Ao passo que obter esse efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação.

Conforme já tem sido notado, se aqui passa a sugestão de que a tragédia pode ser apenas lida, há um trecho do último capítulo do tratado em que, ao comparar este género literário com a epopeia, o autor é ainda mais explícito (1462a 11-13):

Ἔτι ἡ τραγωιδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία\* διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστιν.

Além disso, a tragédia, mesmo sem movimentos, produz os efeitos que lhe são próprios, tal como a epopeia, porquanto a sua qualidade se evidencia à simples leitura.

Que os textos dramáticos circulavam já na Atenas do séc. V a. C., é facto que se comprova logo no início de *As Rãs*, quando Aristófanes põe na boca de Diόνισος a confissão de que vinha num barco a ler a *Andrómeda*, quando de súbito o invadiu uma terrível saudade de Eurípides (52-67). No entanto, O. Taplin, recordando

embora mais passos de Aristófanes relativos à mesma prática, como *Nuvens* 1364 sqq., *As Rãs* 161, e mesmo Platão, *Fedro* 228, afirma não conhecer, anteriormente a Aristóteles, “qualquer sugestão de que a apreciação da tragédia através da leitura pudesse ser mais completa ou mais desenvolvida”<sup>19</sup>. Tal opinião parece-nos, todavia, difícil de manter, em face da declaração de Diónisos em *As Rãs*, há pouco citada. Quanto à possibilidade de assistir a representações, sabe-se que, pelo menos desde os finais do séc. V a. C., havia reposições das tragédias de Ésquilo nas Grandes Dionísias, para as quais o arconte epónimo “dava um coro”. O. Taplin julga provável que as peças bem sucedidas de outros autores fossem levadas de novo à cena nas Dionísias Rurais, e refere, a esse propósito, um artigo de Calder expressivamente intitulado “The Single Performance Fallacy”<sup>20</sup>, que, como o nome o indica, refuta a opinião tradicional da representação única. Ainda dentro deste contexto, será oportuno recordar que, embora a apresentação de tragédias novas pareça não ter ultrapassado o tempo de Adriano, e os espetáculos de teatro fossem exibidos principalmente em Atenas, até cerca de 300 a. C., a partir dessa época, pelo menos, podiam ser apreciados nos muitos edifícios existentes nas várias cidades gregas, num espaço geográfico que ia desde a Sicília (onde, aliás, Ésquilo levava à cena obras suas<sup>21</sup>) até às cidades da Ásia Menor (nas quais ainda hoje subsistem espécimes tão notáveis como os teatros de Pérgamo e Éfeso). Tão-pouco deve esquecer-se a repercussão da arte dramática, quer nas pinturas murais, de que há conhecidos exemplos em Pompeia e Herculano, quer na de vasos, sendo esta última um dos principais testemunhos sobre a divulgação das obras, e bem assim sobre pormenores da encenação e trajes, para além de fornecerem dados sobre muitas tragédias perdidas<sup>22</sup>. Não deixa de ser significativo o facto de muitos desses vasos serem da autoria de artistas da Itália do Sul, o que é mais uma prova da divulgação da arte dramática ateniense na Magna Grécia<sup>23</sup>.

E assim nos aproximamos de novo da questão da ὄψις, que, entre muitas outras dificuldades, encerra a da determinação da amplitude dos aspectos por ela abrangidos.

<sup>19</sup> *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977) 16.

<sup>20</sup> Publicado no *Educational Theatre Journal* 10 (1958) 237-239, e referido por O. Taplin, *op. cit.*, 17 e nota 2.

<sup>21</sup> As provas encontram-se reunidas por C. J. Herington, “Aeschylus in Sicily”, *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967) 74-85. O exemplo mais importante é o da reposição de *Os Persas* em Siracusa.

<sup>22</sup> O. Taplin, “The pictorial record”, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 69-90, observa, contudo, que, de cerca de cem mil vasos áticos pintados no decurso do séc. V a. C. que se conservam em diversos museus, só dois poderão considerar-se ilustrativos da prática das representações. Particularmente elucidativo nesta matéria é o livro de Erike Simon, *Das antike Theater* (Heidelberg 1972).

<sup>23</sup> A grande obra de referência a este respeito continua a ser o livro de A. D. Trendall e T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971). Os autores inseriam aí 167 ilustrações de Ésquilo, 93 de Sófocles e 238 de Eurípides (p. 1).

Vimos já os dois trechos em que é qualificada pelo mesmo adjectivo, ora no superlativo ἀτεχνότατον (1450b 17), ora no comparativo intensivo ἀτεχνότερον (1453b 8) — adjectivo esse que literalmente significa «desprovido de arte» —, e isso não obstante a atracção que exerce sobre o público (1450b 16-17) e a sua capacidade para suscitar o horror (1453b 8-10). Consequentemente, é considerada mais afim do ofício do σκευοποιός (1450b 19-20) ou das atribuições da χορηγία (1453b 8). Quanto à habilidade do primeiro, um escoliasta de Aristófanes, em conjugação com um texto de Pólux, remete-nos para a confecção de máscaras e trajes<sup>24</sup>. Quanto à *choregia*, no seu sentido restrito, era a contribuição (não imposta, mas solicitada) dos cidadãos ricos para suportar as despesas com o treino e apresentação de um dos muitos coros que actuavam nas Grandes Dionísias<sup>25</sup>. Porém, no texto da *Poética* em apreço, fica-se na dúvida quanto à extensão do papel do *choregos*.

Na sua citada obra *The Stagecraft of Aeschylus*, O. Taplin, examinando de novo a terminologia adstrita à encenação, patente sobretudo em Aristófanes, e tendo em conta que primitivamente o poeta era não só o autor da música como o responsável pela montagem do drama, entende que deve abranger-se toda esta actividade com a designação de “visual meaning”<sup>26</sup>, questão essa que retoma no apêndice F do mesmo livro, onde procura distinguir, com base nos passos relevantes da *Poética*, entre ὄψις no sentido pleno, ou seja, a totalidade do aspecto visual do drama, e no sentido superficial «insinuando — diz ele — que tudo o que é contributo da vista é mero aparato externo»<sup>27</sup>. Contudo, a intervenção do poeta na encenação é visível através do próprio vocabulário usado por Aristófanes em mais do que uma peça. Assim, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* 30 e 88, onde a propósito de Ágaton se empregam os compostos τραγωιδιοποιός e τραγωιδιοδιδάσκαλος, em *As Rãs* 1021, onde Ésquilo lembra, em sua defesa, a composição de *Os Sete contra Tebas* — δράμα πόησας Ἄρεως μεστόν, e, em 1026 a de *Os Persas* — διδάξας Πέρσας<sup>28</sup>.

É tempo de recordar que no teatro grego não se encontram, ou quase, rubricas de cena, as chamadas παρεπιγραφαί. Das tragédias conservadas, há apenas uma nas *Euménides* e, mesmo dessa, especialistas como Taplin têm dúvidas que ascenda ao séc. V a. C.<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Cf. Lucas, 109, que cita os passos respectivos: *schol.* Aristófanes, *Cavaleiros* 230 e Pólux 4. 115. Apesar de ter sido composto no séc. II, o *Onomasticon* de Pólux é um repositório precioso, por transmitir dados cujas fontes se perderam.

<sup>25</sup> No discurso de Antifonte *Sobre o Coreuta*, especialmente nos §§ 11-13, estão consignados os principais deveres atinentes a essa função.

<sup>26</sup> Título que abrange uma parte da introdução a *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 12-28.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, 479.

<sup>28</sup> Citado por Taplin, *op. laud.*, 13.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, 15 e nota 1, onde é apontado também o exemplo de *O Cíclope*, v. 487, e de mais dois fragmentos (*Diktyouloí*, fr. 474, 1. 803, e *Trag. adesp.*, P. Oxy. 2746).

As indicações cénicas seguras são apenas, como é geralmente reconhecido, as que constam do próprio texto. Habitualmente provêm do Coro, quer para anunciar a entrada ou saída de personagens, quer o seu estado de espírito, que a máscara nem sempre podia traduzir. Lembraremos alguns exemplos da *Antígona*:

É o Coro que descreve a saída abrupta e desesperada de Hémon, no final do terceiro episódio, ou o retirar da Rainha, no êxodo, num silêncio assustador (1244-1245).

Mas é Creonte que, ao começar a interrogar Antígona sobre a infracção às suas ordens, de não sepultar Polinices, descreve a atitude em que se encontra a jovem, em 441-442<sup>30</sup>:

σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσάν ἐς πέδον κάρρα,  
φήις, ἢ καταρνῆι μὴ δεδρακέναι τάδε;

E tu, tu que voltas o rosto para o chão,  
Afirmas ou negas o teu acto?

E é pelos breves anapestos do Coro, neste mesmo segundo episódio, que sabemos como a aflição de Ismena se exterioriza no seu aspecto (526-530):

καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἤδ' Ἰσμήνη,  
φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη\*  
νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ αἱματόεν  
ρέθος αἰσχύνει,  
τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.

Eis Ismena diante do palácio,  
irmã querida, em lágrimas banhada;  
sobre a fronte uma nuvem lhe escurece  
o rosto em fogo e molha a linda face.

Nem sempre, porém, as indicações cénicas são assim claras. Um caso célebre, pertencente a uma das cenas mais espectaculares e mais famosas de todo o teatro grego, é a da chegada de Agamémnon ao seu palácio, na tragédia homónima. O texto diz que ele vem num carro (906), e o argumento antigo anteposto à peça afirma que a cativa Cassandra vem noutro. No entanto, o texto nunca especifica claramente se é assim ou não (1039, 1054, 1070)<sup>31</sup>. Digamos que este é um ponto de

<sup>30</sup> Seguimos a edição oxoniense de H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (1990). A tradução é nossa.

<sup>31</sup> E. Fraenkel, na sua edição comentada desta peça (Oxford 1950), Vol. II, 371, escreve que “nada no texto indica que Agamémnon traga um séquito” e recorda a observação de Wilamowitz de que, se tal sucedesse, “o plano para o seu assassinio ficaria em perigo”.

somenos, apenas relacionado com um aspecto do aparato cénico. Mas há outro mais importante e certamente mais impressionante, que é a duração da presença de Agamémnon e Clitemnestra em palco, e bem assim o estender da tapeçaria de púrpura, com toda a carga visual e simbólica que comporta.

Quanto às entradas em cena que se seguem à chegada do Rei vitorioso a Argos, Fraenkel, seguido por Taplin, assinala a de Clitemnestra em 855 e a sua saída em 974, a seguir à de Agamémnon, em 972. Duas acções são entretanto executadas pelas aias que acompanham a Rainha: a primeira, o estender do tapete de púrpura, é-lhes imperiosamente ordenada por ela em 908-911; a segunda é executada a mando do próprio Rei, para que lhe desatem as sandálias, a fim de não tocar com elas no precioso tecido, pois tal honra só aos deuses competia. Ele mesmo descreve o movimento a que vai dar início (956-957)<sup>32</sup>:

ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,  
εἶ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.

Mas, visto que me comprometi a ceder ao teu desejo,  
vou entrar no meu palácio, pisando a púrpura.

Do simbólico adereço não mais se volta a falar. A sua função principal estava preenchida.

Embora não explicitada no texto, e até negada por alguns, a interpretação habitual é a de que o percurso do Rei até entrar no palácio tem exactamente a duração da *rhexis* de Clitemnestra, ou seja, de 958 a 972. Os dois versos seguintes, em que ela dirige uma prece a Zeus para que se consume o seu intento, esses é que já não podiam ser ouvidos pelo senhor da casa<sup>33</sup>.

Deixamos a não menos célebre cena de Cassandra, que se vai seguir, para passarmos a outro drama em que intervém a profetiza troiana, o qual é precisamente um dos mais aparatosos em movimento cénico. Trata-se de *As Troianas* de Eurípides.

Tanto uma como outra destas intervenções da filha de Príamo tem sido objecto de análises comparadas por diversos especialistas, comparações essas que não vamos repetir aqui. Tão-pouco discutiremos em que medida loucura e visão profética condicionam o canto da princesa troiana<sup>34</sup>. O que pretendemos pôr em relevo é o aparato de que se reveste a entrada em cena de Cassandra. O drama decorrera até aí num

<sup>32</sup> Seguimos a edição oxoniense de D. Page (1972). A tradução é de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia* (Lisboa 1991).

<sup>33</sup> É este o ponto de vista de E. Fraenkel, *op. cit.*, Vol. III, 81, nota 1, retomado por O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, onde discute com grande acuidade a questão das entradas e saídas de cena.

<sup>34</sup> Podem ver-se duas interpretações opostas em K. H. Lee, *Euripides. Troades* (London 1976) 125-127, e Shirley A. Barlow, *Euripides. Trojan Women* (Warminster 1986) 173-174.

ambiente carregado de temores, bem simbolizados na atitude prostrada de Hécuba, na segunda parte do prólogo, que a custo se levanta enquanto entoa uma série de anapestos, seguida de uma monódia, a que responde, em termos de compaixão e desespero, a entrada das cativas. Esses temores acabavam de ser confirmados pelas notícias funestas trazidas pelo arauto, quando Cassandra entra em cena a dançar, com um archote aceso na mão, numa tresloucada celebração de um canto de himeneu<sup>35</sup>. Citaremos apenas, como exemplo dessa agitação, um trecho da antístrofe (332-337)<sup>36</sup>:

χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν  
 ἔλισσε τᾶιδε ἐκέϊσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν  
 φέρουσα φιλτάταν βάσιν.  
 βόασον ὑμέναιον ὦ  
 μακαρίαις ἀοιδαῖς  
 ἰαχαῖς τε νύμφαν.

Dança, ó mãe, dirige a dança, e faz rodar os teus pés  
 para um e outro lado, junto comigo,  
 regulando os teus amados passos.  
 Faz soar o himeneu  
 com cantos bem-aventurados  
 e de alegria, em honra da noiva.

No seu canto, Cassandra evocara Febo Apolo como destinatário dos rituais em sua honra (329-330). Hécuba transfere para o deus do fogo o simbolismo do momento (343-345)<sup>37</sup>:

Ἥφαιστε, δαιδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν,  
 ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα  
 ἔξ τε μεγάλων ἐλπίδων .....

Hefestos, és tu que iluminas os archotes nos desposórios  
 dos mortais, mas é a chama da desgraça que acendes aqui,  
 bem longe de minhas altas esperanças .....

<sup>35</sup> Manuel de Oliveira Pulquério, *Características Métricas das Monódias de Eurípides* (Coimbra 1969) 30, faz uma perfeita interpretação do significado das variações rítmicas desta monódia, que, como escreve, criam “um efeito poderoso de perturbação e tensão psíquica excepcionais”.

<sup>36</sup> Seguimos o texto oxoniense de J. Diggle, Tomo II (1981). A tradução é nossa.

<sup>37</sup> A insistência no motivo do fogo (que regressará no abrasamento final de Tróia) tem levado autores como Lee, *op. cit.*, XXX-XXXI e nota 7, e Halleran, *Stagecraft of Euripides* (London 1985) 22, a atribuir às tochas um papel emblemático.

Hécuba arranca das mãos da filha os archotes e manda às cativas troianas que os levem para dentro. É então que Cassandra, regressando ao uso da fala corrente (os trímetros iâmbicos), vai predizer as terríveis desgraças que atingirão os Gregos vitoriosos e a ela também, mas que, apesar disso, não deixam de representar o seu próprio triunfo.

Outro momentos, além dos já mencionados, como a segunda queda de Hécuba (462), a tentativa, frustrada pelos guardas, de se atirar ao braseiro em que arde a sua cidade (1282-1283) e, acima de tudo, o grande κομμός final, batido no solo pela Rainha e pelas aias ajoelhadas em terra, até se ouvir o fragor da queda das últimas ruínas, formariam, sem dúvida, um dos espectáculos mais grandiosos do teatro grego<sup>38</sup>.

Este é um exemplo de movimento cénico que o texto confirma. Porque, em muitos outros dramas, e não obstante Sófocles ter introduzido os cenários pintados, como afirma a *Poética* 1449a 18-19 (embora Ésquilo já tenha feito uso dessa novidade), uma análise cuidada da expressão verbal demonstra que é o λόγος que, em muitas situações, vem suprir a ausência da ὄψις. Assim, em artigo acabado de publicar<sup>39</sup>, Egert Pöhlmann, depois de estudar a descrição da paisagem de Micenas e do vale da Argólida, que o pedagogo faz no início do prólogo da *Electra* de Sófocles, chega à conclusão de que os lugares em causa não podem avistar-se simultaneamente, o que significa que estamos perante um discurso do extra-cénico. Nas *Euménides*, mesmo depois da mudança do local de acção de Delfos para Atenas — observa o mesmo helenista, na esteira de A. M. Dale<sup>40</sup> —, a cena flutua entre a Acrópole e o Areópago, o que, mesmo para um público ateniense, não seria difícil de aceitar, dadas as repetidas nomeações da estátua da *Polias* e as referências à localização do Tribunal e ao sítio, nas suas proximidades, onde passará a efectuar-se o culto das temíveis deusas.

Mais difícil de explicar é a entrada em cena do escravo frígio no *Orestes* de Eurípides (1369-1374), quando o próprio refere que escapou do palácio pelas traves de cedro e pelos triglifos dórios (o que tem levado a supor que aparecia dando um salto de grande altura), e isso depois de o Coro, nos versos anteriores, ter anunciado o aparecimento dessa figura pela porta do palácio (1366-1368). Perante esta discordância, um escoliasta antigo declarou que estes últimos versos haviam sido interpolados por actores que não queriam arriscar-se a tão perigoso salto. Muitos comentadores procuraram outras explicações menos engenhosas para aplicar a

<sup>38</sup> Com razão P. E. Easterling, “Form and Performance”, incluído na colectânea por ela organizada *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 151-177, escolheu esta peça para exemplificar a sua análise do drama grego.

<sup>39</sup> “Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jh.”, *Wiener Studien* 114 (2001) 31-46.

<sup>40</sup> A. M. Dale, “Seen and Unseen on the Greek Stage”, nos seus *Collected Papers* (Cambridge 1969) 119-129; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, 390-392.

este, pelo menos aparente, pormenor da arquitectura dória. C. W. Willinck, no seu comentário à tragédia, resolve a dificuldade por meios linguísticos, tomando ὑπέρ, não no sentido corrente de «por cima de», mas num outro, documentado em alguns passos de Eurípides, de «para além dos limites de», pelo que toda a frase seria apenas uma perífrase, destinada a descrever a fachada do edifício<sup>41</sup>. Note-se porém que Diggle, na sua edição do poeta, atetiza os três versos do Coro e escreve no aparato que tem por verosímil que eles estivessem em substituição de um outro texto genuíno. A questão permanece, a nosso ver, em aberto.

Mais simples do que esta é a do chamado “milagre do palácio”, nas *Bacantes* 591-593, quando o Coro descreve os efeitos de um tremor de terra que abalara as estruturas do edifício, facto que depois é ignorado. É que nesse passo, conforme comenta E. R. Dodds, “não precisamos de supor que as fendas são visíveis ao auditório, e menos ainda que alguma parte do fundo da cena caísse nesta ocasião<sup>42</sup>”.

Estes são apenas alguns exemplos, nem todos fáceis de resolver, mesmo que não tenhamos incluído a controversa questão do uso de maquinismos, das máscaras e trajes. Pelo que toca aos textos chegados até nós, devemos ter sempre presente que nos baseamos somente no conhecimento de trinta e duas tragédias e numerosos fragmentos (alguns extensos), sobre um total de muitas centenas. O acompanhamento musical, pelo seu lado, falta na sua quase totalidade, como já dissemos. É, portanto, na superioridade da palavra que nos apoiamos. E essa, felizmente, é bastante para poder equacionar, não só em tempos passados, perante os espectadores das Grandes Dionísias, como perante os leitores de todos os tempos, a problemática que impende sobre a fragilidade do ser humano.

---

<sup>41</sup> Euripides. *Orestes* (Oxford 1986) 306-307.

<sup>42</sup> Euripides. *Bacchae* (Oxford 1960, reimpr. 1989) 150-151.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ALGUNAS CUESTIONES INSOLUBLES DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES<sup>1</sup>

Lo que voy a decirles hoy no es más que una revisión del *status quaestionis* de uno de los tratados más influyentes y más enigmáticos de la teoría literaria de todos los tiempos. Efectivamente, raros son los puntos examinados de los que es posible afirmar que no cabe duda acerca de su significado.

Así, una de las pocas certezas existentes es que la *Poética* es anterior a la *Retórica*, puesto que ésta contiene muchas citas de aquella, generalmente expresadas por las palabras εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς (“se ha tratado en los libros sobre la *Poética*”), que constituyen casi una fórmula (aunque una vez se diga ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως<sup>2</sup>). Tales remisiones se aplican prioritariamente a cuestiones de estilo, contenidas en los capítulos περὶ λέξεως del libro III de la *Retórica*, como propiedad y vulgaridad, nombres y verbos, selección de palabras, la metáfora - todo eso en consonancia con lo que leemos en los capítulos 20 a 22 de la *Poética*. En medio de estos datos seguros se encuentran sin embargo dos citas que pueden identificarse, ambas referentes a γελοῖον («risible»), que voy a recordar en la traducción de Antonio Tovar<sup>3</sup> (1371 b 34-1372 a 2):

Igualmente también, puesto que el juego es de las cosas placenteras, como toda distracción, y placentera es la risa también, está por fuerza entre las placenteras lo risible, lo mismo hombres que dichos y acciones. Acerca de lo ridículo se trata aparte en los libros *Sobre la Poética*.

---

<sup>1</sup> Publicado en José Antonio Sánchez Marín y María Muñoz Martín, org., *Retórica, Poética y Géneros Literarios*, Universidad de Granada, 2004, 57-66.

<sup>2</sup> E.g. *Rhet.* III. 1404 a 39, 1404 b 5-8, 1405 a 2-6. La cita de περὶ ποιήσεως pertenece a 1404 b 26-28, pero figura efectivamente en *Poet.* 1457 a 31-1458 a 17. Diferente de esto es el caso de *Poet.* 1454 b 17-18, ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις que se cree aludir a *Sobre los Poetas* (cf. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London 1986, 327).

<sup>3</sup> *Aristóteles. Retórica*. (Madrid 1953), de donde se harán todas las citas.

Muy parecido a esto es lo que repite en el Libro III, al hablar del empleo de lo ridículo (1413 a 5-7):

Se dice cuantas son las especies de cosas risibles en los libros *Sobre la Poética*, de las cuales una es adecuada a un hombre, la otra no.

Ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς es, una vez más, la manera vaga de referir el tratado. Pero de la confrontación con ello resulta evidente que, aunque allí se hable de la comedia, de sus orígenes y de su desarrollo, lo más que podremos encontrar es la promesa hecha al empezar el capítulo 6 (1449 b 25-26), que vamos a oír en la traducción de López Eire<sup>4</sup>:

Pues bien, acerca de la imitación mediante hexámetros y la comedia hablaremos más tarde.

De estas dos promesas, la primera se cumple en los capítulos 22 y 24; de la segunda, nada queda hasta hoy. Ni siquiera la tentativa, hecha hace algunos años, por uno de los más distinguidos helenistas de la actualidad, Richard Janko, de identificación del libro perdido sobre la comedia con el *Tractatus Coislinianus*<sup>5</sup> ha logrado convencer a los demás. Más seguro parece pues reconocer que existió un segundo libro y que no estamos lejos de lo que en 1278 hizo Guillaume de Moerbecke, esto es, escribir en el colofón de su traducción latina *Primus Aristotelis de arte poetica liber explicit*.

En conexión con este punto, hay otro por igual insoluble: si puede decirse que la *Poética* es una obra hecha para publicarse, o será simplemente una colección de apuntes para uso de las lecciones, lo que explicaría que no fuese tan divulgado en la Antigüedad. Esta es la doctrina que sostiene, entre otros, Stephen Halliwell<sup>6</sup>, según la cual la conocida afirmación de Dión de Prusa (53.1), de que los orígenes de la crítica literaria y de la gramática eran aristotélicos, se basaría en los tres libros de diálogos *Sobre los poetas* y los seis más de *Problemas Homéricos*. De los principios aplicados en los *Problemas*, el capítulo 25 de la *Poética*, que resulta un poco desplazado en medio de la teorización general que el filósofo venía haciendo, sería una ejemplificación que presupone la prioridad cronológica de aquel tratado. De otro lado, la forma dialógica que tendría *Sobre los poetas* invitaría a colocar su composición durante la primera permanencia del autor en Atenas. Halliwell, que

<sup>4</sup> *Poética*. Aristóteles. (Madrid 2002), de donde se harán todas las citas.

<sup>5</sup> *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II* (London 1984).

<sup>6</sup> «Aristotle's Poetics» in: G. A. KENNEDY, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge 1989, 149-183. La cita es de la p. 149.

presenta todas estas hipótesis, no cree que la *Poética* hubiera sido “toda compilada en un breve periodo y después dejada ‘permanently unrevised’” (para emplear la sabrosa expresión del original inglés).

López Eire va aún más lejos cuando escribe que la obra fue “pensada para la enseñanza oral en la escuela, tremendamente discontinua, escrita a tirones e impulsos sin duda en diferentes fechas, cuya publicación tal cual no pasó nunca por la mente de su autor”<sup>7</sup>.

Otra dificultad, quizá la mayor de todas, es el concepto de *κάθαρσις* que ocurre en la definición de tragedia, en el capítulo 6. De nuevo oiremos la traducción de López Eire:

Es pues la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonomiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el temor lleva a término la expurgación de tales pasiones.

Creo que lo que es compasión (*ἔλεος*) y temor (*φόβος*) para el Filósofo resulta perfectamente claro a partir de los artículos 8 y 4, respectivamente, del libro II de la *Retórica*. En éste se dice, respecto a *ἔλεος* (1185 a 16-21) que

...es claro que es necesario que el que va a sentir compasión esté en situación tal que pueda creer que va a sufrir algún mal o bien él mismo, o bien alguno de sus allegados, y un mal tal como se ha indicado en la definición, o semejante o casi igual.

Después de haber enumerado las situaciones en las que ocurre *φόβος*, el autor concluye de este modo (1386 b 26-27):

Por decirlo en general, son terribles todas las cosas que, cuando ocurren a otros o amenazan ocurrirles, merecen compasión.

Tienen así pues estas pasiones aquello que Halliwell llama «un estatuto cognitivo»<sup>8</sup>, aunque muchos otros (entre ellos W. Schadewaldt) minimicen la importancia del paralelo. Por mi parte creo que, como ha dicho recientemente López Eire, «la relación entre *Poética* y *Retórica* es innegable»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, 149-150.

<sup>8</sup> *Aristotle's Poetics* (London 1988) 178 y todo el capítulo 6 en general.

<sup>9</sup> W. SCHADEWALDT, «Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes», *Hermes* 88 (1955) = *Hellas und Hesperien* (Zürich, 2te. Aufl., 1970) I, 194-286; A. López Eire, *Poética*.

Empero, lo más contestado de todo es, como todos saben, el significado mismo de *κάθαρσις*, sobre el que se han publicado continuamente no sólo artículos sino libros enteros, dado que, como ha formulado Jonathan Lear, su empleo en la *Poética* sin las debidas aclaraciones «ha dominado la filosofía occidental y la crítica literaria desde el Renacimiento»<sup>10</sup>.

Podríamos decir que lo que pasa aquí es lo contrario de lo que ocurre habitualmente en Aristóteles: en un conocidísimo pasaje del Libro III de la *Política* (1341 b 38-40) el autor había declarado<sup>11</sup>:

(La Música) debe cultivarse con vistas a la educación y la purificación – cuando tratemos de la poética explicaremos con más claridad qué queremos decir con el término purificación, que ahora empleamos simplemente.

«Con vistas a la educación y la purificación (*παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως*). Esta finalidad quedaba preludiada ya en 1431 a 21-24. Aquí se dice expresamente que son los cantos moralizantes (*ethica*) los que los niños tienen que estudiar.

Ahora bien, la palabra que aquí nos ocupa pertenecía ya, antes de Platón, a dos campos semánticos distintos: al religioso (pues en los misterios como los de los Coribantes las danzas frenéticas conducían a un agotamiento por medio del cual se alcanzaba la purificación por el delirio) y al terapéutico, testimoniado en tratados del *Corpus Hippocraticum*.

Precisamente los sentidos de “purificación” en el ritual y en la escuela de Medicina de Cos (y probablemente en la de Cnidos también<sup>12</sup>), han sido temas en los últimos años de una tesis de doctorado de la Universidad de Zurich, que fue publicada en Göttingen en 2002: *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum* por Fortunat Hoessly. En el libro se estudian sucesivamente el vocabulario de la purificación, la purificación ritual (incluso la dionisiaca y la coribántica) y la del *Corpus Hippocraticum*. En consecuencia, la investigación se mueve entre la esfera religiosa y la terapéutica, pero de paso se habla también del sentido que la palabra tiene en Aristóteles, y la conclusión es siempre la misma que Dierlmeier había expuesto en 1970: que hablar en *Política* 1342 b 38 sgg. de la terapéutica de la posesión divina por medio de ritos y danzas extáticas es algo esencialmente idéntico, y que

---

Aristóteles (Madrid 2002) 7.

<sup>10</sup> «Katharsis» in: A. OKSENBURG RORTY ed., *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton 1992) 315-340. La cita es de la página 315.

<sup>11</sup> Traducción de J. MARÍAS y M. ARAUJO, *Aristóteles. Política* (Madrid 1970).

<sup>12</sup> Sobre la cuestión de la pertenencia de los diferentes opúsculos a una u otra escuela, véase A. THIVEL, *Cnide et Cos? Essai sur les doctrines médicales dans la Collection Hippocratique* (Paris 1981).

“Aristóteles ciertamente la tendría delante de sus ojos cuando formuló su teoría de la *κάθαρσις* musical y de la culpa trágica”<sup>13</sup>.

Por otra parte, no hay que olvidar que Platón hacía la distinción entre dos especies de *κάθαρσις*, una del alma y otra del cuerpo (*Sofista* 227 c).

De todas maneras, en la *Poética* no ha «explicado con más claridad lo que queremos decir con el término purificación. En ésta define de inmediato lo que llamaba “lenguaje sazonado”, “elocución” (pero no “composición musical”, que tiene, dice él, “su significado totalmente claro”), “imitación de una acción”, “argumento”, “pensamiento”. Sobre la *κάθαρσις*, no hay nada más.

Crean algunos, entre ellos David Ross y, más recientemente, Stephen Halliwell, que la omisión se debe a que el autor de la *Política* se refería al perdido diálogo *Sobre los Poetas*<sup>14</sup>, lo que es posible, pero no demostrable.

Otros, como Else y Jonathan Lear<sup>15</sup>, niegan la pertinencia del pasaje de la *Política* para aclarar la cuestión. No vamos a recordar aquí las innumerables teorías desarrolladas desde el siglo XVI hasta el influyente Bernays y todos los que le siguieron en estos dos últimos siglos. De esta insoluble cuestión y de las varias respuestas que han sido sucesivamente formuladas hay excelentes resúmenes, entre los cuales los que hizo Stephen Halliwell en 1986 y 1989, donde, volviendo a la relación entre Platón y Aristóteles y a la tradición según la cual la *Poética* es sobre todo una respuesta a la condena de la poesía en la *República* (X. 606 e - 607 a), avanza la hipótesis de que “la falta de explicación del concepto en el libro conservado del tratado puede reflejar una sensación decreciente, por parte de Aristóteles, en sus años más tardíos, de la necesidad de producir una respuesta específica a la psicología puritana de Platón”<sup>16</sup>. Más lejos ha ido J. Holzhausen, él que osó decir que el Estagirita dejó caer en el aire a propósito la explicación anunciada en la *Política*, porque, cuando compuso la *Poética*, «se le había tornado claro que tal cosa era innecesaria, puesto que ya había dicho lo necesario sobre ella en el pasaje de la *Política*»<sup>17</sup>.

Creo que es una explicación demasiado simplista, por lo que no hay más que repetir con casi todos los grandes helenistas que el concepto de *κάθαρσις* es el más

<sup>13</sup> *Op. laud.* p. 11 y nota 4; 318 y *passim*. La cita es de la p. 11. El artículo de F. DIERLMEIER es de *Hermes* 75 (1940) 87 sgg.

<sup>14</sup> Respectivamente, *Aristotelis Fragmenta Selecta* (Oxford 1955) 69, donde el fr. 5 está incluido en *περὶ ποιητῶν*; y *Aristotle. Poetics* (Cambridge, Mass., repr. 1999) 18.

<sup>15</sup> Respectivamente, *Classical Weekly* 48 (1954) 75-77; «Katharsis» in: A. OKSENBERG-RORTY, ed., *Essays on Aristotle's Poetics*, especialmente pp. 116-117.

<sup>16</sup> *Aristotle's Poetics* (London 1986), cap. VI y Apéndice 5; «Aristotle's Poetics» in: G.A. KENNEDY, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, I, p. 163.

<sup>17</sup> *Paideía oder Paidía. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie* (Stuttgart 2000), p. 32, nota 199.

discutido de la *Poética* y que ninguno puede alcanzar, con los datos disponibles, una respuesta segura.

Casi lo mismo se aplica a otro de los grandes enigmas de esta obra: cuál es el significado exacto de ἀμαρτία en el pasaje que se llamó por convención la definición del héroe trágico, no obstante la ausencia del vocablo «héroe» en 1452 b - 1453 a 22.

En ello se presentan cuatro situaciones que van siendo sucesivamente descalificadas (y una vez más voy a usar en este esquema parte de la traducción de López Eire): «Los individuos equitativos pasando de la felicidad a la desdicha», lo que sería repulsivo; «los malvados pasando de la desgracia a la felicidad», lo que «no tiene nada de lo requerido»; tampoco «un personaje sumamente malvado pasando de la felicidad a la desdicha», pues «la compasión se tiene del que no merece su infortunio y el terror se siente cuando el afectado es semejante a nosotros mismos». Aquí hay que advertir que compasión y terror, que eran esenciales en la definición de tragedia del capítulo 6, aparecen en cada una de las cuatro situaciones y que el pasaje termina insistiendo dos veces en que el personaje tiene que ser «semejante a nosotros». Hasta que finalmente se delinea «el personaje intermedio», «el que no se destaca ni por su virtud ni por su justicia y tampoco cae en el infortunio por su maldad o perversión, sino por algún fallo; uno de los que se encuentra en la cumbre de la gloria y en plena prosperidad». Los ejemplos vienen enseguida: Edipo y Tiestes. Unas líneas más abajo, la «fala» (δι' ἀμαρτίαν τινά) viene calificada de «grave» (μεγάλην) y los ejemplos se completan con Alcméon, Orestes, Meleagro, Télefo «y todos los demás a los que aconteció padecer tremendos males o realizarlos».

Los mitos mencionados son conocidos en la totalidad, aunque de su tratamiento por los grandes trágicos queden solamente *Edipo Rey* y las varias tragedias que tienen su centro en Orestes. Lo que pasa es que el enigma que aquí se nos presenta es el del significado exacto de ἀμαρτία. No es que la palabra y sus cognados sean desconocidos. Al contrario, ἀμαρτία, ἀμάρτημα, ἀμαρτανω, ἔξαμαρτάνω ocurren con frecuencia no sólo en el sentido primero de «fallar un blanco» como en el sentido figurado de «cometer un error». La dificultad empieza cuando se vuelve necesario precisar de qué especie de error se trata, pues en la misma *Poética* ἀμαρτία o ἀμάρτημα sirven para designar una falta por parte de un poeta (1460 b 15, 17) o una confusión en torno al nombre del padre de Ulises (1461 b 8). Más aún, el capítulo 13, del que estamos hablando, emplea el verbo ἀμαρτάνω con referencia a los que reprochan a Eurípides que la mayoría de sus tragedias terminan en desgracia (1453 a 24-26).

Éste y otros muchos ejemplos que podrían añadirse aquí se refieren a juicios en el ámbito de la materia literaria. En sentido moral, la *Ética a Nicómaco*, después de haber reconocido que es posible errar (ἀμαρτεῖν) de muchas maneras (II. 1106 b 8), hace la distinción entre ἀμάρτημα, error en sentido lato, ἀτύχημα, falla involuntaria, con motivo en razones externas, y ἀδίκημα, injusticia (V. 1135 b 16-25). Aproximadamente lo mismo ocurre en la *Retórica* (I. 1374 b 6-9):

(...) son desgracias sucesos no previsibles racionalmente ni tampoco resultantes de negligencia; errores los sucesos no previsibles y que no proceden de maldad; delitos los que son calculados y proceden de maldad, pues lo que se hace por apetito es por maldad.

Son ἀμαρτήματα, por consiguiente, «los sucesos no previsibles y que no proceden de maldad».

Refiriéndonos ahora a las tragedias conservadas del siglo V a. C., el acto de errar es declarado común a todo el género humano, casi con las mismas palabras, en *Antígona* 1023-1024 y en *Hipólito* 615<sup>18</sup>:

ἀμαρτεῖν εἰκὸς ἀνθρώπους, τέκνον.  
El errar es humano, hijo mío.

Se reconoce pues, una vez más, que el hombre es un ser limitado, en cuya naturaleza la posibilidad de cometer un error es congénita. Pero en el mismo drama el mismo verso puede ser empleado para justificar el castigo de un dios a quien la *hybris* de Hipólito ha ofendido. Eso es lo que dice Afrodita en el prólogo 21. Más sorprendente es que un humano tenga la osadía de acusar de error a un dios. Eso es lo que pasa en *Orestes* 76 y, sobre todo, en 516, cuando Orestes dice a Tindareo que el culpable del matricidio fue el dios de Delfos:

ἐκεῖνος ἤμαρτ', οὐκ ἐγώ  
Él fue el culpable, no yo.

De una ἀμαρτία de Febo habla también Andrómaca en la tragedia homónima, 1105-1106. En *Electra* del mismo poeta es célebre la sentencia *ex machina* de los Dioscuros, según la cual Apolo, aunque sabio, no había profetizado cosas sabias (1246). Éstos y otros ejemplos no pueden disociarse del racionalismo de Eurípides, que no vamos a discutir aquí.

La sabiduría ante las limitaciones del hombre es otro ángulo de la ἀμηχανία humana. De la necesidad de usar σοφία habla repetidamente Yocasta en el primer episodio de *Fenicias* al intentar persuadir a sus hijos a no combatir uno contra otro, lo que sería inevitablemente consecuencia de ἀμαθία δυοῖν (581). El mismo radical va a aparecer en las profecías de Tiresias en el tercer episodio, cuando censura a los dos hijos de Edipo en un pasaje que es como un eco verbal de las palabras de la madre de ambos, ahora subrayadas por el verbo ἀμαρτάνω, cuando dice: ἤμαρτον ἀμαθῶς (874). La explicación viene en seguida: el gran error fue el de no dejar al

<sup>18</sup> Traducción de L. ALBERTO DE CUENCA, *Eurípides. Tragedias III* (Madrid 1995).

padre recibir los debidos honores ni siquiera el permiso de exiliarse, lo que fue causa de las maldiciones que sobre ellos profirió.

Diferente es lo que pasa en aquella tragedia cuyo título, la *Poética*, cita una sola vez, sin nombre de autor -la que el catálogo del *Mediceus* atribuye a Esquilo y que no se sabe de quien es, sobre todo después de la publicación de las tesis de M. Griffith y de R. Bees<sup>19</sup>. Estoy hablando, como con seguridad todos han comprendido, del *Prometeo*.

El verbo y el substantivo son aplicados al acto de Prometeo por distintas figuras. A todas es común el reconocimiento de la existencia de una culpa por la que hay que pagar. Eso lo dice Fuerza mientras amarra con grilletes a Prometeo (9)<sup>20</sup>:

Es justo, pues, que pague este delito (ἄμαρτία).

También las Océánides que acuden a consolar ai Titán reconocen su culpa (259-260):

¿No te das cuenta, acaso, de tu culpa?  
Decir cuál es tu culpa no me place,  
Y a ti te apena; mas dejemos eso  
Y busca algún remedio a tu desgracia.

En el original griego, el verbo se repite dos veces casi seguidas ἤμαρτες, ὡς δ' ἤμαρτες. Lo más significativo es la respuesta concordante de Prometeo (266):

Lo sabía muy bien; que yo, a sabiendas,  
sí, a sabiendas, erré, ¿por qué negarlo?

En el original queda todo en un solo verso que hasta la cesura heptemímeros confirma el delito, con anadiplosis de ἐκῶν, inmediatamente seguida del verbo:

ἐκῶν ἐκῶν ἤμαρτον, οὐκ ἄρνήσομαι.

A este punto hace Griffith en su edición<sup>21</sup> dos comentarios muy apropiados: que el Titán desafía «los criterios de justo e injusto» del Coro y de Fuerza; y que

<sup>19</sup> Respectivamente, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge 1977) y *Zur Datierung des Prometheus Desmoten* (Stuttgart 1993), a lo que hay que añadir la edición Teubneriana de M.L. WEST, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus* (Stuttgart, 2te. Aufl., 1992).

<sup>20</sup> Traducción de J. ALSINA CLOTA, *Esquilo. Tragedias Completas*. (Madrid 1982).

<sup>21</sup> *Aeschylus. Prometheus Bound* (Cambridge 1983) 137.

uno se siente tentado «a ver aquí una referencia a la paradoja socrática (Platón, *Protágoras* 345 d, *Gorgias* 509 e, etc).

Esto es exactamente lo opuesto de lo que generalmente es el significado moral de ἀμαρτάνω, el de las definiciones de la *Retórica* y de la *Ética a Nicómaco*. Es también lo que caracteriza a Prometeo y hace de él un héroe al mismo tiempo de rebeldía y de filantropía con el que poetas de diferentes siglos se han identificado.

Pero volvamos al sentido aristotélico de «cometer un error no previsible y que no procede de maldad». Su aplicación a *Edipo Rey*, como el contexto de la *Poética* sugiere, es la más productiva de todas, pero no exenta de controversia. Tomaremos un ejemplo mucho más sencillo, el de las *Traquinias* del mismo autor, un drama al que no se había consagrado mucha atención hasta la segunda mitad del siglo XX, y que ilustra perfectamente este aspecto.

Efectivamente, Deyanira envía a Hércules una túnica embebida en unas gotas de sangre de Nessos, esperando así recuperar el amor de su marido. Pero lo que sucede es lo contrario de lo esperado y de la túnica sale un veneno que destruye al Héroe. Por lo que Hilos, el hijo de ambos, acusó violentamente a su madre, que desesperada se suicida. En la escena final, el joven aclara por dos veces a su padre la causa de lo sucedido (1123)<sup>22</sup>:

el error que ha cometido contra su voluntad,

lo que en griego se dice en tres palabras que ya oímos muchas veces anteriormente: ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία. La explicación es retomada unas líneas más abajo (1136):

llevaba buena intención y le salió mal.

Hércules comprende entonces el verdadero sentido del oráculo que recibiera en Dodona: que un muerto le matara a él. A su vez, Deyanira había creído que, observando las instrucciones del Centauro Nessos sobre la sangre que impediría al héroe amar a cualquier mujer, recobraría el amor de Hércules. Le parecía que podría tener confianza en ello, aunque solamente la experiencia podría comprobarlo (590-591). Esta breve indecisión era todo por el momento.

Deyanira es aquí el personaje que «tampoco cae en el infortunio por su maldad o perversidad, sino por alguna falla», según la definición de la *Poética*. La tragedia no tiene la complejidad ni la riqueza de la peripecia de *Edipo Rey*. Sin embargo la reina es un ejemplo claro de las limitaciones del ser humano.

Hemos examinado brevemente algunas de las principales cuestiones del tratado de Aristóteles. A ninguna puede darse una respuesta definitiva. Ésta es también una de las fascinaciones del libro.

<sup>22</sup> Traducción de I. ERRANDONEA, *Sófocles. Tragedias, III* (Barcelona 1968).

(Página deixada propositadamente em branco)

## SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS INFORMAÇÕES DE PAUSÂNIAS PARA A HISTÓRIA DA LÍNGUA GREGA<sup>1\*</sup>

A *Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* ou *Descrição da Grécia* é um dos livros mais curiosos e mais úteis que nos legou a Antiguidade. Sem ir aos extremos de um W. J. Woodhouse<sup>2</sup>, que só na *Odisseia* lhe encontrava par no interesse, temos, no entanto, de reconhecer que os dez livros que a compõem são um repositório de incomparável riqueza de informações de toda a ordem — não só as geográficas, artísticas ou arqueológicas que o título pressupõe, como também históricas, linguísticas, literárias, religiosas. Dentre estas, alcançam um singular valor as de ordem linguística, por iluminarem um pouco uma fase bastante obscura da evolução do idioma grego.

Efectivamente, embora não possamos datar com rigor a obra de Pausânias, é sabido que inúmeras referências, umas vagas, outras concretas<sup>3</sup>, a vinculam ao tempo do imperador Adriano, nomeadamente a de V. 1.2, quando declara que os habitantes de Corinto (cidade cuja população os Romanos haviam substituído) eram os mais recentes moradores do Peloponeso, pois só lá estavam havia duzentos e setenta anos, no momento da composição do livro:

Κορίνθιοι μὲν γὰρ οἱ νῦν νεώτατοι Πελοποννησίων εἰσὶ, καὶ σφισιν, ἀφ’  
οὔ τῆν γῆν παρὰ βασιλέως ἔχουσιν, ἔτη καὶ διακόσια τριῶν δέοντα ἦν ἐς ἐμέ.

Esta declaração situa-nos em 174 da era cristã.

<sup>1</sup> \* Publicado em *Humanitas* (1983), 180-197.

<sup>2</sup> *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford, at the Clarendon Press. 1930, p. 7.

<sup>3</sup> Entre as primeiras, podem apontar-se I. 1.2; I. 2.5; I. 19.3; I. 23.3; I. 29.2; I. 29.16; I. 34.1; I. 34.3; I. 39.3; I. 43.4; II. 1.3; II. 7.9; II. 38.5; III. 22.6; IV. 1.1; V. 15.2; X. 34.5. Entre as segundas, I. 3.2; I. 18.6; I. 18.9; I. 24.7; I. 36.3; I. 42.5; I. 44.6; II. 17.6; V. 12.6; VI. 16.4; VI. 19.9; VIII. 8.12; VIII. 9.7; VIII. 10.2; VIII. 11.8; VIII. 19.1; VIII. 22.3; X. 35.4; X. 35.6.

Uma informação não menos curiosa, e que nos dá uma ideia do lapso de tempo que exigiu a composição do livro, é a que figura no Livro VII. 20.6, quando explica que não fizera menção do Odéion de Herodes Ático — superior mesmo ao de Patras — ao descrever os monumentos de Atenas, no Livro I, porque o edifício não estava ainda começado nessa altura:

Κεκόσμηται δὲ καὶ ἐς ἄλλα τὸ Ὡιδεῖον ἀξιολογώτατα τῶν ἐν Ἑλλησι, πλὴν γε δὴ τοῦ Ἀθήνησι· τοῦτο γὰρ μεγέθει τε καὶ ἐς τὴν πᾶσαν ὑπῆρκε κατασκευὴν, ἀνὴρ δὲ Ἀθηναῖος ἐποίησεν Ἡρώδης ἐς μνήμην ἀποθανούσης γυναικός. ἔμοι δὲ ἐν τῇ Ἀτθίδι συγγραφῇ τὸ ἐς τοῦτο παρείθη τὸ Ὡιδεῖον, ὅτι πρότερον ἔτι ἐξείργαστό μοι τὰ ἐς Ἀθηναίους ἢ ὑπῆρκετο Ἡρώδης τοῦ οἰκοδομήματος.

Este texto, combinado com as informações de Filóstrato (*Vit. Soph.* II. 1.8), da Suda e a data da morte de Regilla, a mulher que Herodes Ático quis honrar, em 160 ou 161, tem feito propor o ano de 162 p.C. para essa parte da obra<sup>4</sup>.

Todos estes dados convergem para situar linguisticamente o livro de Pausânias não só no período da κοινή alexandrina, como mais precisamente naquele em que se reavivou o interesse pelas formas dialectais em vias de desaparecer, conforme o testemunho de inscrições. Alguns dos melhores especialistas de dialectos gregos, como C. D. Buck<sup>5</sup>, declaram simplesmente impossível determinar, para cada caso, se se tratava de um renascimento completamente artificial de um dialecto que havia muito deixara de ser falado, se de uma elevação, também artificial, ao uso da escrita de um dialecto que sobrevivera sempre (exemplo do iacónico).

Anteriormente, A. Meillet apontara os nomes de Estrabão, Suetónio e Pausânias, como testemunhas do uso do dórico, sobretudo em Rodes e na Messénia, nos dois primeiros séculos da era cristã<sup>6</sup>.

Porém, não se tem extraído das informações de Pausânias todo o interesse que elas contêm. É o que nos propomos fazer, mas, antes disso, procuraremos situá-lo na linha de tradição do interesse e consciência do fenómeno da diferenciação linguística entre os escritores gregos.

<sup>4</sup> Cf. D. S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*. Cambridge University Press, repr. 1959, p. 344; Ida Thallon Hill, *The Ancient City of Athens*. London, Methuen, 1953, pp. 111 e 235; e, sobretudo o comentário de Frazer à sua tradução de Pausânias, London, 1898, vol. II, pp. 241-242 e vol. IV, p. 149.

<sup>5</sup> *The Greek Dialects*. The University of Chicago Press, 1955, p. 180. Cf. também E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I. Band. München, 1939, p. 121, e, de um modo geral, os parágrafos 6 e 7 todos (pp. 116-131) e respectiva bibliografia.

<sup>6</sup> *Aperçu d'une Histoire de la Langue Grecque*. Paris, Hachette, 1948 [1913]. pp. 307-308.

Esta começa, naturalmente, com Homero, que, para além da diferença vocabular entre homens e deuses<sup>7</sup>, por quatro vezes alude, na *Ilíada*, à diversidade de idiomas dos aliados de Príamo (B 802-806; B 867-869; Γ 1-9; Δ 422-438). Assim, no princípio do canto III da *Ilíada*, contrasta-se o alarido dos arraiais troianos com o silêncio grego. Este silêncio, sinal de obediência e compreensão, é novamente contraposto ao linguajar confuso e desordenado da facção oposta no duplo símile que, no canto seguinte (Δ 422-438), descreve o avanço para o combate das duas hostes, comparando a primeira ao movimento amplo das vagas marinhas encrespadas pelo Zéfiro, a segunda ao balir das ovelhas no redil de um homem abastado, quando se lhes vai mungir o leite, e elas ouvem a voz dos cordeiros.

É um dos raros passos — se não o único — em que pode notar-se uma certa parcialidade a favor dos Gregos, e em que aflora, pela primeira vez, a noção da importância da unidade da língua, que mais tarde Heródoto há-de tomar como um dos grandes traços de união entre os Helenos (VIII. 144):

Ἀῦτις δὲ τὸ Ἑλληνικόν, ἐὼν ὁμαιμόν τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ἰδρύματά τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἦθεά τε ὁμότροπα, τῶν προδότας γενέσθαι Ἀθηναίους οὐκ ἄν εὖ ἔχοι.

Deve observar-se, de resto, que, geralmente, ou por convenção literária, ou porque era essa a realidade linguística. Gregos e Troianos não precisam de intérpretes para se entenderem, quer quando proclamam os seus juramentos solenes (canto III), quer quando Príamo vai à tenda de Aquiles pedir-lhe a devolução do cadáver de Heitor (canto XXIV), ou quando um herói interpela outro antes de combater (*e.g.*, Glauco e Diomedes, no canto VI). A segunda hipótese, a da origem comum de ambos os povos, tem sido proposta, com base em importante fundamentação arqueológica, por autores como G. S. Kirk<sup>8</sup> e C. M. Blegen<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> A 403-404; B 813-814; E 291; Y 74; κ 305; μ 59-61. O facto é discutido por Platão, *Crátilo*, 391d-392a. Hoje a divergência interpreta-se geralmente como um sinal de mais antiguidade da palavra dada como divina (o que tem a seu favor o facto de, em seis casos, quatro serem referentes a nomes próprios). No entanto, o nome divino de E 291, tanto como o humano, devem ser originários da Ásia Menor (cf., respectivamente, os dicionários etimológicos de Hofmann e Frisk, *s.u.u.*). Quanto a μῶλυ, em κ 305, Frisk, depois de pôr em dúvida as etimologias propostas (de que uma, a relação com o antigo irânico *mulam*, fora dada como plausível por Hofmann), etiqueta-o de «Fremdwort unbekannter Herkunft». Mais prudente será, portanto, concluir como A. J. Beattie: ...«A language ousted from common use by another sometimes retains currency as a sacral or learned language. It is, therefore, tempting to see in these Homeric expressions a memory of non-Greek speech surviving through religious sanction. Even if this was the origin of the distinction, however, it is not possible to identify the language in question; for either the divine name or the mortal name, or both or neither, appear to be good Indo-European Greek or non-Greek at random» («Aegean Languages of the Heroic Age» in *A Companion to Homer* ed. by Wace and Stubbings. London, MacMillan, 1962, p. 318).

<sup>8</sup> *The Songs of Homer*. Cambridge University Press, 1962, pp. 18-19 e 389-390.

<sup>9</sup> *Troy*. London, Thames and Hudson, 1963, pp. 145-146.

Também na *Iliada*, os Cários são apelidados de βαρβαρόφωνοι (B 867)<sup>10</sup>, o que não andar­á muito longe da noção, expressa na *Odisseia*, de que os Síntios são ἄγριόφωνοι (θ 294)<sup>11</sup>. Este mesmo poema também refere, mais de uma vez, os ἄλλοθροοὶ ἄνθρωποι (α 183; ο 453)<sup>12</sup> e, num passo aliás suspeito<sup>13</sup>, a diversidade de idiomas que concorre em Creta.

Mais curiosa ainda — e certamente não muito distanciada no tempo, pois se trata da primeira parte do *Hino Homérico a Apolo* — datável do século VIII a. C. — é a referência à glossolalia das jovens de Delos, servidoras daquele deus, que sabem imitar as vozes de todos os homens (156-164). É provável que, como sugerem Allen-Halliday--Sikes no seu comentário<sup>14</sup>, se tratasse de variedades dialectais.

De resto, a noção da diferenciação dialectal transparece com frequência em autores áticos do século VI e V a. C. Um dos exemplos mais célebres é o fr. 24 Diehl de Sólon, em que o estadista, ao fazer a apologia da sua legislação, nomeadamente da σεισάχεια, refere que os pobres filhos de Atenas haviam vagueado tanto tempo por longes terras que já nem sabiam falar ático<sup>15</sup>:

Πολλοὺς δ' Ἀθήνας πατρίδ' ἐς θεόκτιτον  
ἀνήγαγον πραθέντας, ἄλλον ἐκδίκως,  
ἄλλον δικαίως, τοὺς δ' ἀναγκαίης ὑπό  
χρειοῦς φυγόντας γλῶσσαν οὐκέτ' Ἀττικὴν  
ίέντας, ὡς ἂν πολλαχῆι πλανωμένους...

Esta deterioração da pureza do ático é tanto mais digna de nota, quanto é certo que é lamentada pelo que foi, cronologicamente, o primeiro escritor ateniense. O contexto não nos permite decidir se se trata de influência de línguas bárbaras ou simplesmente de outros dialectos. O confronto com um passo como *Septem* 166-170, em que Ésquilo, ao opor Beócios e Argivos, diz que o exército destes últimos é de fala diferente (ἕτεροφώνωι στρατῶι) favorece a segunda hipótese. Observe-se que

<sup>10</sup> Cf. Hans Schwabl, «Das Bild der fremden Welt bei den frühen Griechen» in *Grecs et Barbares*, Entretiens Hardt sur l'Antiquité Classique, Tome VIII. Genève, 1962, p. 5 e discussão da p. 24. Sobre a linguagem dos Cários vide Heródoto I.172. M. Lejeune, «La curiosité linguistique dans l'antiquité classique», *Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris*, VIII. Paris. 1949,45-61, hesita, a p. 59, entre a hipótese de o epíteto significar «cujas inflexões de voz evocam o chilreio dos pássaros» ou a de ter já o sentido post-homérico de «estrangeiro».

<sup>11</sup> Cf. *Grecs et Barbares*, p. 5, n. 2.

<sup>12</sup> Cf. *Grecs et Barbares*, pp. 5-6.

<sup>13</sup> τ 175-177. Vide o aparato da edição de P. Von der Mühll (Editiones Helveticae, Basileae, 1946) e Wace and Stubbings, edd., *A Companion to Homer*, pp. 299-300 e 318. A razão principal da suspeição é ser a única menção dos Dórios nos Poemas.

<sup>14</sup> *The Homeric Hymns*. Oxford, at the Clarendon Press, 1936, p. 225, *ad locum*, e cf. *Grecs et Barbares*, p. 17.

<sup>15</sup> Vv. 8-12.

a pureza do idioma é considerada nesta peça um sinal de superioridade, que, como a cena decorre em Tebas, não pode deixar de pertencer ao beócio<sup>16</sup>:

Μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον  
έκθαμνίσητε δηιάλωτον Έλλάδος  
φθόγγον χέουσαν καί δόμους έφεστίους.

Inversamente, a incapacidade ou dificuldade de se fazer compreender em grego é acentuada nas *Suplicantes*<sup>17</sup>:

Έλεῶμαι μὲν Άπίαν βοῦνιν,  
καρβᾶνα δ' αὐδᾶν εὖ, γᾶ, κοννεῖς.

Neste texto surge καρβάν (ou κάρβανος), sinónimo de βάρβαρος, que, segundo H. Hommel, deve ter entrado na língua pela via das relações comerciais com as Fenícios<sup>18</sup>.

Na mesma peça, são de notar os traços exóticos da fala do arauto dos Egípcios, traços esses obtidos, sobretudo, por cacofonias<sup>19</sup>. É certamente este sentido da incompreensibilidade que deve procurar-se para interpretar o discutido fragmento 22 B 107 Diels de Heraclito:

κακοὶ μάρτυρες ἄνθρωποις ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα, βαρβάρους ψυχὰς ἐχό-  
ντων.

<sup>16</sup> *Septem*, 71-73. Mas em 324 o motivo é obliterado. Note-se que a darmos crédito ao testemunho de Jámblico. *Vita Pythagorea* 241, a escola pitagórica, de expressão naturalmente dórica, incitava os discípulos a manterem o seu dialecto.

No passo de Ésquilo em causa, B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*. 1928, 78 e n. 114, *apud* Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven, 1961, pp. 17-18, explica o facto alvitando que os Argivos eram considerados menos civilizados do que os Tebanos, por conseguinte, uma espécie de bárbaros. Helen Bacon contesta, tal como nós, esta interpretação.

<sup>17</sup> Vv. 117-119 = 127-129. Cf. vv. 68-71. Quando se quer ofender alguém quanto à sua maneira de se exprimir, diz-se que fala uma linguagem bárbara (Sófocles, *Ajax*, 1263, 1289 — citado por H. Diller em *Grecs et Barbares*, p. 40). Porém em *Traquínias* 1060, falar bárbaro é sinal de mudez. Nota ainda o mesmo autor que em Aristófanes, *Nuvens* 492 e *Aves* 1573, bárbaro é sinónimo de inculto. Os diversos sentidos da palavra βάρβαρος e respectiva bibliografia podem ver-se na obra citada de Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, pp. 9 a 14.

<sup>18</sup> *Atti del VIII. Congresso Internazionale di Studi Bizantini*. Roma, 1953, 1, 300 *seqq.* (*apud* Dihle in *Grecs et Barbares*, p. 35).

<sup>19</sup> Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, p. 15 e n. 1, refere a hipótese de Schmidt e Oberdick, retomada por Krausse, de que as graves corrupções deste passo são devidas ao emprego de palavras egípcias.

Mas voltemos a Ésquilo. Nas *Coéforas* 563-564, Orestes anuncia o seu plano de se apresentar no palácio, juntamente com Pílates, como um Focense, falando à maneira da gente do Parnasso. Como estamos na tragédia, o motivo, uma vez enunciado, é aceite como uma convenção dramática que não necessita explicitar-se. E, quando o filho de Agamémnon bate à porta da casa dos reis de Micenas, o discurso que profere não acusa características dialectais. Tal motivo, efectivamente, podia ser explorado com muito mais vantagem na comédia<sup>20</sup>, como o fez Aristófanes repetidamente, ao imitar o falar espartano na *Lysistrata*, o megárico e o beócio (e o persa) nos *Acharnenses*, o cítico nas *Themosphoriazusae*. Transposto para o plano divino, encontramos ainda o falar incompreensível do deus Tribalo no final das *Aves*.

A noção de que um idioma ininteligível é comparável ao dos pássaros, nomeadamente da andorinha, é, aliás, comum à tragédia e à comédia, e tanto nos aparece no *Agamémnon* (1050-1052)<sup>21</sup> ou no fr. 728 Mette de Ésquilo (χελιδονίζειν) como nas *Rãs* (679-682). No párodo das *Aves*, é o seu canto em onomatopeias que, aos poucos, passa do ininteligível ao inteligível, ou seja, ao humano, que é igual a grego, como notou Schadewaldt<sup>22</sup>.

Porque o grego é a linguagem que se compreende, e ao mesmo tempo símbolo da nacionalidade e de todos os valores afectivos a ela ligados, é que Filoctetes, na sua ilha deserta, saúda primeiro os sons melodiosos que ouve aos viajantes acabados de chegar<sup>23</sup>:

Ἦ φίλτατον φώνημα· φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν  
πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῶι.

O pensamento, aqui implícito, de que existe uma linguagem nacional, una, está igualmente patente num contemporâneo de Sófocles, particularmente atento à observação de pormenores: Heródoto<sup>24</sup>, o mesmo que declara que nada podia afirmar ao certo sobre a linguagem dos Pelasgos, a qual lhe parece bárbara<sup>25</sup>, e nos fornece dados de importância, aliás não completamente explicados, sobre os

<sup>20</sup> Que também o podia ser na tragédia, sugere-o o fr. 178 Pearson de Sófocles (= *schol.* Eur. *Phoin.* 301). Para Eurípides, veja-se o trabalho citado de Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, pp. 115-120.

<sup>21</sup> Cf. o comentário *ad locum* da edição de Ed. Fraenkel. Oxford, 1950, vol. II, p. 477.

<sup>22</sup> *Apud* H. Diller, *Grecs et Barbares*, p. 40.

<sup>23</sup> *Philoctetes*, vv. 234-235. Cf. *ibidem*, 223-225.

<sup>24</sup> I. 58.

<sup>25</sup> I. 57. A moderna linguística inclina-se para ver neste idioma, conhecido apenas por alguns nomes próprios e palavras entradas no grego, uma língua indo-europeia. Cf. Hans Krahe, *Indogermanische Sprachwissenschaft*. Berlin, <sup>3</sup>1958, Band I, p. 18.

quatro grupos de falares da dodecápole iónica<sup>26</sup>, ou nos ensina que os Atenenses, sendo autóctones, tiveram, depois da invasão dórica, de aprender uma linguagem nova, o grego<sup>27</sup>, ao passo que os Espartanos eram de origem helénica<sup>28</sup>.

Entretanto, já os pensadores tinham começado a preocupar-se com o fenómeno da linguagem. Tal preocupação esboça-se no fr. 19 Diels de Parménides e ocupa um lugar de importância em Heraclito, onde o λόγος parece ter, além de outros valores, o de veículo de expressão do real. Sabe-se que, na parte da sua obra consagrada à música, Demócrito estudava conjuntamente a língua e a literatura. Mas a primeira tentativa de filosofia da linguagem é, como é sabido, o *Crátilo* de Platão, onde se debatem duas teses: a de Crátilo, que supõe os nomes justos por natureza (φύσει), e a de Hermógenes, que entende que eles provêm da convenção (θέσει). À mistura com etimologias que fazem sorrir os filólogos de hoje, o diálogo fornece dados preciosos sobre formas dialectais<sup>29</sup>. Ora este mesmo ponto fora amplamente desenvolvido por outro discípulo de Sócrates, Antístenes, que escreveu uma obra perdida, *Περὶ διαλέκτου*. Com finalidade certamente diferente, já os Sofistas, nomeadamente Protágoras e Pródico, haviam explorado — e cabe-lhes o mérito indiscutível de o terem feito pela primeira vez — os domínios da sinonímia, dos géneros gramaticais (de que a discussão de Aristófanes, *Nuvens* 658-695, nos dá um eco), dos tempos e modos.

Mas o estabelecimento de categorias gramaticais, a distinção das partes do discurso, a elaboração do vocabulário adequado a esse efeito, é obra de Aristóteles e dos seus discípulos, como todos sabem.

Os estudos da linguagem progridem na época helenística, por um lado sob a égide da nova escola filosófica do Pórtico, e por outro sob o impulso dos gramáticos alexandrinos. E o ano de 130 a. C. vê aparecer o primeiro compêndio sistemático, o de Dionísio Trácio, modelo de quantos se lhe seguiram.

Não interessaram a esse estudioso as informações de carácter dialectal. Estava-se já em plena κοινή alexandrina. Por esse motivo, tanto mais precioso se torna este diálogo do *Idílio XV* de Teócrito, em que o poeta nos apresenta as duas Siracusanas a serem criticadas por um transeunte — que aliás, por um curioso convencionalismo literário, se exprime do mesmo modo — por falarem com as vogais muito longas<sup>30</sup>:

<sup>26</sup> I. 142. Sobre o significado deste passo, vide A. Meillet, *Aperçu d'une Histoire de la Langue Grecque*, pp. 80-81.

<sup>27</sup> I. 57. Sobre as dificuldades deste passo, vide H. Diller in *Grecs et Barbares*, p. 67.

<sup>28</sup> I. 56.

<sup>29</sup> E. g. 401c, 412b. Em livro recente (*Les Grands Courants de la Linguistique Moderne*. Bruxelles-Paris, 1963, p. 5), M. Leroy chama a atenção para a necessidade de valorizar de preferência as teses esboçadas no princípio e no fim deste diálogo, como sejam a relação entre significante e significado, o arbitrário do signo, o valor social da linguagem.

<sup>30</sup> XV. 87-93. Sobre esta característica do dórico, veja-se a edição de A. S. F. Gow. Cambridge University Press. 1950, vol. II, p. 290.

— παύσασθ', ὧ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι,  
 τρυγόνες· ἐκκναισεῦντι πλατειάσοδοισα ἅπαντα.  
 — μᾶ, πόθεν ὦνθρωπος; τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές;  
 πασάμενος ἐπίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις.  
 ὡς εἰδήεις καὶ τοῦτο, Κορίνθιαι εἰμές ἄνωθεν,  
 ὡς καὶ ὁ Βελλεροφῶν. Πελοποννασιστὶ λαλεῦμες,  
 Δωρίσδειν δ' ἔξεστι, δωκῶ, τοῖς Δωριέεσσι.

A avaliar pela notícia da *Suda*, um contemporâneo deste poeta, o erudito Calímaco, consagrou algumas obras às diferenças de nomenclatura de factos, coisas e animais (Περὶ μετονομασίας ἰχθύων, μῆνῶν προσηγορίας κατὰ ἔθνος καὶ πόλεις, κτίσεις νήσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι). E, segundo Ateneu 485 b, Mosco de Siracusa teria escrito sobre o dialecto de Rodes.

O começo do Livro VIII de Estrabão dá-nos, já na época romana, a divisão dos dialectos gregos<sup>31</sup>, divisão essa que, evidentemente, está muito longe da moderna, porquanto se baseia nos textos literários, e não nas inscrições.

O século II p.C. é considerado, como dissemos no princípio deste breve esboço — que, de modo algum, pretende ser exaustivo, mas tão-somente apontar, tanto quanto possível, as linhas mestras — um período de revitalização artificial dos dialectos, visível em numerosas inscrições. Literariamente, pelo contrário, o movimento chamado da Segunda Sofística pugnava pelo regresso ao ático puro. Dessas tendências e exageros se fez eco Luciano, sobretudo em quatro dos seus diálogos: *De uocalium iudicio*, *Pseudologista*, *Rhetorum Praecepta* e *Lexiphanes*. Por eles sabemos da preocupação geral de se tornar ὑπεράττικος<sup>32</sup>, de atingir τῆς ἀττικίσεως ἄκρον<sup>33</sup>.

O primeiro destes escritos é precioso para o conhecimento da pronúncia da época, nomeadamente do que o autor chama a invasão dos domínios do σ pelo τ, e consequentes fenómenos de hipercorreção. Através das ironias constantes de Luciano contra o mestre de retórica, que, para o ser, apenas precisa de escolher vinte palavras áticas, inventar termos e não cometer solecismos nem barbarismos, e, em geral, contra todas as afectações de linguagem do seu tempo, colhemos informações de grande interesse sobre a maneira de falar urbana e a dialectal. O *De uocalium iudicio*, nomeadamente, dá-nos a certeza de que o beócio da época era ainda de pronúncia bem distinta.

As críticas de Luciano situam-nos no mundo literário — ou pseudo-literário — da época. As do seu contemporâneo Pausânias têm uma amplitude muito maior, como passaremos a demonstrar. Um grupo de observações diz respeito à história — ou mesmo à pré-história — da língua grega. É o caso da informação, dada

<sup>31</sup> VIII. 1.2.

<sup>32</sup> *Lexiphanes*, 35.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 14.

em II. 37.3, de que, antes do Regresso dos Heraclidas, os Argivos e os Atenienses falavam o mesmo dialecto:

Πρὶν δὲ Ἡρακλείδας κατελθεῖν ἐς Πελοπόννησον, τὴν αὐτὴν ἠφίεσαν Ἀθηναίοις οἱ Ἀργεῖοι φωνήν· ἐπὶ δὲ Φιλάμμωνος οὐδὲ τὸ ὄνομα τῶν Δωρίων ἐμοὶ δοκεῖν ἐς ἅπαντας ἠκούετο Ἑλληνας.

Traduzido em termos modernos, este passo significa que antes da invasão dória havia uma *κοινή* que abrangia, pelo menos, os territórios da Ática e de Argos. Não será destituído de interesse confrontar esta declaração com as mais recentes hipóteses dos linguistas sobre a primitiva repartição dialectal.

Limitando-nos às principais, diremos apenas que Chadwick, Risch, Porzig, Lejeune e outros sustentam que do micénico do norte viria o eólico, e do do sul o arcado-cipriota e o iónico-ático. Palmer entende que já no século XIII o arcado-cipriota e o iónico-ático eram distintos, e que o primeiro destes dialectos está mais directamente aparentado com o eólico<sup>34</sup>. Mas a verdade é que, como se tem notado nestes últimos anos, o iónico e o arcádico têm notórios pontos de encontro<sup>35</sup>, e a informação de Pausânias quadra melhor com a primeira hipótese.

No princípio do Livro V (1.1), ao delimitar as diversas regiões do Peloponeso e raças que o habitam, não se esquece de notar que os Arcádios e Aqueus são aborígenes, facto, aliás, já referido anteriormente por outros autores<sup>36</sup>.

Mais curioso é o fenómeno da mudança de dialecto, que regista em mais de uma cidade grega, mudança essa que se acompanha de uma evolução nos hábitos, a ponto de quase se constituir uma fórmula para exprimir o facto.

<sup>34</sup> Leia-se a discussão de Palmer na introdução ao seu livro *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*. Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 60-64. Para outras hipóteses, não mencionadas aqui, leia-se V. Georgiev, «Mycenaean among the other Greek dialects», *Mycenaean Studies*, Wingspread, 1961, ed. Emmett L. Bennett, Jr., Madison, The University of Wisconsin Press, 1964, pp. 125-139.

<sup>35</sup> Cf. E. Risch, «Caractère et position du dialecte mycénien», *Études Mycéniennes*. Gif-sur-Yvette, publ. par M. Lejeune. Paris, 1956, p. 253. Exemplos são o facto de serem os únicos dialectos a usarem a partícula *ǻv* (e não *κε*, *κεν*, do lésb., tess., cipr., ou *κα* do beóc. e gr. oc.) e a condicional *εἰ* (ao passo que o gr. oc. e o eól. dizem *αι* e cipr. *ε̇ = ἦ*) e a sua concordância no tratamento dos grupos constituídos por sibilante + sibilante, dental + sibilante e dental surda ou aspirada + \*y. Para uma enumeração completa, leia-se o importante artigo do mesmo autor, «Die Gliederung der griechischen Dialekte in neuer Sicht», *Museum Helveticum*, 12 (1955), 61-76. A validade da primeira destas isoglossas foi contestada, e.g., por L. R. Palmer, «The Language of Homer» in *A Companion to Homer*, pp. 90-92, que pretende reduzir as duas partículas ao mesmo étimo, diferenciado a partir de um falso corte, no género de οὐ κᾶν τις dividido em οὐκ ἄν τις.

<sup>36</sup> Citados por Hitzig e Bluemner no comentário *ad locum* da sua edição de Pausânias. Lipsiae, 1901, vol. II, p. 282.

É o que nós notamos, se compararmos a afirmação de I.39.5, a respeito dos Megáricos<sup>37</sup>:

Μεγαρεῖς μὲν οὕτως ἔθῃ καὶ φωνὴν μεταβαλόντες Δωριεῖς γεγόνασι.

com a de II. 29.5, relativa ao estabelecimento, pelos Argivos, do falar dórico em Egina<sup>38</sup>:

τὰ Δωριέων ἔθῃ καὶ φωνὴν κατεστήσαντο ἐν τῇ νήσῳ.

Uma pequena variante nos surge em IV. 34.8, onde se refere que a cidade de Corona, na Messénia, era de origem ática, mas, com o tempo, adoptou o dialecto e os costumes dos Dórios<sup>39</sup>:

ἔμελλον δὲ ἄρα διάλεκτόν τε ἀνὰ χρόνον καὶ ἔθῃ μεταμαθήσεσθαι τὰ Δωριέων.

Inversamente, outro passo informa-nos (IV. 27.11) que os Messénios, apesar de terem emigrado, haviam conservado o seu dialecto. É precisamente neste ponto que se insere uma das afirmações de maior interesse, por dois motivos: um é a presença da noção de «pureza dialectal»<sup>40</sup>, outro, a permanência desse falar até ao século II p. C.:

Μεσσηνιοὶ δὲ ἐκτὸς Πελοποννήσου τριακόσια ἔτη μάλιστα ἠλῶντο, ἐν οἷς οὔτε ἔθων εἰσι δῆλοι παραλύσαντές τι τῶν οἴκοθεν οὔτε τὴν διάλεκτον

<sup>37</sup> A informação concorda com a de Estrabão, IX, p. 393, como notam Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, I, p. 360, que citam também o artigo de Wilamowitz in *Hermes*, IX, 324, no qual se considera impossível que os Dórios tenham encontrado na Megárida uma população iónica.

<sup>38</sup> Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, I, p. 622, comparam esta afirmação com a de Heródoto VIII. 46 e V.82, 83.

<sup>39</sup> Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, II, p. 185, põem em dúvida esta asserção, pelo facto de não estar documentada em mais nenhum autor. Por isso pensam, como Töpffer, *Attische Genealogien* 217, 4, que a lenda assenta numa etimologia popular do nome, a partir de κολωνός. A noção de que hábitos, traje e nome denunciam a origem está expressa também, a respeito dos Lacedemónios, em VII.14.2. E em V.29.3, os Macedónios são reconhecidos pela fala (φωνή) e pelas armas. Em X. 23.8, é apresentado como prova evidente do pânico dos Gauleses o facto de combaterem uns contra os outros, sem distinguirem se a língua é a mesma, se grego.

<sup>40</sup> A noção inversa, ou seja, de mistura dialectal, era um facto de que os Gregos cedo se aperceberam, como, por exemplo, Tucídides (VI. 5.1), ao afirmar que o falar de Himera ficava entre o da Calcídica e o dos Dórios, e ps.-Xenofonte, *Ath. Resp.* II.8, a respeito de elementos estranhos no ático. Sobre o assunto, veja-se Thumb-Kieckers, *Handbuch der griechischen Dialekte*, I. Heidelberg, 1932, pp. 60-61 (que referem estes dois exemplos) e bibliografia aí citada.

τὴν Δωρίδα μετεδιδάχθησαν, ἀλλὰ καὶ ἐς ἡμᾶς ἔτι τὸ ἀκριβὲς αὐτῆς Πελοποννησίων μάλιστα ἐφύλασσαν.

Uma outra noção, a de musicalidade — aliás em plena concordância com o passo das *Siracusanas* que citámos atrás — evidencia-se em III. 15.2, quando, ao referir-se ao sepulcro de Álcman, declara que os seus carmes em nada foram prejudicados pelo uso do dialecto lacónico, ἤκιστα παρεχομένη τὸ εὐφωνον.

Com este passo deve comparar-se o que se lê em IX. 22.3, relativamente ao beócio de Corina, do qual diz que contribuiu em parte para a vitória sobre Píndaro, que usava o dórico, o seu dialecto «que os Eólios compreenderiam». Quanto ao parentesco do beócio com «os Eólios», nenhum linguista de hoje discorda. Quanto à historicidade dessa contenda poética, que cada vez parece menos provável<sup>41</sup>, não importa discuti-la aqui. O que é mais curioso observar é que esta impressão favorável sobre a musicalidade do beócio não coincide com a do diálogo de Luciano já citado<sup>42</sup>.

Em muitos outros lugares se encontram referências a palavras dialectais, como estando ainda em uso. Deve notar-se desde já, embora não pareça lícito tirar-se qualquer ilação do facto, que todas elas são do Peloponeso.

Assim, em II. 32.10, lemos que os habitantes de Trezeno chamam ῥάχους a πᾶν ὄσον ἄκαρπον ἐλαίας, κότινον καὶ φυλλίαν καὶ ἔλαιον<sup>43</sup>. Outro nome dialectal de uma árvore figura em IV. 20.2, no seguinte contexto:

τὸ δένδρον τὸν ἐρινεόν εἰσιν Ἑλλήνων οἱ καλοῦσιν ὀλύνην, Μεσσήνιοι δὲ αὐτοὶ τράγον.

Neste caso, a informação acerca do messénio concorda com a da Suda, s.u. τράγος.

Dois outros exemplos dizem respeito ao falar da Élide. São os de V. 3.2 e V. 21.2. Refere aquele que as mulheres e homens dessa região nomearam um local e o rio que o banha Βαδύ, ἐπιχωρίωι φωνῆι, em memória do deleite que sentiram quando, após uma grande devastação na população masculina da região, Atena lhes

<sup>41</sup> Sobretudo desde D. L. Page, *Corinna*. London, 1953. C. M. Bowra, *Pindar*. Oxford, 1964, pp. 279-281, também considera essa lenda uma invenção tardia, derivada da compreensão ou interpretação errada de algum texto, ou de Corina ou de Píndaro.

<sup>42</sup> *De uocalium iudicio*. Acerca deste passo observam Hitzig e Bluemner, III, p. 454: «Wenn Paus. bemerkt, dass seiner Meinung nach einer der Gründe, weshalb Pindar unterlegen sei, darin liege, dass Korinna in einheimischem Dialekt, Pindar dagegen in dorischem gesungen habe, so ist immerhin zu bemerken, dass auch der seit Stesichoros für die chorische Lyrik eingeführte dorische Dialekt vielfach mundartliche Färbung zeigt».

<sup>43</sup> Hitzig e Bluemner, I, pp. 637-638, observam que não é possível identificar as espécies de oliveiras infrutíferas que aqui se mencionam.

concedeu uma união fecunda. É fácil depreender do próprio sentido do contexto que este termo é o equivalente do ático ἥδύ e que o β é o resultado do digamma desaparecido (o qual, por sua vez, provinha da simplificação, em posição inicial, de \*ww-<\*wh-<\*sw-). Este último som aparece regularmente representado nas inscrições elidenses arcaicas. Mas na inscrição de Demócrates<sup>44</sup>, do século III, já se encontra simbolizado por β, tal como no passo em causa. Quer dizer, a semi-vogal *F* tendera para uma espirante labiodental sonora *v*, que graficamente veio a representar-se por um β espirante.

Em V. 21.2, lê-se que na base do Monte de Cronos, em Olímpia, existe uma plataforma de pedra, na qual estão colocadas imagens de bronze de Zeus, feitas com as multas impostas aos atletas que insolentemente faltaram às regras do jogo, e que tais imagens eram chamadas ὑπὸ τῶν ἐπιχωρίων Ζᾶνες. Também se trata de uma característica própria do elidense, em que o η primitivo (de \*dyēus) se pronunciava tão aberto que muitas vezes se escrevia como α<sup>45</sup>.

Ainda no mesmo livro, em 17.5, refere-se uma palavra de origem coríntia, mas, desta vez, dá-se como termo em desuso. Pertence à famosa descrição da arca dos Cipsélicas:

τὰς δὲ λάρνακας οἱ τότε ἐκάλουν Κορίνθιοι κυψέλας.

Estamos em presença de um caso já muito discutido, quer pelos comentadores de Pausânias, quer pelos de Heródoto, V. 92 δ, que lhe serviu de modelo. Efectivamente, como lembram, entre outros, How e Wells<sup>46</sup>, as moedas de Cípsela da Trácia apresentam uma grande jarra cilíndrica, e a arca que se mostrava no templo de Hera em Olímpia, a avaliar pelos seus relevos e inscrições, não seria anterior a 600 a. C. E não repugna aceitar, com Legrand<sup>47</sup>, que a explicação de Pausânias fosse

<sup>44</sup> Citada, bem como o passo de Pausânias, por Thumb-Kieckers, *Handbuch der griechischen Dialekte*, I, p. 240. Outros exemplos neste dialecto podem ver-se em Hitzig e Bluemner, II, p. 288, e na bibliografia aí referida.

<sup>45</sup> Sobre esta característica do elidense, vide Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I, p. 185, e C. D. Buck, *77K-Greek Dialects*, p. 25. Cf. também Thumb-Kieckers, *op. cit.*, I, p. 239 (que cita este passo: «Nicht nur urgriech. ā ist wie im Dorischen erhalten (z. B. Φᾶλειός, στάλαν), sondern auch urgriech. η ist in ā übergegangen») e 246. C. D. Buck, *The Greek Dialects*, p. 93, escreve acerca das diversas formas de Ζεύς. «There are some unexplained forms with α (or ā?) as Ion. Ζάς, Gen. Ζανός». Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I, pp. 576-577, também não explica claramente a presença do mesmo vocalismo em outras formas dialectais da palavra, onde ele não devia encontrar-se. Sabe-se, porém, desde P. Kretschmer (*Glotta*, 17, 1929, 297), retomado por M. Leumann, *Homerische Wörter*. Basel, 1950, pp. 288-293, que ele se explica pela difusão das formas elidenses, devida aos Jogos Olímpicos. Veja-se também H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I, p. 611, e bibliografia aí citada.

<sup>46</sup> *A commentary on Herodotus*. Oxford. Clarendon Press, repr. 1949. vol. II, p. 53. Cf. também os comentários de Hitzig e Bluemner e de Frazer ao passo de Pausânias, respectivamente, vol. II, p. 396, e vol. III, pp. 600-601.

<sup>47</sup> Na sua edição de Heródoto. Paris, *Les Belles Lettres*, Tome V, 1946, p. 126, n. 1.

inventada em Olímpia, para responder a qualquer objecção formulada por quem achasse estranho que aquela arca tivesse ocultado Cípselos.

No entanto, não devemos pôr totalmente de parte a hipótese, dubitativamente apresentada por Frisk no seu dicionário etimológico<sup>48</sup>, de uma relação com o aoristo κύψαι, o que daria a esperada noção de «esconderijo».

No Livro VIII, encontram-se duas palavras dialectais da Arcádia. A primeira, em 23.3, é de pouco interesse, por se tratar de um topónimo (Καρυάς), que deriva de Kepheus, por forma, aliás, discordante de Dionísio de Halicarnasso, I. 49.1, de Estrabão, XIII. 608, e de Estevão de Bizâncio, s.u. Καρύαι<sup>49</sup>. A segunda, em 25.6, contém a explicação da razão pela qual Deméter recebeu nessa região o sobrenome de *Erínia*, ὅτι τὸ θυμῶι χρῆσθαι καλοῦσιν ἐρινύειν οἱ Ἀρκάδες, e o de *Lousia*, por se ter banhado no Ládon. Que a deusa recebia tal apelativo na Arcádia é testemunhado também por Antímaco e Calímaco; que o verbo era próprio do dialecto, confirma-o o *Etymologicon Magnum*<sup>50</sup>. As Erínias são divindades muito antigas, diversas vezes mencionadas nos Poemas Homéricos, como exactoras da justiça, sobretudo em crimes inultos, ou associadas à *Ate* (T 87), mas a origem do seu nome não está satisfatoriamente esclarecida<sup>51</sup>. Por outro lado, a Arcádia distingue-se por muitas particularidades cultuais, entre as quais avultam as referentes a Deméter<sup>52</sup>. Portanto, apenas podemos concluir que, ao contrário do que Pausânias sugere, ἐρινύειν é que deriva do substantivo. Para confirmar o facto, aduziremos ainda a presença de *e-ri-nu* numa tabuinha em Linear B, de Cnossos, incluída numa lista de divindades às quais se fazem oferendas de azeite<sup>53</sup>.

Por conseguinte, de sete palavras dialectais citadas<sup>54</sup>, uma é a suposta etimologia de um topónimo a partir de um nome próprio, quatro respeitam ao léxico, duas à fonética. Dentre todas, só uma, a de V. 17.5, é referente ao passado (τότε). As demais mantêm-se ainda no tempo do autor, como aliás sucedia com outras informações anteriormente mencionadas.

De resto, esta noção do «arcaico» e «actual» e, *ipso facto*, da evolução da língua, está patente noutros casos, como aquele em que se faz referência ao fenómeno, que

<sup>48</sup> S. u. κυψέλη.

<sup>49</sup> Citados por Hitzig e Bluemner no seu comentário. III, p. 188.

<sup>50</sup> Cf. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, s. u. Ἐρινύς.

<sup>51</sup> Frisk, *ibidem*.

<sup>52</sup> M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, I, <sup>2</sup>1955, pp. 477-481. Sobre o assunto, veja-se também Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, I. Basel, <sup>2</sup>1956, pp. 391-400.

<sup>53</sup> John Chadwick and Lydia Baumbach, «The Mycenaean Greek Vocabulary» *Glotta*, XLI, 3/4 (1963), 194.

<sup>54</sup> A este grupo poderia acrescentar-se o iónico φελλός, de VIII. 12.1, mas o facto de ser exemplificado o seu emprego com uma elegia de Hermesiânax situa-o na linguagem literária, que aqui não importa considerar; ou ainda o sobrenome Θέριμος, que o autor identifica com o ático Θέσιμος (V. 15.7).

denomina de transposição do ρ, ἀπὸ τῶν κρᾶνειῶν para κάρνειον, na invocação de *Karneios*, dada a Apolo pelos Lacónios, κατὰ δὴ τι ἀρχαῖον (III. 13.5).

As mesmas observações se estendem à escrita, quer na referência à *boustrophedon* da arca dos Cipséidas (V. 17.6), que Hitzig e Bluemner supõem ser em letras coríntias<sup>55</sup>, quer nas letras antigas de V. 22.3 e VIII. 25.1, nas letras áticas antigas de VI. 19.6, ou ainda na escrita da direita para a esquerda, em V. 25.9.

De outras inscrições, como as citadas em II. 27.3 e II. 37.3, refere-se apenas que estão gravadas em dórico.

Passando por alto as etimologias propostas para topónimos (para *Altis* em V. 10.1; *Lymax* em VIII. 41.2; *Nomia* em VIII. 38.11; *Palatium* em VIII. 43.2) ou etnónimos (*Ozolai* em X. 38.1-3) ou para nomes próprios (*Daidalos* em IX. 3.3 e *Pytho* em X. 6.5), por naturalmente suspeitas, temos ainda a notar as referências a diversas palavras bárbaras, como o celta τριμαρκισία em X. 19.11, o corso βαλαρός em X. 17.9, o cário Ὅσογῶα em VIII. 10.4 (nome que se encontra também em inscrições, cf. Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, III, p. 145), o gaulês ὕς em X. 36.1. Este último passo tem especial importância, porque nos mostra que os Gauleses asiáticos («acima da Frígia») ou Gálatas ainda se exprimiam em celta no século II p.C., conforme notam Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, III, pp. 826-827<sup>56</sup>. Ainda a propósito do cário, afirma-se em IX. 23.6 que certo oráculo foi dado, não em grego, mas naquela língua. Para explicar o facto, Hitzig e Bluemner, *op. cit.*, III, p. 460, citam a hipótese de Stein, de que os sons do *Promantis* seriam tão inarticulados, que o consulente estrangeiro podia também arrogar-se o direito de os interpretar na sua língua.

Em conclusão, podemos dizer que ao espírito curioso e ávido de tudo consignar por escrito de Pausânias não escaparam grandes e pequenos factos de ordem linguística. Entre estes, revestem particular interesse aqueles que testemunham, para além de uma simples sobrevivência vocabular, a manutenção de todo um sistema de características que individualizam um dialecto. É o que nos sugere um passo como IX. 34.2, quando, depois de narrar o mito da petrificação de Iodama, diz que todos os dias uma mulher acende fogo no seu altar, ao mesmo tempo que repete em beócio<sup>57</sup> que Iodama está viva, e pede esse fogo. É o que nos afirma, de maneira insofismável, o passo de IV. 27.11, ao referir que os Messénios, a despeito da sua ausência de trezentos anos do Peloponeso, mantêm o mais puro dialecto

<sup>55</sup> *Op. cit.*, II, p. 398.

<sup>56</sup> A respeito da sobrevivência do gálata, A. Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*. Paris, Hachette, 1937, p. 69, apenas observa vagamente que o gaulês «foi eliminado em toda a parte desde os primeiros séculos da era cristã». C. E. Stevens, no *Oxford Classical Dictionary*, s. u. «Celts», afirma que, segundo S. Jerónimo, ainda era falado na Galácia no século V. (Devo esta última referência ao Professor Doutor A. Costa Ramalho).

<sup>57</sup> De resto, o beócio é um dos dialectos que se conservaram mais tempo. «Der Einfluss der κοινὴ macht sich nicht so stark wie sonst geltend», como dizem Thumb-Scherer, *Handbuch der griechischen Dialekte*, II. Heidelberg, 1959, p. 16.

dórico καὶ ἐς ἡμᾶς ἔτι. Quer isto dizer que podemos, sem receio, pôr de parte a hipótese em curso de que só o lacónico sobrevivia ainda na época imperial, e que as inscrições dialectais que então se gravavam não passariam de um reavivar artificial dos antigos falares. E que, portanto, a κοινή alexandrina representa um padrão de unidade linguística de amplitude muito mais restrita do que as obras literárias e os dados epigráficos deixam entrever.

(Página deixada propositadamente em branco)

## LA VALEUR DU VINDOBONENSIS VA DANS LA TRADITION MANUSCRITE DE PAUSANIAS<sup>1\*</sup>

Nous venons d'entendre l'un des meilleurs connaisseurs de la *Tradition et critique des textes grecs* (titre de son livre récemment paru<sup>2</sup>) sur le renouveau de la connaissance des manuscrits de Pausanias apportée par les recherches d'Aubrey Diller. En effet, les grands éditeurs de la *Périégèse* qui se sont succédé pendant le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début de celui-ci, surtout depuis Bekker jusqu'à Spiro, ont toujours tenu le *Parisinus Gr.* 1410, P (et permettez-moi de faire usage, dorénavant, de mes sigles), copié en 1491, comme le grand manuscrit de base pour l'établissement du texte. Rappelons en passant que Bekker a fait son édition (1826-1827) en se fondant seulement sur P et que ce n'est que Schubart (1838) qui a, le premier, fait l'examen des dix-huit manuscrits de notre auteur et en a tenté un premier classement. Ces travaux ont été poursuivis par Hitzig et plus tard par Spiro, lequel a abouti à la conclusion que les manuscrits dérivent tous de trois familles qu'il nomma y (à laquelle appartiendraient Ms, Va, V, Lb), P<sup>1</sup> (d'où P, Fa, F auraient été copiés) et L<sup>1</sup> (d'où viendraient L, Pa, Vb).

C'est à A. Diller, comme on vient de l'entendre, que revient le mérite, entre autres, d'avoir découvert l'importance de F, copié en 1485, et la supériorité de son texte sur tous les autres<sup>3</sup> et, en outre, son antériorité par rapport à l'autre manuscrit florentin, Fa, qui en est une copie, et non pas le modèle, comme l'avait cru Spiro. Ce dernier savant avait pourtant prouvé que Fa avait été le modèle de Ag et Pd (que ceux-ci étaient des *gemelli*, on le savait depuis Hitzig).

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000* (Actas do colóquio das Universidades de Neuchâtel e de Friburgo, em 1998). Textes réunis et édités par Denis Knoepfler et Marcel Piérart, Genève (2001), 25-31.

<sup>2</sup> Jean Irigoin, *Tradition et critique des textes grecs* (Paris 1997).

<sup>3</sup> Domenico Musti, dans son édition *Pausania, Guida della Grecia. Libro I. L'Attica* (Milano 1982) - désormais citée seulement par le nom des auteurs de chaque tome, en l'occurrence D. Musti et L. Beschi - LXXIII, met en doute cette supériorité.

À la suite des travaux de A. Diller, il est devenu clair que trois manuscrits, V (le plus ancien de tous), F et P, dont nous avons parlé tout à l'heure, étaient tous issus du codex que possédait le collectionneur florentin Niccolò Niccoli (1364-1437). De ce codex disparu, on sait qu'il a été prêté par Niccoli à Francesco Barbaro, à Venise, en 1418, puis qu'après la mort de son possesseur il était resté à la Bibliothèque du Couvent de Saint-Marc à Florence et qu'il s'y trouvait encore en 1585<sup>4</sup>. Parmi les manuscrits primaires, Diller rangeait aussi Ma, ne contenant que le Livre I jusqu'à I 26, 5, et la première partie de L, qui se termine en I 42, l<sup>5</sup>. Il établit en outre que, parmi les manuscrits secondaires, aucun n'avait été copié sur P, Ma ou la première partie de L. De F descendait Fa, et de celui-ci Ag et Pd (copiés au XVI<sup>e</sup> siècle), dont nous avons déjà parlé. Tous les autres, onze au total, dérivent de V. Le savant américain n'a pas manqué de remarquer que deux des manuscrits primaires, V et F, n'avaient jamais été entièrement collationnés.

Grâce à ces travaux, la voie était ouverte pour une nouvelle édition critique. J'ai donc fait la collation intégrale des cinq manuscrits primaires et la collation partielle de tous les autres, sauf Np, et j'ai dressé un *stemma codicum* qui tient compte de la *contaminatio* qui s'est produite vers la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle, entre F et Pa d'une part, qui aurait donné lieu à la troisième partie de L, et, d'autre part, entre R et Ms, d'où serait issu Va (ainsi que l'avait suggéré Diller<sup>6</sup>).

C'est justement de Va que nous allons nous occuper spécialement.

Le *Vindobonensis Historiem Graecus 23* a été copié, comme la plupart des apographe de Pausanias, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, peut-être même au début du XVI<sup>e</sup>, comme le pense J. Irigoin. Il a été entièrement collationné par Hitzig, qui a remarqué que trois mains différentes s'étaient succédées à cette tâche. Plus tard, Spiro l'a aussi collationné, mais seulement en partie. C'est encore A. Diller qui l'a étudié dans le cadre de la classification établie par lui-même. Il lui sembla avec raison qu'il était un dérivé de Ms, puisqu'il contenait deux *errores coniunctivi*, à savoir la même omission en IV. 16, 9 et une longue transposition en VIII. 35, 2-37, 7. En outre, les lectures conjecturales propres à Ms y figurent souvent, et dans la dernière partie ils se ressemblent tellement, écrit-il, que l'on dirait que Va n'en est qu'un simple apographe. Bien au contraire, dans la première partie, s'il est vrai qu'il s'accorde très souvent avec Ms, d'autres fois il s'en éloigne et, ce qui est plus significatif, il s'y trouve des omissions de V, Pt, R, Ms qui ne figurent pas dans Va. Donc, poursuit-il, cette partie qui se termine en VII. 23 suppose un apographe perdu

<sup>4</sup> Pour les détails, voir surtout A. Diller, «Pausanias in the Middle Ages», *TAPhA* 87, 1956, 84-97.

<sup>5</sup> A. Diller rappelle que Spiro avait déjà montré que la deuxième (I. 42, 21-IV. 36, 7) et la quatrième partie (VIII. 52,4 jusqu'à la fin du livre X) étaient des apographe de Pa. Pour ce qui est de la troisième partie (donc V. 1, 1-VIII. 52, 4), il pense qu'elle est souvent proche de F, mais d'autres fois elle présente des interpolations de Pa («The Manuscripts of Pausanias», *TAPhA* 88, 1957, 169-188, surtout p. 187).

<sup>6</sup> *Ibidem*, 181-184 et 187-188.

de Ms qui aurait été soumis à une collation et correction identique à celle de Pt et R. C'est ce que j'ai indiqué dans mon *stemma codicum* comme l'hyparchétype y.

Personnellement, je suis persuadée que la division de Va en deux parties seulement doit être mise en question. En effet, si du début jusqu'à IV. 16.9 une grande quantité d'exemples prouvent sa descendance de R, et, de l'autre côté, depuis VII. 26, 7 jusqu'à la fin du livre X, son modèle est uniquement Ms, il en reste une partie au milieu qui présente tantôt des leçons de R, tantôt celles de Ms; donc, elle dérive d'un manuscrit contaminé. La preuve en est, ce me semble, l'oscillation du modèle qu'on peut déceler surtout dans les livres IV et V (notamment IV. 5, 2, IV. 31.7, V. 25.5, où Va est issu de R<sup>7</sup>, et IV. 16. 9, V. 14. 2, V. 14. 9, où il dérive de Ms<sup>8</sup>).

Voyons-en encore d'autres exemples, dont certains figurent déjà dans la préface que j'ai écrite pour l'édition Teubner, d'autres étant nouveaux.

Pour ce qui est de la dépendance de R, les mots καὶ τὸ βούλευμα οὐδαμῶς ἀγνοῆσαι δοξάζον (I. 23. 2), qui ont été omis dans V, manquent dans presque tous les manuscrits qui en sont dérivés, mais quelqu'un les a introduits dans la marge de R. On peut, par conséquent, les retrouver dans Va (de même que dans Pa et Vb). D'ailleurs, il arrive que ces quatre apographes offrent la même leçon, comme en IV. 5. 2: là où les manuscrits primaires lisent διδασκαλείω, R<sup>ms</sup>, Pa<sup>ms</sup>, Va, Vb présentent la correction δικαστηρίω, qui est évidemment la bonne leçon, puisqu'il s'agit du tribunal des Athéniens appelé l'Aréopage (καλουμένωι δὲ Ἀρείωι πάγωι). Des exemples pareils se répétant assez souvent, j'ai cru pouvoir appeler cet ensemble par le sigle Â.

Je retourne maintenant au texte de VII. 23. 4, dont j'ai déjà parlé, puisqu'il contient ce que Paul Maas a appelé des *errores significativi*. Il s'agit d'un endroit où Pausanias raconte la légende de l'immortalité accordée par Apollon à la jeune Boline, qui s'était jetée dans la mer en le fuyant. Dans le texte transmis par F et P on lit:

(...) παρθένου δὲ ἐρασθῆναι Βολίνης Ἀπόλλωνα, τὴν δὲ φεύγουσαν ἐς τὴν ταύτη φασὶν ἀφεῖναι θάλασσαν καὶ αὐτὴν ἀθάνατον ἄν γενέσθαι χάριτι τοῦ Ἀπόλλωνος. ἐφεξῆς δὲ ἄκρα τε ἐς τὴν θάλασσαν ἔχει, καὶ ἐπ' αὐτῇ λέγεται λόγος (...).

Les mots τὴν δὲ φεύγουσαν ἐς τὴν ταύτη φασὶν ἀφεῖναι θάλασσαν ont été omis par V, laissant par là sans explication la cause de l'intervention du dieu. Une

<sup>7</sup> IV. 5. 2: δικαστηρίω R<sup>ms</sup> Pa<sup>ms</sup> VaVb: διδασκαλείω β Ms (repris dans le texte).

IV. 31. 7: ὤικον — παρὰ Καλυδωνίων ἔλαβον Pt<sup>ms</sup> R<sup>ms</sup> Va Vb Pa: om. β Ms.

V. 25. 5: τοὺς χαλκοῦς — εἰκασμένους Pt<sup>ms</sup> R<sup>ms</sup> Va: om. V Ms.

<sup>8</sup> IV. 16. 9: τὴν νύκτα — τῶν παρθένων R: om. Ms Va. V. 14, 2: φασιν Pt Ms Va: om. R Vb.

V. 14. 9: Ἴωνί — καιροῦ R: om. Ms, Va.

autre lacune dans le même passage a été introduite par Pt, qui a tout omis depuis γενέσθαι jusqu'à ἐπ' αὐτῆι, ce qui efface toute l'histoire de la passion d'Apollon pour Bolina et de l'immortalisation de celle-ci, et semble rapporter à la jeune fille un autre λόγος qui sera raconté ensuite, pour expliquer la raison pour laquelle ce même cap d'où elle s'était jetée à la mer portait le nom de Drepanum. Cette double lacune paraît avoir été réparée sur la marge par deux correcteurs différents, qui en ont fait ἐς αὐτὴν ἔχει τὴν θάλασσαν. Ces mots ont été répétés sur la marge de R, d'où ils sont passés dans le texte de Pa, Va, Vb (celui-ci lisant θάνατον au lieu de ἀθάνατον). Il semble donc qu'on peut conclure de là que Ms a été copié avant l'introduction de la correction sur la marge de R dont nous venons de parler.

Parmi les exemples moins importants, on pourrait signaler, en IV. 20, 8, la correction de Va prise dans R<sup>al</sup> Pa<sup>mg</sup> πρότερον au lieu de l'adverbe contraire, ὕστερον, qui se trouve dans V, F, P, qui n'a pas de sens ici.

Dans ces conditions, on pourrait penser que les leçons de Va ne seraient d'aucune utilité. Tel n'est pourtant pas le cas. Bien au contraire, il présente beaucoup de corrections que les éditeurs ont adoptées. C'est ce que j'ai fait, moi aussi, en quelque cent vingt-cinq endroits, et c'est avec plaisir que je vois que les grandes éditions en cours, celle qui est dirigée par Musti et celle qui l'est par Casevitz, ont fait presque toujours de même dans les tomes déjà parus. Il faut aussi remarquer que dans seize endroits au moins les corrections de Va sont venues confirmer celles de plusieurs savants. Beaucoup d'entre elles sont des suppléments portant surtout sur l'omission de l'article défini<sup>9</sup>. Dans un autre endroit<sup>10</sup>, c'est l'introduction de la négation qui redonne le vrai sens à la phrase, puisqu'il s'agit de décrire un ancien autel à Trézène qui n'était pas loin du temple des Muses. L'usage de la litote (οὐ πόρρω) y avait été restauré par Bekker; la leçon de Va le confirme. Le commentaire de Mario Torelli *ad locum*, prenant comme point de départ la reconstruction de la topographie de Trézène par G. Welter, suppose l'accord avec ce changement du texte<sup>11</sup>.

D'autres corrections se rapportent à des noms propres, qui sont, comme chacun le sait, très enclins à une transcription erronée. J'en présenterai deux exemples:

D'abord, dans I. 38, 6, le nom d'une plaine à Éleusis, «la première à être enseignée, la première à donner des récoltes»<sup>12</sup>. Là les manuscrits primaires lisent ῥάνιον. Siebelis avait proposé ῥάριον, qui est aussi la leçon de Va. Dans son com-

<sup>9</sup> I. 14. 6: <τοῦς> suppl. Va Bekker. II. 9. 6: <τὸ> suppl. Va Clavier. III. 11. 4: <ὁ> suppl. Va<sup>sv</sup> Schubar-Walz. V. 11. 8: <τοῦ> suppl. Va Clavier omisso τὸν.

<sup>10</sup> II. 31.1.

<sup>11</sup> D. Musti - M. Torelli, *Libro II. La Corinzia e L'Argolide* (1986) 315-316. Cf. G. Wolter, *Troizen und Kalareia* (Berlin 1941).

<sup>12</sup> J'emprunte la traduction française de Jean Pouilloux dans *Pausanias, Guide de la Grèce. Tome I Livre I. L'Attique*. Texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux, commenté par François Chamoux (Paris 1992 - désormais cité seulement par le nom des auteurs).

mentaire, François Chamoux remarque que le nom «est sans doute en rapport avec celui du père de Triptolème, qui s'appelait Raros suivant une tradition locale», retenue par l'auteur en I. 14. 3<sup>13</sup>. Soulignons en passant que le nom de cette figure mythologique paraît dans V, P, M comme ῥάρον (tandis que F, L écrivent ῥαῦρον) et que c'est Bekker qui en a corrigé l'accent et l'esprit, en suivant le témoignage d'Hérodien<sup>14</sup>.

L'autre exemple se trouve en II. 23. 3, où il paraît deux fois sous la forme σὺρ-νῆθους dans les manuscrits primaires, alors que le nom de la femme en question est (au génitif) Ὑρνηθοῦς selon la correction de Camerarius.

Celle-ci n'était pas difficile à faire, le personnage en question étant connu, non pas grâce aux mythographes ou aux auteurs littéraires, mais grâce au même livre II de Pausanias. En effet, en 19. 1 on est renseigné sur la jalousie qu'éveillait chez ses frères la préférence que son père Téménos lui accordait, ainsi qu'à son mari, Déiphontès; l'histoire se poursuit en 26. 2, où l'on donne pour cause de la séparation entre les Argiens la haine entre les deux parties; puis en 28. 3-7 l'auteur raconte la fin dramatique de Hyrnychê, trahie par ses frères<sup>15</sup>. Dans tous ces endroits, le nom de la jeune femme est correctement et uniformément rendu de la même façon par les manuscrits. C'est donc seulement en II. 23. 2 que les copistes se sont trompés. Et c'est là que, bien des siècles avant Camerarius, le correcteur de Va avait restauré sur la marge la véritable forme du nom propre.

Un autre endroit où il vaut la peine de s'arrêter se trouve en II. 31. 4. Il s'agit de la leçon παρόντα que donnent tous les manuscrits primaires. Le participe de πάρειμι suivi de πρὸς μητρὸς ἦν ne pouvant pas, dans ces conditions, constituer un accusatif absolu, la correction de Hartung, παρ' ὧν τὰ, s'impose pour relier Hippolyte aux Amazones du côté maternel. Or, c'est exactement παρ' ὧν τὰ que fournit Va, c'est-à-dire la leçon même que Hartung a proposée<sup>16</sup>.

Ces quelques exemples témoignent de la valeur de Va comme correcteur. Quelque chose de semblable a été repéré dans deux manuscrits souvent négligés, Vt (du XV<sup>e</sup> siècle) et Na (du XIV<sup>e</sup> siècle). Ils ont été dernièrement mis en valeur, le premier par les travaux de M. Casevitz (1979)<sup>17</sup>, le second par ceux de F. Williams (1982)<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> M. Casevitz - J. Pouilloux - F. Chamoux, *Livre I*. 251.

<sup>14</sup> Pour les détails, voir Luigi Beschi - Mario Torelli, *Libro I*. 309.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet D. Musti - M. Torelli, *Libro II*. 288-289, 298, 306-307.

<sup>16</sup> Pour la confirmation apportée par les inscriptions à ce passage de la *Périégèse*, voir D. Musti - M. Torelli, *Libro II*. 315-316.

<sup>17</sup> M. Casevitz, «Un fragment de Pausanias dans le Vaticanus Gr. 2236», *RHT* 9, 1979, 239-242.

<sup>18</sup> F. Williams, «Neapolitanus II. C. 32. A new source for the text of Pausanias», *Scriptorium* 36, 1982, 190-218.

Tous deux sont fragmentaires, Vt ne contenant que le début du livre III jusqu'à 2. 6, le second offrant seulement des extraits dont quelques-uns se réduisent à un seul mot, au total de 1231 *excerpta*.

Dans son étude remarquable, M. Casevitz a montré que Vt est très souvent en accord avec V, F, P, mais s'en éloigne quelquefois, de façon à laisser supposer qu'il appartient à une tradition indépendante de ces manuscrits-là, raison pour laquelle il devrait «être pris en considération pour l'établissement du texte au même titre que les manuscrits de base»<sup>19</sup>. Il y a relevé un exemple très intéressant (III. 2. 1), semblable à ceux que nous venons de rappeler dans le cas de Va. Il s'agit encore d'un nom propre, plus exactement d'un patronyme qui se lit ἀγίδας dans V, F, P et que Cobet avait corrigé en Ἀγιάδας. Or, c'est justement ce nom-là que Vt avait restauré (et dont j'ai fait moi-même usage dans mon édition).

La même revendication d'indépendance avait été faite par F. Williams à l'égard de Na, où la bonne leçon était préservée en plusieurs endroits, au nombre de seize, d'après la vérification qu'en a faite M. Casevitz<sup>20</sup>. Il arrive souvent, tout comme dans Va, que le passage en question ait déjà été corrigé par des savants modernes. Voyons-en quelques exemples, puisés dans différents livres:

- II. 31. 4 τι Na Hitzig: ὅτι β ἔτι Musurus  
 III. 26. 3 λευκότερον Na Sylburg: -οι β  
 IV. 14. 4 ἐπέκειτο Na Sylburg: ἀπέκειτο β  
 VII. 16. 8 θαῦμα Na Porson: θαύματα β

Toutes ces leçons de Na, sauf celle du livre IV, ont été mentionnées dans ma première édition; l'autre y a été ajoutée dans la seconde.

Malgré toutes ces qualités, il faut avouer que Na présente en soi plusieurs erreurs, qui l'opposent au reste de la tradition manuscrite. J'en ai dressé dans mon édition une courte liste<sup>21</sup>, dont celle-ci peut servir d'échantillon:

- II. 13. 6 ἐπικομοῦντες β: ἐπισκοποῦντες Na

Dans le texte, il s'agit de décorer une statue avec de l'or. Donc, ἐπικομοῦντες n'a aucune place dans ce contexte. D'ailleurs, j'ai compté dans ce même paragraphe deux erreurs en plus de celle-là<sup>22</sup>, qu'il ne vaut pas la peine de répéter ici.

En ajoutant dès lors ces deux manuscrits au *stemma codicum* de la *Description de la Grèce*, on placerait Vt parmi les manuscrits primaires, à prendre en considération

<sup>19</sup> Ces mots appartiennent à la préface de M. Casevitz, *Livre I*. XLV.

<sup>20</sup> *Apud* M. Casevitz - J. Pouilloux - F. Chamoux, *Livre I*. XLIII-XLIV.

<sup>21</sup> *Pausaniae Graeciae Descriptio* ed. M. H. Rocha-Pereira, vol. I (Leipzig 1989<sup>2</sup>) XIX.

<sup>22</sup> II. 13. 6 ἄχαρι μηδὲν β R: ἄχαρι μὲν Na. χρυσῶι β R: χρυσοῦς Na.

comme un manuscrit de base; et, pour ce qui est de Na, on ne le mettrait plus avec les copies dérivées de l'exemplaire de Niccolò Niccoli.

Les manuscrits contenant des *excerpta* de Pausanias sont nombreux, un peu plus de la moitié étant du XIV<sup>e</sup> siècle, donc antérieurs au codex le plus ancien (V, copié vers 1450). Peut-être y en a-t-il d'autres, que l'on n'a pas encore pu trouver. Des papyrus, on n'en connaît aucun jusqu'ici, comme chacun le sait.

Est-ce à dire qu'il y a beaucoup à espérer de la connaissance de quelque nouvelle copie de la *Périégèse*? C'est une question à laquelle on ne peut répondre. Je croirais, toutefois, que l'on doit attendre des nouveautés plutôt du côté de l'*emendatio* que de celui de la *recensio*. C'est, d'ailleurs, à peu près ce qu'a écrit A. Diller, à la fin de son étude sur les manuscrits de Pausanias<sup>23</sup>.

On est aussi en droit d'attendre des contributions très valables venues d'autres chantiers de la recherche. Je parle de l'*index verborum* que viennent de terminer Mme Vinciane Pirenne-Delforge et M. Gérard Purnelle<sup>24</sup>, et surtout des commentaires archéologiques en cours de publication, celui de Domenico Musti et Mario Torelli aux éditions de la Fondazione Lorenzo Valla et celui de Michel Casevitz, Jean Pouilloux et François Chamoux, dans la Collection des Universités de France. Un siècle de fouilles, ou peu s'en faut, depuis la parution des grands ouvrages de H. Blümner et de J. G. Frazer<sup>25</sup>, qui semblaient ne pas pouvoir être surpassés, a apporté des connaissances nouvelles, et l'avenir en apportera sans doute d'autres encore. C'est peut-être de cette collaboration interdisciplinaire entre philologues et archéologues que les études sur la *Périégèse* prendront un nouvel essor.

<sup>23</sup> «The Manuscripts of Pausanias», 188.

<sup>24</sup> *Periegesis. Index verborum. Liste de fréquence. Index nominum* (Liège 1997, 2 vols.).

<sup>25</sup> H. Hitzig et H. Blümner (Berolini 1896-1910, 3 vols.); J. G. Frazer (London 1898, 6 vols.). On doit nommer aussi l'ouvrage beaucoup plus récent de E. Meyer (Zürich 1954).

(Página deixada propositadamente em branco)

## PAUSANIAS AND THE ROMAN CONQUERORS<sup>1</sup>

Everybody acknowledges that at least since the last decades of the twentieth century the studies on Pausanias have gained a new interest, so that not only new critical editions have been published or are in progress, but many other scholars brought important contributions for a better understanding of his many-sided *Description of Greece*. Let us single out, among many important books, the volume that Christian Habicht has produced under the title *Pausania's Guide to Ancient Greece* for the Sather Classical Lectures in 1982 (University of California Press, 1985, simultaneously with its German translation) and the proceedings of the meeting of the Hardt Foundation (*Pausanias Historien*, 1994, published two years later) and of Neuchatel and Fribourg Universities, 1998 (*Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, 2001), both of the last mentioned titles pointing to the two main research areas of interest at the present time.

Concerning the French and Italian editions in progress<sup>2</sup>, particular emphasis must also be given to the wealth of archaeological and epigraphic information they provide us with.

On the other hand, the inclusion of our writer in the Second Sophistic, though it may still have some supporters, needs not detain us here<sup>3</sup>.

As to viewing Pausanias as a historian, I quite agree with Musti's 1994: 9 proposal to place the Periegetes' work under the head "discorso storico", a position which Lafond 1994: 204 reinforces with the idea of a "psychological dimension" which adequates the text to "the mentality of his readers".

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Humanitas* 63, Coimbra (2011), 175-184.

<sup>2</sup> Casevitz, Pouilloux, Chamoux *et alii* (Paris: Les Belles Lettres 1992 —). Musti, Beschi *et alii* (Milano: Fondazione Lorenzo Valla 1982 —).

<sup>3</sup> See Habicht 1985:139, where he says that the labels "Sophie" and "Buntschriftsteller", "sind glücklicherweise heute kaum noch in Gebrauch". See also Pretzler 2007: 26-27.

This is an approach which will help us, I hope, to understand Pausanias' opinions – and sometimes also omissions – on the Roman conquerors<sup>4</sup>. As a matter of fact, he lived in a time when almost three centuries had elapsed since the fall of Corinth, and most of the great encomia of the Roman conquests had been written by other Greeks, like Dionysios of Halicarnassus and Appianus and, before them, by one of the greatest historians, Polybius. Besides that, not many decades before Pausanias himself, Plutarch had written a half-philosophic small treatise on *De Romanorum Fortuna*, asking whether *Tyche* or *Arete* had prevailed on the creation of such memorable achievements. Whether the treatise is complete or not, published during his lifetime or left unpublished, need not concern us here.

But this is not the sort of questions Pausanias asks. Although his *Periegesis* starts abruptly at the Sunion promontory, without giving any indication of the purpose and method of his book, his readers can soon find out his guiding principles. Among many scattered sentences which, to my mind, leave no doubt on the matter, I would choose two different ones. The first one comes at the end of the story of Pyrrhus, 'the first to cross the Ionian sea from Greece to attack the Romans'<sup>5</sup> (1.12.1) in 280 B.C. There he compares the accounts of the Argives and Lyceas with the one given by Hieronymus the Carcian and concludes: 'A man who associates with royalty cannot help being a partial historian'<sup>6</sup> (1.13.9). The other one is particularly relevant, in so far as it confirms the importance Pausanias gives to autopsy, when, after stating that the grave of Tantalus on Mount Sipylus is worth seeing, he specifies (2.22.3): ἰδὼν οἶδα ('I know because I saw it'). It is also worth noting that such words come immediately after laying aside the discussion on the contradictory legends about the various identifications of that particular Tantalus<sup>7</sup>.

Another important point in his approach to history is his well-known rationalism. A few examples concentrate upon Book 2, for instance when he writes at the very beginning: 'That Corinthus was a son of Zeus, I have never known anybody say seriously, except the majority of the Corinthians'. The same attitude is to be found when he refers later on in the same book to the spring behind the temple of Aphrodite on the summit of the Acrocorinthus as being a gift of Asopus to Sisyphus, in return for his information about the rape of his daughter by Zeus, a

<sup>4</sup> Hutton 2008: 622, n. 1 provides a list of sixteen works dealing with the subject, starting with Regenbogen's entry *RE Suppl.* 8, 1956: 1069-78.

<sup>5</sup> Throughout this paper all translations are taken from W. H. S. Jones' edition for the Loeb Classical Library (London – Cambridge, Mass. 1956-61), unless otherwise stated.

<sup>6</sup> The interest of this text for defining the historical method of our writer has already been pointed out by Musti and Beschi in their Lorenzo Valla edition (Milano, vol. 1, 1982: 305).

<sup>7</sup> About the origin of Tantalus, Musti and Torelli say in their commentary (Milano, vol. 2, 1986: 286): "È un tipico esempio di abilità espositiva e, insieme, di economia di parole e di spazio".

treason that might have caused the king's punishment in Hades (2.5.1); and then he adds: ὅτωι πιστά ('if anyone believes the story').

Later on, when he comes to a place called Delta, he flatly refuses to discuss the origin of that name, because he cannot accept the traditional accounts, and such a statement is put into two significant words (2.21.1): ἐκῶν παρήμι. Again in the same chapter, when speaking about 'a mound of hearth, in which they say lies the head of the gorgon Medusa', he adds (2.21.5): 'I omit the miraculous but give the rational part of the story about her'.

A rationalist explanation of the metamorphosis of Procne and Philomela into a swallow and a nightingale is attempted in 1.41.9: 'the note of these birds is plaintive and like a lamentation'.

Most important in this field is his treatment of the attitude of the Roman conquerors, among them of the personality of Nero, which has been discussed by almost all the scholars who have dealt with Pausanias, and also provides us with a most significant insight into his way of understanding history.

That Nero was one of the philhellenic emperors, frequently referred to in the *Periegesis*, is a well-known fact. Also well-known is Pausanias' understandable preference for such emperors. His attitude towards Nero has nevertheless given way to much discussion among scholars, and one has but to look through the important paper on "Pausanias et les empereurs romains", published by Jacquemin<sup>8</sup>, for a summary of the main opinions, and also for the differences between the *Periegetes'* account and the testimonia of other Greek and Roman writers.

Anyhow, Nero's removal of precious statues, like the one of Odysseus within the Altis (5.25.8) or the treasures dedicated by Mykythos also at Olympia (5.26.3) are stated without comment. Not so the removal of the image of Praxiteles' Eros, a theft originally committed by Gaius, then restored by Claudius, and stolen a second time by Nero (9.27.3-4). Both the first and the third mentioned emperors sinned against the god, says Pausanias, and therefore had to be punished. Nero, 'in addition to his violence to his mother, committed accursed and hateful crimes against his wedded wives'. On the other side, although he does not mention the troubled relations between the emperor and the Delphic oracle referred to by other sources, as Jacquemin wisely adverts<sup>9</sup>, Pausanias clearly sums up his condemnation of the theft of precious works in a memorable phrase which all the historians of Greek art know by heart (10.7.1): 'It was fated too that Delphi was to suffer from the universal irreverence of Nero, who robbed Apollo of five hundred bronze statues, some gods, some men'.

Passing over other minor references to Nero and the comments they have aroused, I would like to concentrate now upon some other matters. One of them

<sup>8</sup> *Ktēma* 21 (1996) 29-42, particularly 33-35.

<sup>9</sup> *Ktēma* 21 (1996) 34 and n. 38.

is the omission of the Emperor's participation in the Olympic games in 65 A.D. followed by six victories, although we do not know the exact relationship of these events to the three golden crowns he dedicated to Zeus at the sanctuary, referred to in 5.12.8<sup>10</sup>. Another point is also the at least apparent omission, this time at the very beginning of Book 2, of the speech of the emperor delivered at the Isthmian games in 66/7 A.D., according freedom to the province of Achaia. One must emphasize that besides references to it by Tacitus (*Annales* 3.50), Suetonius (*Nero* 24) and Plinius (*H. N.* 4.22), an important part of the proclamation has been preserved and published and much discussed as well, throughout the latest decades<sup>11</sup>. I called this an apparent omission because there is an implicit reference to the event much later on, in a most celebrated chapter of Book 7<sup>12</sup>.

Let us remember first of all that a very large part of this book (more than half of it) is concerned with what Moggi, in the introduction to his edition, after comparing it to Polybius' account, calls a "riscrittura originale e feconda di una pagina storiografica di rilevante interesse"<sup>13</sup>.

Now this part includes, as is well known, an encomium of Ionia, described as 'a land of wonders that are but little inferior to these of Greece' (7.6.1), and also a summary of the last years of Greek independence (7.17.1-4) with special emphasis on events like the devastation of Argos and the ascendancy of Macedonia. Incidentally let us remember that a choice between the Macedonian and the Roman power seemed impossible to avoid, as demonstrated in chapter 8 of the same book.

But let us return to the chapter we have been considering, since it is the one where a most famous statement concerning Nero turns up: how 'he gave the Roman people the very prosperous island of Sardinia in exchange for Greece, and then bestowed upon the later complete freedom'. Immediately afterwards comes the author's own interpretation of some striking differences in the behaviour of the Emperor along his lifetime, an interpretation for which he finds support in a quotation of Plato's *Republic* 491c: 'When I considered this act of Nero it struck me how true is the remark of Plato, the son of Ariston, who says that the greatest and most daring crimes are committed, not by ordinary men, but by a noble soul ruined by a perverted education'. The only reminiscence of Nero's declaration of freedom as a real gift which immediately followed the statement that 'the Greeks, however, were not to profit by the gift' only suggests, as noticed by Arafat 1996:141 "a genuine enthusiasm for the idea in Pausanias, albeit combined with a sense of inevitability that it did not succeed". There follows the no less famous order of the emperor, Vespasian, when seeing the Greeks involved, once more, in a civil

<sup>10</sup> On the subject see Jacquemin 1996: 34 with n. 41.

<sup>11</sup> On the text and commentaries see Jacquemin 1996: 36 with n. 43.

<sup>12</sup> 7.1.3. On this topic see Arafat 1996: 140-3.

<sup>13</sup> Milano (2000) XIII.

war, that they had to pay tribute and be subject to a governor, since ‘the Greek people had forgotten how to be free’. That is the statement which Arafat 1996: 141 and 155-6 qualifies, not without reason, as “colourless”, mostly when compared to the reaction of other writers.

The case with Nero, who was nevertheless one of the philhellenic emperors, is a special one. Then, towards the end of the century, came the four Antonines, the so called “the good emperors”, who are deservedly praised in the *Periegesis*, Hadrian most of all. As a matter of fact, encomiastic references to this emperor are scattered throughout most of the book, particularly in the first one. Let us start by singling out three examples from that book: in 3.2, it is said that in Athens, near the Stoa, ‘stands Zeus of freedom, and the Emperor Hadrian, a benefactor to all his subjects and especially to the city of Athens’; later on, in 5.3, when coming to speak about the Athenian eponymoi, he counts him as one of those who had a tribe named after him, since he had been a most religious man, ‘and contributed very much to the happiness of his various subjects’, ‘never voluntarily entered upon a war’, built many sanctuaries of the gods and gave the bounties to Greek cities and sometimes even to foreigners who asked him, all these acts being inscribed in the Athenian sanctuary common to all gods.

Many other praises are to be read throughout this as well as other books, but perhaps the greatest of them all is the one that occurs near the end of Book 1 (36.3) in a context which at first sight might be interpreted as a failure in the Roman government, whereas, as a matter of fact, it means an enhancement negatively formulated. That is, to my mind, what happens in the sentence about the Megarians being punished by the wrath of the two goddesses, ‘for they are the only Greeks that not even the emperor Hadrian could make more prosperous’.

Let us also point out that all Greek cities are said to have dedicated statues to the emperor (1.5.5) and that one of them was erected in the cella of the Parthenon (1.24.7). Hadrian is also mentioned as the emperor who made Athens flourish again, two centuries after the devastation caused by Sulla (1.20.7). In order to understand the full meaning of the statement, one must remember that it comes immediately after the much discussed sentence about Sulla’s behaviour towards the Athenian people, which he calls “so savage as to be unworthy of a Roman” (and here I give Jones’ translation once more). The Greek original reads: ἀγριωτέρα ἢ ὡς ἄνδρα εἰκὸς ἦν ἐργάσασθαι Ῥωμαῖον. Other modern editors are not far from this interpretation. Pouilloux, for example, in the Budé edition by Casevitz 1992:66-67, translated it like this: “une cruauté plus terrible que celle que l’on eût dû attendre d’un Romain”. But a somewhat different nuance seems to underlie Musti’s rendering in the Lorenzo Valla edition, 1982:107: “più crudele di quanto ci si potesse aspettare da un romano”. Anyhow, like Jones and unlike such scholars as Habicht 1985:122, n. 16, Bowie 1996:218 thinks that the term ‘cruelty’, used by both of them, “translates the Greek less well than ‘savagery’”. According

to him, Pausanias means that “Sulla’s savagery is surprising and untypical”, or, as Bowersock 1985:710 wrote, “most uncharacteristic of the Romans generally”. This is also, to my mind, the full meaning of the sentence under discussion.

Coming back to the philhellenic emperors, there is no need to emphasize the place Pausanias allots to Augustus, despite the preference he sometimes showed for the Greeks who had been on his side on the occasion of the battle off the cape of Actius Apollo (4.31.1-2). He even excuses him for carrying away offerings and images of the gods, saying that he “only followed a custom in vogue among the Greeks and the barbarians of old” (8.46.1-5). In 3.11.4, when describing the temple in the market-place in Sparta, a brief comparison between Caesar and his adopted son gives pride of place to the latter, because he ‘put the empire on a firmer footing, and became a more famous and a more powerful man than his father’.

Much else might be said on this topic, but to me it seems preferable to turn to a much vexed question. The *Periegesis* has often been called a guide-book. As a matter of fact, its description of places and monuments has proved invaluable for the identification of archaeological sites. One needs only to remember the excavations in the Athenian agora to prove it. On the other side, its description of the paintings of the Lesche of the Cnidians in Delphi has been, up to now, an invaluable substitute for understanding the style of Polygnotus. But does this mean that, although writing mainly for a Greek audience, as Bowersock rightly says, “Pausanias neglects to make appropriate comparisons with other people’s achievements, when making them, his only purpose is to extol Greek superiority”<sup>14</sup>? His discussion about the Stymphalian birds in 8.22.5 might lead us to think so, since he concludes that the name of those birds, though not the original one, prevailed owing to “the fame of Heracles and the superiority of the Greeks over the foreigner”<sup>15</sup>. This attitude seems to be contradicted by his remark in 9.36.5, that “the Greeks appear apt to regard with greater wonder foreign sights than sights at home” and his complaint that “distinguished historians have described the Egyptian pyramids with the minutest detail”, whereas “they have not made even the briefest mention of the treasury of Minyas and the walls of Tiryns, though these are no less marvelous”. But he is careful, before praising the symmetry and beauty of the theatre of Epidaurus, to acknowledge that generally speaking “the Roman theatres are far superior to those anywhere else in their splendor” (2.27.5).

Another point concerning Pausanias’ attitude towards Roman domination is the much discussed significance of συμφορά ἀρχῆς τῆς Ῥωμαίων (8.27.1). The text, as it stands, seems to mean «the disaster of Roman rule», that is to say «the disaster consisting of Roman rule». But nearly two centuries ago Clavier suggested

<sup>14</sup> Bowersock 1985: 710.

<sup>15</sup> See the Budé edition by Casevitz, Jost and Marcadé (Paris, vol. 8, 1998: 202), who on this topic refer the reader to J. Heer, *La Personnalité de Pausanias*, Paris 1979: 64-5, which I have been unable to see.

a very simple emendation which changes the sense of the whole, by inserting the preposition ἐπί before ἀρχῆς, a usage that has parallels in the Periegetes' style. This has been approved by Palm<sup>16</sup> and accepted by modern editors of Pausanias<sup>17</sup>. Other scholars, like Habicht 1985:121, Arafat 1996:202, Pretzler 2007:162, n. 85 also agreed. On the other side, Hutton (2008) *CQ*, N.S., 58, 622-87, after presenting a very complete discussion of the question, favours an unemended text, although excluding the view that Pausanias might be anti-Roman.

Many other examples might be adduced. But the ones presented here may be enough to show that Pausanias lived in a world where political and cultural distinction have lost sense<sup>18</sup>, and, on the other side, as Bowersock said, "this intercourse between Greeks and Romans not only affected the course of Greek literature and rhetoric; it unified East and West"<sup>19</sup>. This cultural union is a message with a special relevance to our own times. May we never forget its meaning.

<sup>16</sup> *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, Lund 1959: 74.

<sup>17</sup> Like my own Teubner edition (Leipzig, vol. 2, <sup>2</sup>1990); Casevitz, Jost and Marcadé (Budé), Moggi and Osanna (Lorenzo Valla) print <ἐπὶ τῆς>.

<sup>18</sup> On this topic see, among others, Lafond, 1996: 174-5.

<sup>19</sup> Oxford 1965: 123.

(Página deixada propositadamente em branco)

## INTRODUÇÃO GERAL AO ESTUDO DE PLUTARCO<sup>1\*</sup>

A época de Plutarco decorreu em relativa paz e ficou assinalada por um novo florescimento das artes e das letras num cada vez mais vasto Império Romano, do qual há muito faziam parte, englobadas num estatuto especial, as cidades da antiga Hélade. Em Atenas, os próprios imperadores instituíam cátedras onde se ensinavam as doutrinas das grandes escolas filosóficas, para Gregos e Romanos estudarem. Plutarco foi um deles. Na Ásia Menor construía-se notáveis monumentos, que, em grande parte, ainda hoje subsistem. E cultivavam-se, não menos do que no continente grego, os estudos de oratória, sobretudo em Éfeso e Esmirna. A formação retórica, a exibição dos dotes de eloquência domina, pode dizer-se, os primeiros séculos da nossa era, criando um ambiente cultural que ficou conhecido por a Segunda Sofística.

Porém não é nesse âmbito que os melhores especialistas enquadraram o nosso autor, não obstante a segurança e extensão dos seus conhecimentos em tal domínio<sup>2</sup>, e apesar de se conservarem orações epidícticas como as que terá pronunciado em Roma (*Da fortuna dos Romanos*) ou em Atenas (*Da glória dos Atenienses*), de que voltaremos a falar. Tão-pouco foi um filósofo original, embora evidencie a cada passo uma sólida formação platónica (não só em *Questões Platónicas* e *A criação da Alma no Timeu*, como em diversas outras obras) e a influência peripatética, e, por outro lado, ataca com frequência as outras duas grandes escolas da época, a Estóica (*As autocontradições dos Estóicos*, *De como os Estóicos dizem absurdos maiores do que os poetas*, *Sobre noções comuns*. *Contra os Estóicos*) e a Epicurista (*Não é possível viver agradavelmente segundo Epicuro*).

---

<sup>1</sup> \* Publicado em *Vida de Sólon*, Plutarco. Lisboa (1999), 7-25.

<sup>2</sup> Veja-se, entre outros, G. W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire* (Oxford 1969) e mais recentemente, do mesmo autor, o capítulo que escreveu para *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I (Cambridge 1985), p. 665.

E, contudo, poucas figuras haverá na Antiguidade tardia mais cativantes do que a de Plutarco, e nenhuma tão influente, a ponto de se lhe ter chamado «educador da Europa».

Profundamente imbuído da Cultura Grega, em que formara o seu espírito, viajado pela Ásia Menor, por Alexandria e pelas cidades de Itália, com particular destaque para Roma, onde terá sido mestre de Filosofia, atinge aí a cidadania, graças ao antigo cônsul L. Mestrius Florus, de quem tomou, como era hábito, o gentílico, ficando a chamar-se Mestrius Plutarchus. Daí derivaram outras honrarias, como a dos *ornamenta consularia* e a da nomeação para o cargo de procurador imperial na Acaia<sup>3</sup>.

Quer dizer que ele se situa naquela linhagem intelectual e política que datava, pelo menos, de um antigo prisioneiro grego que ascendera a mestre de Cipião Emiliano — o historiador Políbio, aquele que tentou explicar, na sua extensa obra, a razão por que «quase todo o mundo habitado, conquistado em menos de cinquenta e três anos, caiu sob um poder único, o dos Romanos» (I. 5). Escusado será lembrar que, entre os meados do séc. II a. C., em que escreveu esse autor, e o tempo de que estamos a ocupar-nos, o poderio romano se alargou por muitos mais territórios, a ponto de um dos seus apologistas, o grego Apiano, o ter comparado em extensão com o percurso do Sol<sup>4</sup>.

É que a atitude, geralmente moderada e reverente, dos generais e da administração romana para com a Hélade<sup>5</sup> conduziu a uma situação que propiciava este clima de entendimento. Ora também na obra de Plutarco a consideração por Roma e a admiração pelos seus feitos é um sentimento omnipresente. Exemplo disso é a oração, já atrás referida, *Da fortuna dos Romanos*. Aí, ao debater a questão, se foi

<sup>3</sup> A primeira, talvez concedida por Trajano, e a segunda, por Adriano.

<sup>4</sup> No começo da sua *História de Roma*. Esta comparação tornar-se-á um autêntico *topos* literário nos panegíricos da Urbe, entre os quais avulta o de Élio Aristides. Note-se que ele vai reaparecer, adaptado às novas condições criadas pelos Descobrimentos, em textos célebres, como este da dedicatória de *Os Lusíadas* (l. 8. 1-4):

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império  
o Sol, logo em nascendo, vê primeiro,  
vê-o também no meio do Hemisfério,  
e quando deca o deixa derradeiro.

<sup>5</sup> Recordem-se, como particularmente significativos, os conselhos de Cícero a seu irmão Quinto, quando ele foi nomeado governador da província da Ásia, ou seja, da região setentrional e ocidental da Ásia Menor (*Ad Quintum Fratrem* l. 1. 9. 27):

Se a sorte te tivesse posto à frente de Africanos, Hispanos ou Gauleses, povos cruéis e bárbaros, mesmo assim pertenceria à tua cultura cuidar do seu bem-estar, utilidade e saúde. Mas quando governas aquela raça de homens na qual não só existe a cultura, mas da qual se julga que ela se estendeu até aos outros homens, certamente devemos retribuí-la de preferência àqueles mesmos de quem a recebemos.

a coragem e valor (ἀρετή) ou a fortuna (τύχη)<sup>6</sup> que conduziram à hegemonia de Roma, alinha as muitas e grandes figuras que se evidenciaram por um ou por outro destes predicados. A conclusão exprime-a através de uma metáfora arquitectónica: nada se teria conseguido se τύχη não construísse os alicerces e ἀρετή o edifício (cap. 8). Foi, por exemplo, um favor da Fortuna o alarme dado pelos gansos do Capitólio, por ocasião do ataque dos Gauleses; a valentia dos Romanos fez o resto (cap. 12). Outro benefício foi o ter causado cedo a morte de Alexandre, de maneira que os dois grandes impérios nunca se opuseram (cap. 13)<sup>7</sup>.

Aliás, o escritor grego, numa das suas biografias, quando chega à descrição do cerco e da tomada de Veios, vai ainda mais longe, ao afirmar que Roma não teria chegado a um tão alto grau de glória e de poder, se não fosse assistida sempre pela divindade (*Camilo* 6.3).

Por outro lado, a existência, entre os seus muitos escritos, de umas *Questões Romanas* a par de umas *Questões Gregas*, mostra que ele estabeleceu uma certa equivalência e mesmo paralelismo entre a antiga e a nova potência.

Em que data teria começado a redigir as suas *Vidas Paralelas*, em que a cada figura notável do lado grego se contrapõe outra do lado romano, terminando, geralmente, com um *synkrisis* entre ambas, não é fácil de determinar, pois, dos cerca de 250 livros conservados (dos quais alguns certamente apócrifos), e sem contar com perto de 130 obras perdidas<sup>8</sup>, não foi ainda possível estabelecer a cronologia, não obstante haver remissões ocasionais de umas para outras. O certo é que parece ter sido esta a grande tarefa da sua vida e que, como escreveu D. A. Russell, representa «uma demonstração literária da paridade e parceria da

<sup>6</sup> A antinomia ἀρετή - τύχη e seu papel na vida humana era, aliás, uma questão favorita do autor, que a retomará várias vezes ao longo da sua obra. Exemplo disso é o opúsculo *Da fortuna ou virtude de Alexandre Magno*.

<sup>7</sup> Não deixa de ser curioso observar que, embora lhe falte o começo e talvez o final, se conserva uma outra oração epidíctica, também já referida, de Plutarco, com o encómio de Atenas, conhecida pelo título abreviado *Da glória dos Atenienses*. A designação completa (*Se os Atenienses foram mais ilustres na guerra ou na paz*) evidencia melhor que o verdadeiro tema consiste em decidir se a supremacia ática residia na guerra ou na paz. É certo que não falta o elogio da superioridade alcançada em todas as artes e letras, mas a dos vencedores das batalhas é colocada acima da dos autores das tragédias e dos oradores. Por isso se tem posto em dúvida se este opúsculo espelha o pensamento do autor (cf. Franck Cole Babbitt, ed., *Plutarchi Moralia*, IV, (1971) p. 490-491), ou se é dum discurso de circunstância, adaptado ao gosto de um auditório concreto. Tal hipótese tem paralelo, acrescentamos nós, com o que ocorre em obras de Cícero, que no *Pro Murena* 11.24 e 14.30 equaciona o valor do general ao do bom orador e, anos mais tarde, em condições diversas, se pronuncia abertamente em favor da supremacia da oratória (*De Oratore* I. 2.7; *Brutus* 73. 256-257).

<sup>8</sup> Conserva-se um catálogo que se supõe compilado por um filho do escritor chamado Lâmprias, o qual compreende 227 títulos.

Grécia e Roma, cada uma com o seu contributo a dar para o desenvolvimento da verdadeira virtude política»<sup>9</sup>.

Antes de falarmos das *Vitae*, que são o objecto principal da presente introdução, convém lembrar que a parte mais extensa da obra de Plutarco (78 livros — dos quais doze tidos como apócrifos —, de que já mencionámos vários), se encontra agrupada sob o título genérico, e não raro enganador, de *Moralia*. Efectivamente, se muitos deles cabem nessa designação, outros são de índole literária (e. g. *Sobre a leitura dos Poetas*, *Sobre a audição de conferências*, *Comparação de Aristófanes e Menandro*), ou ocupam-se de questões de medicina preventiva (*Regras da conservação da saúde*, *A carne na alimentação*) ou de ciência em geral (*O princípio do frio*, *Se a água é mais útil do que o fogo*), de teoria política (*Conselhos sobre o governo da República*, *Sobre a monarquia*, *a democracia e a oligarquia*) e de outros temas ainda. Especial referência é devida ao opúsculo *O rosto no orbe da Lua*, pelas doutrinas astronómicas que preserva e discute, e também pelo facto de ter merecido a Kepler uma tradução para latim e um comentário, considerado ainda hoje de grande interesse; e aos três *Diálogos Píticos*, que constituem uma das fontes mais preciosas e fidedignas sobre o Oráculo de Delfos, provenientes, como são, de um autor que, na qualidade de sacerdote de Apolo, passou nesse lugar sagrado grande parte da sua vida — talvez tanto tempo como em Queroneia, sua cidade de origem.

Voltando, porém, às *Vidas Paralelas*, de que se conservam quarenta e quatro, obedecem, como o indica a sua designação genérica, ao princípio de agrupar uma figura grega com uma romana que com ela tenha pontos de contacto elucidativos. Se, porém, havia escolhas que se impunham, como a dos dois maiores conquistadores, Alexandre e César, ou dos dois maiores oradores, ambos intervenientes desiludidos na política do seu tempo, Demóstenes e Cícero, ou, pelo contrário, políticos perversos, como Demétrio e António, ou traidores, que acabaram por lutar contra a sua pátria, como Alcibíades e Coriolano, noutros casos (como Sertório e Êumenos), os pontos de contacto eram mais frouxos, embora não inexistentes<sup>10</sup>. De interessante e de valioso permanece sempre a riqueza informativa, a procura da imparcialidade, o desejo de desvendar, através dos complexos meandros da História, os limites da acção do indivíduo no meio de uma comunidade da qual é parte integrante, o culto das virtudes pessoais e cívicas, entre as quais aquela que podemos chamar cordialidade ou doçura ocupa um lugar dominante.

O papel desta última foi já pormenorizadamente estudado e exemplificado por Jacqueline de Romilly, num livro que ficou célebre: *La douceur dans la pensée*

<sup>9</sup> *Plutarch*, p. 8. O mesmo autor volta a insistir neste ponto na p. 31, ao dizer que um tema proeminente nas *Vidas Paralelas* é a afirmação de que «a Grécia também tinha grandeza política e podia compartilhar o domínio com Roma como um parceiro útil».

<sup>10</sup> Da consciência que o autor tinha na dificuldade da escolha dá testemunho o prefácio a *Teseu e Rómulo*, ao citar os versos 435 e 395-396 de *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo.

*grecque*<sup>11</sup>. Nele a famosa helenista demonstra estatisticamente a riqueza do campo semântico de *πρᾶιος* e seus correlatos (mais de cem ocorrências), de *ἐπιεικής* (que apresenta igual frequência) e de *φιλόανθρωπος*, que excede as cinquenta vezes; e chama a atenção para o significativo facto de ter sido este o primeiro autor a usar o verbo *συνανθρωπέω* («ser-se homem em conjunto»)<sup>12</sup>. Outra observação importante é a que a doçura é apresentada por Plutarco como uma característica grega e como razão principal do seu distanciamento em relação aos Estóicos, embora, como estes, defendesse o triunfo da razão sobre as paixões<sup>13</sup>.

Quanto aos outros aspectos principais a considerar nas *Vitae*, convém ter sempre presente que as figuras retratadas vão desde tempos lendários (como Teseu e Rómulo) até aos começos do Império, e que se movem, cada uma delas, no meio da multidão de pessoas secundárias, o que totaliza umas 1800 personagens<sup>14</sup>. Para as reconstituir, Plutarco serviu-se de inúmeras fontes, tão numerosas mesmo que no século passado se chegou ao extremo de quase reduzir o estudo destas obras à questão chamada da *Quellenforschung*, tomando como certa a teoria de que era impossível a uma só pessoa ter feito tantas consultas. A essa moda chamou muito justamente G. W. Bowersock «o mito dos livros de lugares-comuns que se supunha que Plutarco tinha tido à sua disposição»<sup>15</sup>. Ora, as fontes referidas são, de facto, numerosas: para Alcibíades, por exemplo, ascendem a nada menos de vinte e quatro, e outras tantas para Alexandre, e a vinte e oito para Temístocles. Porém, a comparação com as obras mencionadas que se conservam tem demonstrado, cada vez mais, que ele compulsava as versões dos diversos autores, e não raro discordava de algumas. Entre tantas provas que poderiam aduzir-se, conta a discussão a que procede, na vida de Temístocles, acerca das origens e educação do famoso estratega (cap. 1-2) ou do período da sua fuga de Atenas (cap. 23-26).

Ainda a propósito das fontes, têm-se suscitado dúvidas sobre a possibilidade de Plutarco ter lido directamente os autores latinos, especialmente Tito Lívio. O seu conhecimento da língua, o próprio o dá como deficiente e tardiamente adquirido

<sup>11</sup> Cap. XVI e XVII. Para esta autora, Plutarco marca precisamente o apogeu da noção de doçura (p. 275). Os primeiros ensaios neste domínio datavam de H. Martin, «The concept of “praotes” in Plutarch’s Lives», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 3 (1960) 65-73, e «The concept of “philanthropia” in Plutarch’s Lives», *American Journal of Philology* (1961) 164-175.

<sup>12</sup> *Conselhos sobre o governo da República* 823 b. A autora refere que o infinitivo do verbo fora empregado na voz média por Aristóteles e Teofrasto, mas num sentido mais limitado.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem*, p. 299.

<sup>14</sup> A estimativa é de Françoise Frazier, *Histoire et Morale dans les Vies Parallèles de Plutarque*, (Paris, 1996), p. 125.

<sup>15</sup> «Plutarch» in: *The Cambridge History of Classical Literature*, I, (Cambridge, 1985), p. 667.

(*Demóstenes* 2. 2.23), e os comentadores não deixam de assinalar alguns passos em que não terá entendido bem o original<sup>16</sup>.

Outra questão se levanta, porém, quanto à recriação de figuras e de ambientes históricos. Uma das faltas que se têm apontado a este autor é precisamente a de não ter as qualidades de um verdadeiro historiador<sup>17</sup>. Prova disso seriam, entre outras, as alterações na cronologia e a interpretação dos factos em *Coriolano*<sup>18</sup>.

Mas as melhores respostas são as que fornece o próprio nalguns passos das biografias. Escolheremos como exemplo o modo como conclui a discussão sobre as calúnias assacadas ao maior dos estadistas atenienses (*Péricles* 13. 16):

Assim se vê até que ponto é difícil ao historiador apanhar o rasto da verdade, quando os que nasceram depois se debatem com o obscurecimento interposto pelo tempo ao conhecimento dos factos, e a história de vidas e feitos contemporâneos, ou por inveja, ou por malevolência, ou por complacência e lisonja, desfigura e contorce a verdade.

Aliás, outros passos demonstram que Plutarco não pretendia ser considerado um historiador. Pelo contrário, atribuía às *Vitae* um género específico. É ele o primeiro, com efeito, a estabelecer a distinção entre história e biografia. Recorde-se o prefácio a *Alexandre e César* (1. 1-3):

Ao escrever neste livrinho a vida do rei Alexandre e de César, o que derrotou Pompeu, não faremos, devido ao volume dos feitos existentes, nenhum outro prefácio ou pedido prévio aos leitores, senão que não nos acusem de não descrevermos um a um todos os actos notáveis de cada qual, nem nos caluniem por abreviarmos a maioria deles. É que nós não estamos a escrever História, mas biografias, e não é nos feitos mais aparatosos que se evidencia por completo a virtude ou o vício, mas um acto menor, uma palavra, um dito

<sup>16</sup> Vide R. Flacelière et É. Chambry, edd., *Plutarque, Vies*, (Paris, 1957), II, p. 145, e III, p. 62. A questão provinha sobretudo de H. Peter, *Die Quellen Plutarchs in den Biographien der Römer* e agravou-se com C. P. Jones, *Plutarch and Rome*, ambos citados por D. A. Russell, *Plutarch* (London, 1973), p. 54, nota 27. Este último helenista observa, contudo, que «é errado subestimar o seu conhecimento da língua, porque Plutarco comete erros» (*ibidem*). Dois anos depois, R. Flacelière et E. Chambry, edd., *Plutarque, Vies* (Paris, 1957), IX, p. 140, são ainda mais incisivos: «É ridículo pretender, como já se fez, que não conheceu os autores latinos que cita nesta biografia [a de César] e em muitas outras senão através das referências que lhes fazia uma obra, escrita em grego, que era a sua única fonte verdadeira. Contudo, se lia efectivamente César, Cícero e outros pelo texto, encontrava-se então menos à vontade que no domínio grego, e é sem dúvida a principal razão pela qual se notam, na vida de César, muitos mais erros e inexactidões do que na de Alexandre.»

<sup>17</sup> Cf. R. Flacelière et É. Chambry, edd., *Plutarque, Vies* (Paris, 1957), IX, p. 23, que põem a questão no que julgamos também serem os seus verdadeiros moldes.

<sup>18</sup> Cf. Françoise Frazier, *Histoire et Morale dans les Vies Parallèles de Plutarque* (Paris, 1996), p. 110.

de espírito, muitas vezes põem mais em relevo o carácter do que combates com milhares de mortos e as mais memoráveis linhas de batalhas e assédios de cidades. Pois, tal como os pintores apreendem as semelhanças a partir do rosto e dos traços fisionómicos, em que se revela o carácter, sem se importarem quase nada com o resto, assim nos deve ser concedido mergulhar de preferência nos indícios que distiguem a alma e, através deles, traçar a biografia de cada indivíduo, deixando para os outros as acções grandiosas e as lutas.

Elucidativo é também o prefácio de uma outra biografia, *Timoleonte*, na qual explicita as razões, quer de ordem externa, quer pessoal, que o levaram a empreender este género de trabalho. É uma declaração tão reveladora que, embora extensa, dela vamos traduzir a maior parte (*Timoleonte*, prefácio 1-2,5):

Concordei, a pedido de outros, em me abalançar à composição de biografias, mas é já por mim mesmo que persisto e continuo nesta ocupação, como quem, através do espelho da História, procura ao mesmo tempo uma espécie de aperfeiçoamento da sua vida, configurando-a com o modelo das virtudes desses homens ilustres. É que nada há de mais semelhante à companhia e convívio com uma pessoa do que quando, através da sua história, os recebo a cada um deles como hóspede em minha casa, mantendo-o e conservando-o comigo e contemplando a sua estatura e qualidade, seleccionando, para as dar a conhecer, de entre as suas acções, as mais notáveis e as mais belas. (...)

Quanto a nós, com a prática das questões históricas e o hábito de as passar à escrita, preparamo-nos para preservar para sempre no espírito a memória dos varões melhores e mais famosos, e, se os contactos com aqueles com quem a necessidade nos obriga a conviver nos confrontam com a baixeza, a imoralidade e a vileza, desviamo-nos deles e afastamo-nos, volvendo os nossos pensamentos, com disponibilidade e doçura, para os mais altos paradigmas.

Domina toda esta declaração de princípios a concepção do valor formativo do estudo das biografias dos grandes homens. Tal não significa, porém, que seja uma visão idealizada e edulcorada dos seus feitos que o autor pretende transmitir. Pelo contrário, salvo algumas excepções, como este mesmo *Timoleonte* e *Pelópidas*, não deixa de apresentar actos desabonatórios ou críticas, mais ou menos desfavoráveis, que mostram como mesmo as personalidades mais eminentes nem sempre estão isentas de erro. Talvez os exemplos mais evidentes sejam Alexandre e César, mas até figuras como Péricles e Temístocles não escapam a esta regra<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Uma das melhores exemplificações desta atitude é talvez a frase com que, em *Péricles* 10.7, o autor rebate a calúnia de que o estadista ateniense teria sido o instigador do assassinio de Efialtes:

Por outro lado, o já referido par constituído por Demétrio e António é francamente negativo. O que quer dizer que estas biografias são concebidas como um modo literário distinto do elogio<sup>20</sup>.

Outros aspectos do prefácio de *Timoleonte* merecem comentário. Um deles é, naturalmente, o emprego da palavra *πραιότης*, que, como já vimos, revela uma característica fundamental da maneira de ser do autor. Outro é o terminar do parágrafo 6 (não traduzido aqui), em que anuncia ao destinatário da obra (designado apenas pelo pronome pessoal *σοι*) que vai escrever as biografias de Timoleonte de Corinto e de Paulo Emílio, dois homens eminentes que lhe darão oportunidade de discutir qual a origem dos seus grandes êxitos: se a sorte, se a sensatez. As palavras usadas no original são, respectivamente, *εὐποτμία* e *φρόνησις*. É uma antinomia que não anda longe<sup>21</sup> daquela que já atrás surpreendemos, em *Da fortuna dos Romanos* e outras obras, relativamente a *τύχη* e *ἀρετή*.

Outro ponto a considerar é a presença de uma citação homérica. O facto, em si, é prática corrente, tanto em Plutarco como noutros autores. Aqui, porém, trata-se do primeiro hemistíquio do verso 630 do Canto XXIV da *Ilíada*, pertencente à cena inolvidável em que Príamo, acolhido como suplicante e como hóspede na tenda de Aquiles, admira em silêncio aquele que fora, até aí, o mais temido dos seus inimigos e lhe matara tantos dos filhos. No parágrafo seguinte (não traduzido) figura um verso que corresponde ao fr. 579 Nauck de Sófocles. Mas não é só a cultura literária do autor que transparece nesta como em tantas das suas obras. Logo a seguir (em parágrafo também não traduzido acima) surge, a propósito da doutrina de que as imagens ou simulacros do exterior eram causa de percepção, defendida por Demócrito (fr. 166 Diels-Kranz), doutrina essa que se tornará célebre entre os epicuristas a discussão e rejeição dessa teoria. É que também o saber filosófico e científico do autor se manifesta com frequência em numerosas obras suas, quer sob a forma de digressão, quer como tema principal<sup>22</sup>.

Ao citar o referido passo do último canto da *Ilíada*, o autor convocara todo o ambiente de humanitarismo e de paz, na observância dos grandes valores tradicionais gregos do respeito pelos hóspedes e pelos suplicantes, em que termina a epopeia. São esses valores éticos que ecoam ainda nas expressões escolhidas («os recebo como hóspedes em minha casa»), num convívio imaginário do escritor com

---

«Um homem que talvez não fosse inatacável em tudo, mas era senhor de um espírito nobre e de uma alma generosa.»

<sup>20</sup> Facto apontado por Françoise Frazier, *op. cit.*, p. 95.

<sup>21</sup> Esta proximidade foi já observada por R. Flacelière et É. Chambry, edd., *Plutarque, Vies*, IV, p. 17, nota 1. Repare-se contudo que a superioridade assinalada por *ἀρετή* se transferiu quase inteiramente para o plano intelectual.

<sup>22</sup> Para citar apenas exemplos das *Vitae*, lembre-se a digressão sobre a nafta e o calor em Babilónia (*Alexandre* 35), sobre a reforma do calendário (*César* 59), sobre os eclipses do Sol (*Péricles* 6) ou da Lua (*Paulo Emílio* 17).

os modelos que vai recriar («a cada um deles (...), mantendo-o e conservando-o comigo»). E com isso, as portas do estúdio onde ele trabalhava ficam franqueadas, na sua atraente simplicidade, à imaginação dos leitores de todos os tempos.

Não esqueçamos contudo que estes varões ilustres não são figuras isoladas, mas sim homens que actuam num contexto em que sentem a sua responsabilidade. Como escreveu Françoise Frazier, «o herói de Plutarco nunca é um homem só, mas sempre um chefe, responsável pelos outros, com o dever de velar pela salvação do exército ou do Estado<sup>23</sup>». Ao lado da pintura de caracteres, em que se adivinha o leitor atento de Aristóteles e de Teofrasto, encontramos, portanto, a reconstituição de grandes quadros em que viriam a inspirar-se, ao longo dos séculos, dramaturgos e compositores de entre os maiores.

Entre tantas grandes figuras que poderiam exemplificar esta afirmação, umas históricas, outras lendárias, salientaremos a sucessão de factos e de reflexões de que se entretetece a narrativa dos Idos de Março (*César* 62-69); a súplica da mãe e da mulher de Coriolano, acompanhadas dos filhos deste e de um grupo de mulheres romanas, para obter do temível general a retirada dos Volscos que, sob o seu comando, ameaçavam Roma (*Coriolano* 33-38)<sup>24</sup>; a tomada da Cidade pelos Gauleses, precedida dos episódios da fuga das Vestais e do quadro, não menos impressionante, dos sacerdotes, dos antigos cônsules e antigos senadores e do grande pontífice, com as suas vestes sagradas e brilhantes, sentados imóveis no *forum* em suas cadeiras curuis de marfim<sup>25</sup>; a escalada do Capitólio por um mensageiro secreto, a chegada de Camilo com os seus homens, a celebração do triunfo ao fim de sete meses de cerco, o regressar dos sacerdotes e servidores do culto, trazendo de volta os objectos sagrados e causando assim a alegria dos cidadãos, «como se os deuses em pessoa entrassem com eles em Roma» (*Camilo* 20-30); a vitória de Pidna e a posterior aflição de Paulo Emílio, por não ter notícias do mais novo dos seus filhos que levava a combater, e, mais adiante, o desfile do cortejo do triunfo, que leva três dias a passar, o primeiro dos quais para exhibir, levadas por duzentos e cinquenta carros, as estátuas e pinturas trazidas da Macedónia e da Grécia (*Paulo Emílio* 12-22, 32-36).

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 230.

<sup>24</sup> O capítulo final é considerado um dos mais reveladores quanto à oposição entre razão e fé, assunto que muito preocupou o autor. Desencadeado pelas palavras atribuídas, ao terminar o capítulo anterior, à estátua dedicada pelas mulheres de Roma à *Fortuna da Mulher*, discute essa possibilidade em termos racionalistas — ainda hoje aplicáveis — mas acaba por a deixar em aberto, apoiando-se, aliás, no fr. 86 Diels-Kranz de Heraclito.

<sup>25</sup> Outros autores, como Tito Lívio 5.41.1-3, Valério Máximo 3.2.7 e Floro 1.13, descrevem uma reunião dos velhos patrícios no *forum*, mas não os fazem permanecer nesse lugar — apenas declaram que depois cada um aguardou em sua casa a chegada dos bárbaros (cf. R. Flacelière et É. Chambry, *Plutarque, Vies*, II, p. 237). Mais exacta ou não, o certo é que a versão de Plutarco tem um relevo dramático muito maior, que lhe advém precisamente do simbolismo do lugar.

Os exemplos acabados de citar — todos eles, por coincidência, pertencentes a biografias de heróis romanos — compreendem discursos, digressões e discussões em que o autor revela, mais uma vez, a sua formação retórica, filosófica e científica, a que já aludimos, mas deixa também transparecer a sua sensibilidade ao sagrado e ao belo. Nesta última área, talvez nenhum trecho seja mais elucidativo do que a descrição das grandes construções da Acrópole de Atenas, ordenadas por Péricles. Enquadrando-as num plano económico e social delineado pelo grande estadista, não omite as críticas que todas as realizações de envergadura suscitam nos rivais políticos, nem se esquece de exaltar o fenómeno raro da confluência entre a perfeição do trabalho e a rapidez da sua execução. Recordaremos apenas os parágrafos que melhor fazem o leitor compartilhar da sensação de maravilha ante o surgir das novas edificações (*Péricles* 13. 1-2, 4-5):

À medida que se erguiam os monumentos, na sua grandiosidade esplendorosa, com uma forma e uma graça inimitáveis, os artífices rivalizavam entre si para ultrapassar a sua capacidade de execução mediante a beleza do trabalho; mas o mais admirável de tudo era a sua rapidez. Na verdade, quando se julgaria que cada uma destas construções dificilmente atingiria o seu termo após numerosas gerações e épocas, todas elas se completaram no auge de um só período do governo (...).

Por isso mais surpreendem os monumentos de Péricles, nascidos em pouco tempo para durarem muito. É que, em beleza, cada um deles parecia de imediato que já tinha muitos anos e preservou até aos nossos dias a frescura da novidade. De tal modo floresce sempre neles uma espécie de juventude, que mantêm o seu aspecto intocado pelo tempo, como se nestes monumentos tivesse sido insuflado um sopro vivificante e uma alma imarcescível.

Ao contrário desta, é marcadamente crítica a apreciação que Plutarco faz do Templo de Júpiter Capitolino em Roma, tal como ele era na sua época (*Publícola* 12-15). Principiando em Tarquínio, o Soberbo, descreve as diversas reconstruções a que foi sujeito até à quarta, a de Domiciano, e, sem deixar de sublinhar a magnificência dos revestimentos de ouro do Capitólio, não se exime a comparar a beleza das proporções iniciais das colunas feitas pelos Atenienses com o resultado do pretendido aperfeiçoamento que lhes fora imposto em Roma (*Publícola* 15. 4):

As colunas foram talhadas em mármore do Pentélico, com uma espessura excelentemente proporcionada à altura, pois vimo-las em Atenas. Mas em Roma voltaram a talhá-las e a poli-las e, depois disso, não ganharam em

polimento o que perderam na beleza das proporções, pois ficaram com um aspecto frágil e flácido.

Demorámo-nos nas considerações sobre o sentido estético de Plutarco, que são apenas um aspecto parcelar, embora significativo, no meio da enorme riqueza informativa da sua obra<sup>26</sup>, porque constituem, a nosso ver, uma faceta reveladora da reacção de um espírito moldado pela finura helénica ante uma manifestação espectacular da imponência romana.

De resto, muitas outras vertentes haveria a explorar<sup>27</sup>, que não cabem nos estreitos limites de uma simples introdução a uma série de traduções comentadas, feitas directamente do grego, das *Vidas Paralelas*, série essa que agora se inicia nesta colecção sob os auspícios da figura de Sólon, aquele que hoje é considerado, não propriamente o fundador, mas o precursor da democracia ateniense. Pretendemos apenas, com estas páginas, situar o autor no seu tempo e nos espaços em que viveu, numa época privilegiada de aproximação entre o legado grego e o romano, como faces complementares de uma única e grande cultura.

---

<sup>26</sup> Para além de inúmeras citações de poetas e filósofos, muitas das quais não conhecidas por outras fontes, e cingindo-nos apenas às *Vitae*, recordem-se as numerosas informações sobre aspectos materiais das representações de teatro, sobre a utilização desses edifícios para outras finalidades e sobre a difusão da arte dramática grega pelo mundo antigo.

<sup>27</sup> Para não falar do estilo e da técnica narrativa, excelentemente analisados por Françoise Frazier, *Histoire et Morale dans les Vies Parallèles de Plutarque*.

(Página deixada propositadamente em branco)

## OS DIÁLOGOS PÍTICOS DE PLUTARCO<sup>1</sup>

De tempos muito recuados datava certamente a lenda segundo a qual Zeus lançara duas águias em direcções opostas, uma de cada extremo da Terra: o lugar onde se encontrassem marcaria o centro<sup>2</sup>. Esse lugar era Delfos, e aí se podia ver o ὀμφαλός ‘umbigo’ a assinalá-lo. Tempos míticos, em que a terra era imaginada como um enorme disco, longe ainda, portanto, da noção de esfericidade que se supõe ter sido formulada por Parménides. Os poetas continuaram, de resto, a aceitar a história, como se comprova pelo fr. 54 Snell-Maehler de Píndaro<sup>3</sup> e pela alusão de *Píticas* IV. 6.

É certo que, na primeira metade do séc. VI a. C., Epiménides de Festos a pôs em dúvida e, depois de consultar a Pítia, compôs dois hexâmetros a reafirmar o seu cepticismo:

*Omphalos*, nem no meio da Terra nem no do mar;  
se algo existe, só é visível aos deuses, e oculto aos mortais.

Plutarco, que menciona os versos acabados de citar<sup>4</sup>, narra esta tradição como um mito (μυθολογοῦσιν). Forjada lhe chamara já também, na geração anterior à sua, o geógrafo Estrabão<sup>5</sup>. E, no séc. II, ao descrever o santuário, Pausânias apenas refere o facto de passagem<sup>6</sup>:

---

<sup>1</sup> Publicado em *Actas do Congresso “Plutarco Educador da Europa”*, Porto (2002), 29-43.

<sup>2</sup> Outros autores diziam cisnes (cf. Plutarco, *A Cessação dos Oráculos* 490 d) ou corvos (Estrabão 9.3).

<sup>3</sup> Cf. Estrabão 9.3.6 e Pausânias 10.16.3.

<sup>4</sup> Plutarco, *A Cessação dos Oráculos* 490 d-f.

<sup>5</sup> Estrabão 9.3.

<sup>6</sup> Pausânias 10.16.

Quanto àquilo a que os Delfios chamam *omphalos*, que é feito de mármore branco, dizem eles que se encontra no centro de toda a Terra, e Píndaro, numa ode sua, falou em concordância com eles.

Que a pedra cônica, recoberta de uma malha fina, se encontrava num ponto principal do templo, comprovam-no as duas tragédias conservadas que decorrem parcial ou totalmente nesse lugar sagrado: as *Euménides* de Ésquilo (39-41) e o *Íon* de Eurípides (222-225). Numerosos vasos e moedas mostram os seus contornos; e, de duas cópias antigas, em pedra, uma, de calcário cinzento, encontra-se próximo do Tesouro dos Atenenses, outra, de mármore, feita talvez na época helenística ou romana, guarda-se no Museu de Delfos<sup>7</sup>.

De tudo isto, os arqueólogos e historiadores da religião concluem prosaicamente que talvez o original fosse uma pedra adorada em tempos pré-históricos. Mas aos historiadores da cultura é lícito afirmar que, sob o ponto de vista ético e religioso, era efectivamente em Delfos que se situava o centro do mundo antigo.

Perante esse santuário manteve-se, durante séculos, uma atitude de adesão e de confiança constante, como o comprovam textos sem conta, desde Homero à tragédia grega (com ressalva parcial para Eurípides) e, não o esqueçamos, também os maiores filósofos, como Platão<sup>8</sup>, que, ao delinear, na *República*, a cidade ideal, adjudica a Apolo de Delfos a competência para decidir em matéria religiosa (427 b-c):

E, ao fundarmos a cidade, a ninguém mais obedeceremos, se tivermos senso, nem seguiremos outro guia, senão o da nossa pátria. Pois sem dúvida é este deus que, em todos estes assuntos, é o intérprete nacional para todos os homens, quando profetiza sentado no *omphalos*, no centro da Terra.

Testemunham-no também a arqueologia, através da grandiosidade das ruínas, e a epigrafia, em centenas de inscrições. E todos estes factos se acumulam ao longo da época arcaica e clássica, e se manifestam quase no limiar da helenística, nos esforços de Filipe da Macedónia para conseguir ser admitido no Conselho Anfictiónico que ali tinha a sede, legitimando desse modo a sua intromissão nos assuntos dos Gregos. Os Romanos, por sua vez, também consultavam, o oráculo<sup>9</sup>.

Na época imperial, porém, crescem os detractores daquele lugar que, como escreveu Plutarco, tinha uma glória de mil anos<sup>10</sup>. É certamente para a preservar

<sup>7</sup> Para uma descrição de muitas dessas obras, vide Georges Roux, *Delphes. Son Oracle et ses Dieux* (Paris 1976), p. 130-131 e 223-235.

<sup>8</sup> A importância do oráculo está também implícita em afirmações de Aristóteles, *Política* 7.12.2 e 8.16.7.

<sup>9</sup> Plutarco, *Os Oráculos da Pítia* 399 b-d.

<sup>10</sup> Plutarco, *Os Oráculos da Pítia* 408 d.

e a consolidar que o pensador de Queroneia empreende a composição dos seus Diálogos Pítricos, de que pelo menos três chegaram até nós<sup>11</sup>: *A Cessação dos Oráculos*, *O E de Delfos* e *Os Oráculos da Pítia*.

Acabamos de os enumerar de acordo com a ordem cronológica de composição que geralmente lhes é atribuída. De facto, tudo indica que, durante o longo tempo em que Plutarco foi sacerdote de Delfos, as suas reflexões sobre o deus do santuário e o valor do seu culto foram amadurecendo até atingirem a explicação puramente teológica dada no terceiro. Esta evolução tem paralelo na própria arte da composição, que o autor, admirador confesso de Platão e discípulo da Academia em Atenas, procurava imitar. Assim, os três livros — como, aliás, pelo menos mais uma dúzia dos *Moralia* — são diálogos em que um grupo de amigos discute entre si a problemática em causa. Num deles — *O E de Delfos* — o próprio Plutarco é também interlocutor, o que, como se sabe, representa um desvio da prática do filósofo ateniense. Mas em tudo o mais procura imitar o modelo (de quem cita, a propósito, uma frase da *República*<sup>12</sup>), incluindo no modo como introduz este último diálogo como a reprodução de uma conversa havida no santuário por ocasião da visita de Nero a Delfos, e conduzida pela autoridade do seu antigo mestre, Amónio, figura que igualmente fora preponderante em *A Cessação dos Oráculos*, já em *Os Oráculos da Pítia* quem faz as vezes do Sócrates platónico é Téon, que tanto pode ser a figura histórica desse nome (um amigo de Plutarco), como uma máscara do próprio autor. Especialmente importante, sob o ponto de vista que nos ocupa, é a superioridade da técnica de composição evidenciada nesta terceira obra. Parte dela reside na caracterização das figuras: o narrador, Filino, um pitagórico que ataca tanto o Epicurismo como o Estoicismo; o ateniense Serapião, dedicatário do livro, poeta esotérico que exorta à virtude, defende os oráculos em verso e é muito tradicionalista, em contraste com outro ateniense, Boeto, géometra epicurista, que é muito céptico e critica a adivinhação; Téon, que formula uma teoria da inspiração profética e aprecia a evolução literária que, do uso da poesia, levava ao da prosa. Tudo isto confere ao diálogo animação e variedade no plano intelectual, reforçada pelo contraste, quase em tom de comédia, das intromissões dos dois guias, que sempre que podem debitam todos os seus conhecimentos, sem nada omitir, ainda que lhes peçam mais brevidade, e insistem em ler as inscrições de todos os monumentos. Mas não é menos eficaz, em ligação directa com este contraste, o carácter deambulatório em que se desenrola a discussão: tal como, em *As Leis* de Platão, os intervenientes caminhavam — com evidente valor simbólico — de Cnossos para o templo da gruta onde nascera Zeus, também aqui o ponto de partida é no Monumento aos Navarcas, prossegue ao longo de toda a

<sup>11</sup> Ao dedicar ao seu amigo Serapião o *E de Delfos*, o autor anuncia-lhe o envio de “alguns dos seus Diálogos Pítricos” (348 e).

<sup>12</sup> É a saudação Τέκος ἀγαθοῦ πατρός, tirada de Platão, *República* 368 a.

Via Sagrada e termina nos degraus do lado sul do templo de Apolo, onde tinha havido um santuário das Musas e água para as libações, nas proximidades do da Terra, primeira profetiza do lugar e primeira deusa do oráculo.

Reconstituir este percurso com base numa descrição tão precisa tem sido o deleite dos arqueólogos, desde que, nos finais do século passado, a Escola Francesa de Atenas principiou a escavar no local. Efectivamente, além do monumento aos Almirantes Lacedemónios, *ex voto* de Lisandro pela vitória de Egospótamos (405 a. C.), passam pelos dois hemiciclos, um com os Reis de Argos, outro com os Epígonos, pela estátua de Hierão, tirano de Siracusa, pelo rochedo da Sibila, próximo do *Bouleuterion*, pelo Tesouro de Corinto com a sua palmeira de bronze, pelo Tesouro dos Acântios e de Brásidas, pelo lugar dos obeliscos de ferro da *hetaira* Rodópis, perto do Grande Altar de Quios, pela estátua de Frine, a amada de Praxíteles, que a imortalizou com o seu cinzel. Aquela honra causa a indignação de Diogeniano, o jovem e erudito visitante que Filino classificara no preâmbulo (394 f) como “amigo do saber e amigo de aprender” (φιλόλογος δὲ καὶ φιλομαθής), por a mesma cidade ter prestado tal homenagem a Rodópis e ter feito perecer Esopo, seu companheiro de escravidão (400f - 401a). Por sua vez, a estátua de Frine sugere uma resposta de Téon a comparar a insignificância dessa falta menor que era representar uma mulher «que fez do seu encanto físico um uso que não era nobre» com o escândalo de encher o recinto do deus com as primícias e espólio dos saques das guerras entre cidades gregas, conforme o demonstram «as mais que vergonhosas inscrições» colocadas sobre tão belas oferendas, tais como «De Brásidas e os Acântios, proveniente dos Atenienses» ou «Os Atenienses, proveniente dos Coríntios» (401c - d). Registamos este pensamento com o devido relevo, pela mentalidade que revela, embora não seja essa a primeira vez que foi formulado. O leitor de Platão, por exemplo, lembrar-se-á sem dificuldade que, na *República* 470 c - d, se afirma que “quando os Gregos combatem com os bárbaros, e os bárbaros com os Gregos, estão em guerra, e que são inimigos por natureza, e que a esta inimizade se deve chamar guerra. Ao passo que, quando os Gregos fizerem tal coisa aos Gregos, diremos que são amigos por natureza, que em tal conjuntura a Grécia está doente e em discórdia civil, e a essa inimizade chamaremos sedição”.

De passagem, são também mencionados monumentos e estátuas que já não existiam. Ora o diálogo vai culminar com o renascimento do santuário no reinado do Imperador Adriano, o qual começou em 117 d.C. Note-se que as terríveis depredações operadas aquando da visita de Nero (data dramática de *E de Delfos*) não são lembradas, mas sabemos-las por outra fonte: é aquele passo famoso de Pausânias (10.7.1), onde se afirma que o santuário foi saqueado vezes sem conta, até pela “universal irreverência de Nero”, que roubou a Apolo quinhentas estátuas de bronze, umas de deuses, outras de homens<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Plutarco refere-se a alguns desses roubos, por exemplo, em *A Vingança Tardia dos Numes* 553 c-e.

Deste modo, com os restauros e embelezamentos de Adriano, o diálogo termina em clave de esperança, sobre o pano de fundo da *Pax Romana*, com estas palavras magníficas, de que traduzimos uma parte, segundo a reconstituição do texto por Robert Flacelière<sup>14</sup>:

Vêde bem com os vossos olhos quantos monumentos foram fundados, que anteriormente não existiam, quantos foram reerguidos, daqueles que haviam sido derrubados e destruídos! (...) Eu mesmo me felicito pela parte que nisso tomei, ao zelar e ao tornar-me útil, juntamente com Polícrates e Petraio, na execução destas obras, e felicito aquele que se tornou para nós o timoneiro desta política e que gizou e preparou a maior parte dela, <o Imperador César Adriano>. Mas tal mudança qualitativa e quantitativa não teria sido possível em pouco tempo só pelos cuidados humanos, se não fosse a presença aqui de um deus que superintende no oráculo.

O mesmo helenista refere a confirmação que a publicação das cartas imperiais, feita por A. Plassart em 1971, trouxe à identificação do *καθηγεμῶν* mencionado no texto, permitindo-lhe incluir na lacuna dos manuscritos o seu nome e títulos: o Imperador César Adriano<sup>15</sup>. Quanto à actuação de Plutarco no santuário, uma inscrição aí encontrada confirma a gratidão do Conselho Anfictiónico, que, em conjunto com Queroneia, lhe erigiu um Hermes<sup>16</sup>.

O elogio de Apolo, com que termina o texto, e a convicção com que é afirmada a sua presidência do oráculo, é tema recorrente nos *Diálogos Píticos*. Está relacionado com a rejeição de mitos que lhe eram atribuídos e, por outro lado, com a necessidade de o distinguir de outras divindades.

Na primeira categoria se compreende um mito tão divulgado como o da serpente Píton, “monstro selvagem, que fazia muito mal sobre a terra aos homens, quer a eles quer às ovelhas de patas delgadas, pois era um flagelo mortífero”, como se lia na segunda parte do *Hino Homérico a Apolo*, obra geralmente considerada do séc. VI a. C.<sup>17</sup>. Uma etimologia popular ligava, já aí, o nome da serpente ao verbo que

<sup>14</sup> *Os Oráculos da Pítia* 409 a-c. A lacuna de vinte e cinco letras foi preenchida por R. Flacelière na sua edição de *Les Belles Lettres* (Plutarque, *Oeuvres Morales*, Tome VI. Paris 1974), de acordo com o artigo que o mesmo helenista havia publicado nos *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (1971), p. 168-185. A edição Teubneriana de W. Sieveking-Hans Gärtner (Stuttgartiae et Lipsiae 1997) mantém a lacuna e observa que o “*καθηγεμῶν* Plutarchus ipse videtur esse”.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 40 e nota 2.

<sup>16</sup> *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 3ª ed., 843, nota I.

<sup>17</sup> Andrew M. Miller, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo* (Leiden 1986) procurou demonstrar que o hino tinha um plano bem estruturado, pertencente a um só autor. Não é, porém, essa a opinião geralmente aceite. Vejam-se, por exemplo, R. Janko, *Homer, Hesiod, and the Hymns* (Cambridge 1982) 112-113, e M. L. West, “The Invention of Homer”, *Classical Quarterly*, 43 (1999) 368-372, e bibliografia aí citada.

significa ‘apodrecer’ (πύθω). Em *A Cessação dos Oráculos*, Plutarco refere a história duas vezes: em 417f - 418a, para censurar abertamente os teólogos de Delfos, “por julgarem que houve aqui outrora uma luta do deus com uma serpente, pela posse do oráculo, e consentirem que contem estas coisas os poetas e oradores que entram em competições teatrais”; em passo anterior, o seu racionalismo manifestara-se de forma ainda mais explícita (414a - b):

Ora este oráculo daqui, que é o mais antigo em data e o mais ilustre pela sua fama, foi durante muito tempo um sítio deserto e inabordável, devido a um perigoso dragão-fêmea. Quem conta esta história não apreende bem o motivo e vê os acontecimentos ao contrário, porquanto foi antes a solidão que atraiu o monstro, e não o monstro que causou a solidão.

Observe-se que a versão racionalizante que acabamos de recordar não é a que hoje professam os historiadores da religião grega. Eles vêem aqui um motivo corrente do conto popular — o do herói que subjuga um monstro temível — e apenas sublinham que o nome da serpente que prevaleceu foi o de Píton, filho da Terra e senhor do lugar, morto pelas setas de Apolo (as terríveis setas que já na *Ilíada* acertavam ao longe) e que ficou como epónimo dos Jogos Píticos, que, de quatro em quatro anos, festejavam essa vitória<sup>18</sup>.

Quanto à necessidade de não deixar confundir Apolo com outros deuses, ou seja, à rejeição daquele fenómeno corrente na crença grega a que hoje chamamos sincretismo, o exemplo principal (não único) é o da sua fusão com Hélios, o deus do Sol.

Ora esse sincretismo parece ter principado no séc. V a. C. Como referência mais antiga, W. Burkert cita Ésquilo, *Suplicantes* 212-214 (embora prevenindo de que o texto não é seguro) e Fr. 83 Mette<sup>19</sup>. Parece-nos difícil aceitar essa associação na tragédia conservada, mas, de qualquer modo, há outro autor do séc. V a. C. que pressupõe a referida identificação: Heródoto (7.37). Porém, que Apolo não pode confundir-se com Hélios é doutrina que Plutarco repete com insistência crescente nos três Diálogos Délficos. Tal doutrina, mencionada de forma que sugere a dúvida em *A Cessação dos Oráculos* 413c, 433d, 434f, é remetida para uma futura discussão por Amónio em 438 d. A questão volta em o *E de Delfos* 386b e 393 d, como teoria não merecedora de crédito e, finalmente, em *Os Oráculos da Pítia* 400d, quando Diogeniano afirma que o Sol e Apolo são tão diferentes como a Lua do Sol, e acrescenta ainda que o Sol “desvia o espírito, pela percepção sensível, do Ser (ἀπὸ τοῦ ὄντος) para o aparecer (ἐπὶ τὸ φαινόμενον).

<sup>18</sup> Cf. W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, p. 230, que por sua vez remete para J. Fontrose, *Python. A Study of the Delphic Myth and its Origins* (Berkeley 1959).

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 233, nota 55.

Este é um dos mais seguros indícios que R. Flacelière utiliza, na sua edição, para estabelecer a cronologia relativa dos diálogos<sup>20</sup>, de que já falámos. Vale a pena acrescentar que uma das obras de arte helenísticas mais famosas, o Altar de Pérgamo, construído no séc. II a. C. (entre 197 e 139), apresenta, entre os motivos dos relevos dos seus frisos, os dois deuses como entidades distintas: no lado sul, Hélios com a sua quadriga; no lado oriental, Latona com os seus dois filhos, Ártemis e Apolo<sup>21</sup>.

O deus de Delfos está no centro do pensamento de Plutarco como um deus que, para além de senhor dos oráculos, tem atributos que transparecem dos múltiplos nomes por que é invocado. A demonstração, feita pela autoridade de Amónio em relação a alguns desses, surge quase no começo de o *E de Delfos* (385b) e, embora baseada em etimologias populares, serve sempre para comprovar o princípio defendido por aquele mestre de filosofia, de que o deus “não é menos filósofo do que profeta” (οὐχ ὁ ἥττον ὁ θεὸς φιλόσοφος ἢ μάντις):

É Pítio (‘inquiridor’) para os que começam a aprender e a inquirir; é Délio (‘esclarecedor’) e Fanaios (‘revelador’) para aqueles para quem já se revela e começa a fazer transparecer algo de verdade; é Isménio (‘sábio’) para os que detêm a ciência: e Lesquenório (‘dialogante’), quando as pessoas se aplicam e sentem gosto em dialogar e filosofar umas com as outras. Uma vez que — continuava ele — a inquirição é o princípio da filosofia, e o espanto e a dificuldade o princípio da inquirição, é natural que a maior parte das questões acerca do deus estejam envoltas em enigmas e anseiem por obter alguma explicação da sua finalidade e um esclarecimento sobre a sua causa.

Todos os comentadores apontam, para este texto, o modelo platónico de *Teeteto* 155d, a que poderia acrescentar-se a conhecida explicação de Aristóteles, *Metafísica* 982b (“Com efeito, foi devido ao facto de se admirarem que os homens, tanto agora como a princípio, começaram a filosofar”).

À reflexão conduzem as diversas singularidades do templo, uma das quais é precisamente a origem do *E* suspenso à entrada, que o diálogo em apreço se propõe esclarecer. A presença desta letra em lugar de honra é confirmada pela numismática (em moedas do tempo de Adriano, por exemplo), embora não tivesse nunca alcançado a fama das outras inscrições do *pronaos*; “Nada em excesso” (μηδὲν ἄγαν) e «Conhece-te a ti mesmo» (γνῶθι σαυτόν)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Plutarque, *Moralia*, Tome VI, p. 86.

<sup>21</sup> As datas-limite para a construção do altar são as indicadas por R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (London 1991), p. 158-164.

<sup>22</sup> Os mais antigos testemunhos acerca da presença destas duas máximas são os de Platão, *Protagoras* 342c - 343b, e *Cármides* 164 d-165 a (que lhes acrescenta ἐγγύη» πάρα δ' ἄτη - «onde a caução,

Nada menos de sete explicações são apresentadas pelos intervenientes, a primeira de carácter histórico (em que ninguém acredita), quatro no plano astronómico ou linguístico, outra fundada em razões de ordem matemática, fisiológica e musical. Antes de começar a expor, Amónio, que toma a palavra em último lugar, resume as teorias anteriores e anuncia a sua (391f-392a):

Não é, em minha opinião, nem um número, nem uma ordem de colocação, nem uma conjunção, nem nenhuma das restantes partes da frase, que essa letra significa. É, sim, uma maneira de uma pessoa se dirigir ao deus e de o saudar, que é completa em si e que, ao ser proferida, confere a quem a disse o entendimento do poder divino. É que o deus, a cada um de nós que se aproxima do lugar, dirige-se com a saudação “Conhece-te a ti mesmo”, que não é nada inferior ao “Salve”; e nós, por nossa vez, em resposta ao deus, dizemos “Tu és”, retribuindo-lhe com a única saudação verídica, infalível e adequada a ele, e só a ele, a que declara a sua existência.

A partir daqui, o mestre de Filosofia expõe a sua doutrina sobre a plenitude da existência divina, própria do deus, e a precaridade da participação humana nessa existência. Assente na distinção platónica entre mundo material e mundo espiritual, o desenvolvimento que se segue foi já classificado como “um tratado de teologia transcendente”, em que “Plutarco se esforça por penetrar, analisar e definir a essência mesmo de toda a divindade”, em termos tais que alguns Padres da Igreja o transcrevem, e um deles, Eusébio de Cesareia, considerou que podia servir de comentário a passos da Bíblia, nomeadamente à célebre definição de Iaweh que lembraremos na sua forma latina: *Ego sum qui sum*<sup>23</sup>. Esta noção concentra-se em 392d:

Que é então o Ser (ὄν) que realmente existe? Aquele que é eterno, ingénito e indestrutível, a quem o tempo jamais trará alterações.

Estamos precisamente num dos passos mais interessantes da obra: a definição de ὄν e a definição de tempo. Anteriormente, Plutarco tinha relacionado o *E* com a sentença γνῶθι σαυτόν. O último parágrafo do diálogo resume toda esta doutrina (394c):

---

logo a desgraça»). Um passo de Pausânias (10.24.1) confirma a existência das máximas, bem como a sua atribuição aos Sete Sábios.

<sup>23</sup> A frase é de P. Decharme, *La Critique des Traditions Religieuses*, p. 414, apud R. Flacelière, ed., Plutarque, *Oeuvres Morales*, Tome VI, p. 10-11 e nota 2. Dessa edição provêm igualmente os outros dados aqui referidos.

O certo é que, se «Tu és» (E) e «Conhece-te a ti mesmo» (γνώθι σαυτόν) parecem um tanto contraditórios, por outro lado, de certa maneira, harmonizam-se. Aquele proclama, com temor e veneração, a existência do deus para sempre; este recorda aos mortais qual a sua natureza e debilidade.

Muitos outros dados de interesse percorrem este diálogo, alguns dos quais dizem respeito, naturalmente, ao funcionamento do santuário (391d - e) ou à comparação entre Apolo e Diόνισοs e às particularidades do culto da cada um (388e - 389c). Além disso, Febo é dado como modelo da dialéctica e instigador da reflexão, o que é exemplificado com a ordem que deu aos habitantes de Delos de duplicarem o tamanho do altar que nessa ilha lhe era consagrado, como modo de levar os Gregos a estudar Geometria — uma vez que era esse um problema da máxima dificuldade, nada menos do que o da reduplicação do cubo<sup>24</sup>.

Referimos já, ocasionalmente, o diálogo sobre *A Cessação dos Oráculos*, o mais extenso de todos e provavelmente o mais antigo. Será oportuno agora considerá-lo mais de perto, pois, se o próprio título revela a natureza do assunto — a diminuição das consultas aos oráculos e mesmo a extinção de muitos — a verdade é que contém um tema de não menor importância e actualidade — o esforço para conciliar ciência e religião —, para além de outras questões menores, mas, no entanto, de grande interesse.

A obra principia, como já vimos, pelo mito das duas águias soltas por Zeus para marcarem, com o seu encontro, o centro da Terra. Este mito fornece ao autor o modelo para introduzir o diálogo. É que também em Delfos se encontraram um dia — o dia da data dramática da conversa — dois homens vindos de extremos opostos do mundo, e que sobre eles vão dar notícia: Demétrio de Tarso, um gramático regressado de uma viagem a ilhas próximas da Grã-Bretanha (provavelmente as Scilly), viagem essa ordenada pelo Imperador Romano para efeitos de observação, e Cleômbroto da Lacedemónia, que se aventurara até às margens do Mar Vermelho.

Conta o primeiro que essas ilhas longíquas eram pouco povoadas e isoladas pelo mar e pela distância. Os seus habitantes interpretavam os fenómenos atmosféricos como causados pela disparição de algum ser superior e referiam, além disso, uma estranha lenda, a da permanência de Cronos, prisioneiro do sono e rodeado de *daimones*, numa ilha daquelas paragens (419e - 420a).

O segundo tem também uma estranha narrativa a fazer, pois ousara ir até ao Mar Vermelho para escutar um homem que só era visível uma vez por ano e vivia o resto do tempo em companhia de ninfas nómadas e de *daimones*. Conhecedor de muitas línguas, foi em dialecto dórico que atendeu este Espartano. Os muitos

<sup>24</sup> O assunto vem também mencionado em *O Daimon de Sócrates* 579 b-d. O problema, que tanto preocupou os géometras gregos, veio a ser solucionado por Arquitas de Tarento. Sobre a questão, vide Oskar Becker, *Das mathematische Denken der Antike* (Göttingen 1957), p. 75-86.

estudos a que se dedicava habilitavam-no a profetizar ante os seus numerosos consulentes, que incluíam secretários de reis, e a ter ideias formadas sobre *daimones*, a quem atribuía o poder de adivinhação. Conhecedor do papel de Delfos e também dos rituais dionísíacos que lá se praticavam, tinha interpretações próprias sobre os mitos de Píton, bem como sobre os de Tifos e dos Titãs. Essencial era distinguir entre deuses e *daimones*, pois são estes últimos que presidem à adivinhação (420e - 421e).

Ambos os viajantes trazem, portanto, o seu contributo para a discussão da diferença entre deuses e *daimones*.

Porém, surpreendidos com esta estranha experiência, os ouvintes reconduzem a conversa à controversa questão da pluralidade dos mundos, que tivera o seu ponto de partida na doutrina de Platão.

No entanto, a discussão em causa tinha sido um motivo importante daquele encontro de homens cultos, que já haviam referido a função dos *daimones* noutros povos — Persas, Trácios, Egípcios ou Frígios — e também entre os Gregos, salientando que, se Homero empregava indiferentemente θεός e δαίμων, a partir de Hesíodo já os seres racionais são de quatro espécies: deuses, *daimones*, heróis e homens (414f - 415b). Não vamos acompanhar o argumento. Retenhamos apenas que, ao isolar a classe dos *daimones* em relação à dos deuses como sendo constituída por seres não-imortais, a origem de muitas histórias erradamente atribuídas à divindade, entre as quais as da exigência de sacrifícios humanos e as de raptos e exílios de deuses (417c - f), é transferida para essa classe, bem como o oráculo de Delfos, que fica em risco de ser considerado, também ele, obra de *daimones*. Ora, sendo estes de longa duração, mas mortais, no futuro dar-se-ia a disparição das tais instituições, juntamente com a dessas entidades (417c - 418d). É então que o longo desvio sobre as experiências dos recém-chegados, de que já falámos, e outra digressão ainda sobre os cinco sólidos regulares e as categorias do Ser, descritas no *Sofista* e no *Filebo* (423c), bem como a presença do mesmo número nos sentidos, nos dedos, nos planetas (423c - 431a), termina, mediante a intervenção de Demétrio, para lembrar que seria preferível voltar à questão dos oráculos e da migração dos *daimones* (431a - b).

É nessa altura que surge a invocação de causas físicas para explicar a produção de oráculos, com a célebre referência à descoberta casual de um “fluido profético” pelo pastor Coretas, no local onde viria a ficar o *adyton* de Delfos (433c - d). Esse πνεῦμα teria com a alma uma relação parecida com a que existe entre os olhos e a luz (433d). É esta teoria que conduz àquela outra, que já mencionámos, da identificação de Apolo com o Sol. Entretanto tem lugar uma descrição e justificação das práticas delficas que precedem a concessão dos oráculos: a aspersão de uma cabra coroada, para avaliar da disponibilidade do deus, através dos seus movimentos, acto que é racionalmente interpretado, explicando-se que os sacerdotes e os *hosioi* que o praticam sabem que o que lhes interessa avaliar, através

da reacção do animal, é se a vítima se encontra ou não no estado de pureza, de saúde e de conservação necessárias ao acto (437a - b). A referência ao local onde se sentam os consulentes, às exalações e aromas que por vezes enchem aquele espaço, à maneira como a Pítia é afectada de diversas formas ao receber o πνεῦμα, e as consequências fatais de uma tentativa outrora feita para obter um oráculo à força (437c - 438 b) constituem uma das fontes de informação mais discutidas por helenistas, historiadores da religião e arqueólogos. Entretanto, no diálogo, a conclusão fica suspensa (438d).

E suspensa continua ainda nos nossos dias, não obstante as muitas descobertas arqueológicas feitas desde há mais de um século, a decifração de centenas de inscrições, a aplicação de novos métodos ao estudo deste estranho e duradouro fenómeno, que desde cedo estendeu a sua influência não só a toda a Grécia e Itália do Sul, como à Ásia Menor (história de Creso da Lídia).

Em verso ou em prosa (e em *Os Oráculos da Pítia* discute-se expressamente a questão e conclui-se que o modo de formulação se relacionava com a importância das consultas), metrificados ou não pelos profissionais que pululavam nas proximidades do santuário, são muito numerosos os oráculos referidos em obras literárias. Em livro publicado em 1978<sup>25</sup>, após quatro décadas de investigação, Joseph Fontenrose reuniu todos os dados então disponíveis, analisou-os e formou um catálogo de mais de 600 respostas da Pítia, que dividiu em históricas, quase históricas, lendárias e fictícias. Entre as não-autênticas faz figurar todas as que teriam sido proferidas entre 750 e 450 a. C., o que significa que as riquíssimas informações de Heródoto, para já não falar das dos grandes trágicos, ficam eliminadas. De resto, o único autor grego que lhe merece confiança é precisamente Plutarco. No entanto, se este ainda fala de quatro factores que causam o *enthousiasmos* da Pítia (sopros, potências, fumigações e vapores) em *A Cessação dos Oráculos* (457c - e), que acabámos de ver, já em *Os Oráculos da Pítia* (404f) parece corrigir-se, ao atribuir à profetisa duas emoções distintas — a inspiração e a natureza.

Por outro lado, a existência de vapores é considerada uma invenção helenística desde Wilamowitz. Além disso, os arqueólogos, que examinaram o sub-solo do templo até à rocha viva, declararam que o χάσμα γῆς de onde eles proviriam nunca poderia ter existido, dada a natureza do terreno, pelo que o referido χάσμα não seria uma falha geológica, mas uma abertura no solo, delimitada por um reboco de pedra aparelhada, que comunicava com uma cavidade subterrânea — o *adyton* no sentido restrito, sobre o qual se encontrava a trípode sagrada, onde a Pítia se sentava<sup>26</sup>. Que os seus oráculos não eram gritos inarticulados, como na célebre descrição de Lucano, *Farsália* 141-197, mas falas claras e coerentes, é ponto sobre o qual os melhores especialistas hoje estão de acordo.

<sup>25</sup> *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations* (Berkeley 1978).

<sup>26</sup> Cf. G. Roux, *Delphes. Son Oracles et ses Dieux* (Paris 1976).

As tentativas de elucidação do *enthousiasmos* da Pítia e da autenticidade das suas respostas não têm passado imunes às novas correntes exegéticas. Para já não falar da explicação psicanalítica, como a de Giulia Sissa<sup>27</sup>, ou da interpretação feminista, que supõe que o facto de a possessão se verificar quase sempre em mulheres lhes permitiria um comportamento diferente e também o acesso a posições que uma sociedade patriarcal lhes negava, há ainda a considerar a variedade de definições formuladas pelos antropólogos sobre o que seja a possessão de espíritos. Neste âmbito, merecem especial referência os trabalhos de antropologia cultural relativos à adivinhação empreendidos por Whittaker em África, embora as suas conclusões não tenham ajudado a compreender melhor o que se passava em Delfos<sup>28</sup>.

Também a onda da oralidade, que já está a atingir o refluxo na área dos Estudos Homéricos, alcançou, nos últimos anos, o oráculo principal do mundo antigo. É o caso do aliás interessante artigo de Lisa Maurizio, publicado no final de 1997, que depois de estudar as estruturas narrativas de exemplos transmitidos principalmente por Heródoto, Plutarco e Pausânias, procura demonstrar que “o nosso registo escrito de oráculos délficos se situa no terreno de um longo processo de execuções orais, como os Poemas Homéricos, e que, em consequência disso, os oráculos délficos, tal como os Poemas Homéricos, não são redutíveis a análises que procurem determinar a sua autenticidade à maneira de Parke e Wormell e de Fontenrose”, porque, continua, “tal como o reconhecimento de que os Poemas Homéricos foram compostos oralmente sugeriu uma grande variedade de novas questões, instrumentos e técnicas para a interpretação dessas obras, a análise das dimensões orais da tradição délfica sugerirá como os oráculos e narrativas oraculares podem ou não ser analisados de uma forma produtiva pelos especialistas modernos”<sup>29</sup>.

Aqui, não só o modelo invocado deixou de oferecer uma base sólida de comparação, conforme já observámos, como a própria autora recorda exemplos que não deixam dúvidas sobre a literacia das respostas: é o caso do oráculo das muralhas de madeira, recebido pelos enviados de Atenas antes da batalha de Salamina<sup>30</sup>, e não menos do teste que Creso fez a diversos oráculos, mandando aos seus servidores que lhe trouxessem escritas as respostas que obtivessem, do que resultou, como se sabe, o reconhecimento da superior capacidade divinatória de Delfos<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *Apud* Lisa Maurizio, “Anthropology and Spirit Possession: a Reconsideration of the Pythia’s Role at Delphi”, *Journal of Hellenic Studies* 115 (1995) 65-86. A referência é da p. 71.

<sup>28</sup> *Apud* Lisa Maurizio, artigo citado na nota anterior, p. 72.

<sup>29</sup> “Delphic Oracles as Oral Performances: Authenticity and Historical Evidence”, *Classical Antiquity* 16 (1997) 308-334. A citação é da p. 312.

<sup>30</sup> Heródoto 7.142.

<sup>31</sup> Heródoto 1.48.

Estas últimas tendências, sumariamente referidas, não invalidam, a nosso ver, a explicação psicológica encontrada por E. R. Dodds nos meados deste século: a execução de todo um ritual — abluções na Fonte Castália, beber água na Fonte Cassótis, contacto com a árvore sagrada que crescia dentro do templo de Apolo, segurando um ramo de louro, ou fazendo fumigações com as suas folhas, sentar-se na trípode sagrada, ou seja, ocupar o lugar do deus — tudo isto favorecia a entrada em transe daquela mulher que apenas tinha de ser casta e de família honesta, embora pobre — transe esse que seria semelhante ao transe mediúnicos de hoje, induzido por auto-sugestão<sup>32</sup>.

Mesmo assim, muito fica por explicar, embora se saiba que por vezes a Pítia podia ter conhecimento prévio das perguntas que lhe iam ser feitas, e seja de admitir que havia situações similares que lhe permitiam adquirir uma certa experiência. Não esqueçamos que Apolo, o deus de que ela era intérprete, se tornara o símbolo da sabedoria, da justiça, das purificações. Na parte final de o *E de Delfos*, Plutarco não afirma, mas sugere, que é nele e só nele que reside a verdadeira essência do divino. E em *A Cessação dos Oráculos* (435d) põe na boca do seu mestre Amónio esta significativa afirmação:

Ao considerar de quantos benefícios este oráculo que aqui está foi causa para os Gregos, tanto em situações de guerra como de fundação de cidades, de pestes ou de privação de bens agrícolas, acho que é tremendo não se atribuir a sua origem e princípio a um deus, a uma visão, mas sim à fortuna e ao acaso.

Expressa com um comedimento e uma contenção caracteristicamente gregos, esta síntese faz pensar. Fazer pensar, ao nível da experiência, subindo até ao da filosofia, e daí à teologia, é precisamente esse o grande mérito de Plutarco ao falar da religião de Delfos, que conhecia como talvez ninguém mais.

<sup>32</sup> *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), p.73.

(Página deixada propositadamente em branco)

