

Casas, património, civilização

Nomos versus physis no Pensamento Grego

Maria de Fátima Silva

Maria do Céu Fialho

Maria das Graças de Moraes Augusto
(coords.)

**POLITROPIA E ITINERÂNCIA:
ULISSES E O FINAL DA IDADE HERÓICA**
Polytropy and itinerancy: Odysseus and the end of the Heroic Age

ANA PAULA PINTO
Universidade Católica Portuguesa/ CEFH/ Portugal
appinto@braga.ucp.pt
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0371-4984>

RESUMO – A pretexto da tensão *phýsis / nómos*, propusemo-nos revisitar, pela experiência de *politropia* de Ulisses, a peculiar mundividência homérica; contrastamos a esfera poética da *Odisseia* com os testemunhos cíclicos da *Telegonia*, onde as últimas aventuras e a morte de Ulisses ocorrem como prelúdio para o final da idade heróica.

PALAVRAS-CHAVE – Homero, *Odisseia*, *nómos*, *phýsis*, *politropia*, *Telegonia*.

ABSTRACT – Under the pretext of a tension between *phýsis / nómos*, we proposed to revisit, through the experience of polytropy of Ulysses, the peculiar Homeric worldliness; we contrasted the poetic sphere of the *Odyssey* with *Telegony's* cyclical accounts, where the latest adventures and the death of Ulysses occur as a prelude to the end of the heroic age.

KEYWORDS – Homer, *Odyssey*, *nómos*, *phýsis*, *polytropy*, *Telegony*.

1. INTRODUÇÃO

A tendência para interpretar o mundo através de alternâncias dicotómicas, vulgarizada na Grécia a partir do séc. V a. C., sobretudo através das controversas polémicas dos sofistas, é transversal a toda a cultura antiga, e pode ser surpreendida em germe já nos Poemas Homéricos. Fundadas nuclearmente nos eventos decorrentes da iniciativa dos heróis, que sacrificam longe da pátria, ao sabor do capricho divino, a sua fragilidade de mortais, as narrativas épicas evocam, numa intrincada rede de relações especulares, um conjunto muito amplo de antíteses, por onde conseguimos captar de forma condensada a mundividência arcaica. Ao associar imprecisamente pares constituídos ou de formas comuns¹, ou de referências onomásticas específicas², o leitor familiarizado com a tradição

¹ Como mortal / imortal, divino / humano, homem / mulher, vivo / morto, grego / bárbaro, senhor / servo, livre / escravo, hospedeiro / hóspede, jovem / velho, justo / criminoso, terra / céu, terra / mar, mundo / submundo...

² Como Grécia / Tróia, Tróia / Tebas, Tróia / Ítaca, Zeus / Hera, Atena / Poséidon, Aquiles / Agamémnon, Aquiles / Pátroclo, Aquiles / Heitor, Aquiles / Ulisses, Telémaco / Orestes, Menelau

homérica consegue esclarecer de forma condensada uma ampla teia de esquemas conceptuais carregados de significação.

A propósito da tensão *phýsis* / *nómos*, e das múltiplas atualizações antitéticas que ela convoca, propusemo-nos revisitar a experiência de *politropia* de Ulisses. A moldura privilegiada desta nossa indagação prende-se por razões óbvias com o enredo da *Odisseia*. Situando-se o enredo na sequência imediata do da *Iliáda* (depois da destruição da cidade fortificada de Tróia³), o poema atribui indiscutida centralidade ao herói (a cuja raiz onomástica se vincula o título), e, estruturalmente bem diferenciadas, ora às suas errâncias pelo mundo (*Od.* 1-12), ora às suas tribulações em território pátrio (*Od.* 13-24).

O retrato fundamental do protagonista, proposto em traços condensados desde os versos iniciais do prómio⁴, funda-se de forma enigmática no primeiro epíteto, πολύτροπος, que a toada poética tributa ao herói, referenciado ainda de forma anónima como ἄνδρα⁵. Na raiz da controvérsia está a complexa polissemia do termo (um dos mais ambíguos e difíceis de traduzir que o poeta nos legou, e sem dúvida também um dos mais discutidos da filologia homérica), sublinhada ainda pela sua reduzidíssima aplicação no texto poético⁶. Com efeito, juntamente com as ideias fundamentais de abundância e multiplicidade, presentes no

/ Agamémnon, Ciclopes / Feaces, Circe / Calipso, Ulisses / Telémaco, Ulisses / Laertes, Ulisses / pretendentes, Ulisses / Penélope, Ulisses / Calipso, Penélope / Helena, Helena/ Andrómaca...

³ *Od.* 1.2: ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε.

⁴ Gerações sucessivas de leitores, leigos ou especialistas, identificaram e debateram a estreitíssima analogia de padrões lexicais, ordenação vocabular, e moldura semântica dos versos introdutórios da *Iliáda* e da *Odisseia*, constituídos por um *prómio* (*Il.* 1.1-7; *Od.* 1.1-10), e uma pequena *exposição* (*Il.* 1. 8-12; *Od.* 1.11-21) a anteceder a *narrativa*: depois da definição do tema na primeira palavra dos poemas (μῆνιν / ἄνδρα), seguida da invocação à Musa (ἄειδε, θεά / μοι ἔννεπε, Μοῦσα), de um adjetivo quadrissilábico, funcionando como epíteto do tema (οὐλομένην / πολύτροπον), ampliado numa proposição relativa (ἢ μῦρ' Ἄχαιοὶς ἄλγε' ἔθηκε / ὅς μάλα πολλὰ πλάγχθη), por sua vez desenvolvido semanticamente por meio de oração coordenada articulada pela partícula δὲ (πολλὰς γ' ... αὐτὸς δὲ... / πολλῶν δ'... πολλὰ δ' ...); estes elementos estruturais sublinham em simultâneo uma óbvia semelhança temática, com alusão explícita às vastas possibilidades do tema proposto (μῦρ' / μάλα πολλὰ..., πολλῶν δ'... , πολλὰ δ'...) e à multiplicidade das dores narradas (ἄλγε' ἔθηκεν / πάθεν ἄλγε'...). Para a análise formular dos prómios, Parry 1930: 301-312. Para as dificuldades particulares de formulação e coerência do prómio da *Odisseia*, vd. West 1988, I: 67 sqq.

⁵ O nome próprio só lhe será tributado em *Od.* 1. 21, depois de várias referências pronominais (ὄς: *Od.* 1.1; ὄ, *Od.* 1.4; τὸν δ' οἶον: *Od.* 1.12; τῷ οἶ: *Od.* 1.17), decerto intencionalmente introduzidas na sequência para ampliar na consciência do auditório o clima de angustiada ausência.

⁶ Apenas ocorre em dois passos da *Odisseia*, em *Od.* 1.1 e em *Od.* 10. 330; no primeiro caso, a sua atribuição deve-se à intencionalidade do narrador, que pretende apresentar de um modo particular ao auditório o herói, acentuando, decerto, desde o início, um aspeto fundamental da sua caracterização; no segundo, é a feiticeira Circe quem, assistindo à falência dos seus recursos mágicos, e recordando uma antiga predição de Hermes, intui que tem diante de si, senhor de uma mente que vence os enganos, Ulisses πολύτροπος.

seu primeiro elemento de composição (a raiz adjetiva πολύς), o epíteto atualiza o campo semântico do morfema τρόπος, derivado nominal do verbo τρέπω, aproximando o seu significado da noção ativa de “voltar(-se), virar(-se), mudar(-se)”: como *polytropos* (πολύτροπος), o herói seria, pois, “aquele que se vira em várias direções, que se volta em múltiplos sentidos, que vagueia muito”. Esta interpretação confirmar-se-ia, de resto, no contexto sintático da primeira ocorrência, em *Od.* 1.1-2: a oração relativa epexegetica (ὄς μάλα πολλά /πλάγχθη), iniciada após a diérese bucólica, apresentando como antecedente do pronome o sintagma ἄνδρα (...) πολύτροπον, parece glosar uma notação semântica primitiva, pelo que vários autores acabaram por ver no epíteto um equivalente semântico de πολύπλαγχτος (“que andou errante por muitos lados, que muito viajou”)⁷.

Paralelamente foi ganhando terreno entre os estudiosos uma interpretação diferente do vocábulo: à semelhança de outros derivados do verbo τρέπω⁸, ele teria sofrido uma evolução conotativa de sentido, passando a significar “muito experimentado pela mudança”, e, daí, “dotado de muitos expedientes, engenhoso, astuto”, acabando inscrito, com muitos outros epítetos distintivos de Ulisses⁹, no campo semântico da inteligência ativa. Esta segunda interpretação, mais próxima da imagem de Ulisses que perpassa por toda a *Odisseia*, e mais adequada à tradução de um traço essencial do seu caráter, colhendo entre o auditório particular favor, parece ter conformado, ao longo dos séculos, um paradigma de heroicidade peculiar ao poema, diverso daquele que Aquiles encarnava na *Ilíada*¹⁰.

⁷ Esta é a versão defendida por Pfeiffer (1981: 26-27), que vê no recurso frequente à oração relativa epexegetica um elemento típico da técnica de composição tradicional, conformando um primitivo “elemento filológico” (pelo qual o poeta, movido não tanto pelo afã de clareza quanto pelo natural prazer de jogar com as palavras e suas assonâncias, intercala no seu texto, numa espécie de metalinguagem poética, palavras que lançam luz sobre passagens ou nomes mais ou menos obscuros e indecifráveis). Analisando a título de exemplo o nosso epíteto, o homerista retira do estreito paralelismo estrutural entre os proémios da *Ilíada* e da *Odisseia* a conclusão acerca da natureza explicativa da oração relativa presente em *Od.* 1.1-2, e, portanto, da conseqüente interpretação do epíteto como “aquele que muito andou” (πολύτροπον = πολλὰς τροπὰς ἔχοντα, *versatum*, πολύπλαγχτον).

⁸ Por ex., o adjetivo εὐτράπελος, “móvel, vivo, espiritual”, ou o nome feminino ἐντροπία, “maquinações”.

⁹ Como ποικιλομήτης, πολύμητις, πολυμήχανος, πολύφρων. Para mais detalhes, vd. Pinto 1997: 150-152.

¹⁰ A crer nas notícias supérstites acerca de diversos tratados sofisticos, e particularmente no testemunho do *Hípias Menor* (vd. a análise circunstanciada de Schiappa Azevedo, 1990: 40 sqq.), o confronto ter-se-á tornado, no período clássico, tópico frequente, se não fundamental, em todas as manifestações de cultura na Grécia. Através do diálogo platónico acompanhamos precisamente o final de uma aparatosa conferência de Hípias; Sócrates, perplexo com a clarividência da tese defendida (a superioridade da *Ilíada* sobre a *Odisseia*, fundamentada na sobrevalorização de Aquiles em relação a Ulisses), requer da presunção do sofista e mestre de retórica esclarecimento acerca da ambigüidade dos epítetos homéricos citados na caracterização de um

É, pois, fundada no excepcionalmente amplo arco significativo do epíteto, à sombra direta do enigmático retrato do herói que o poeta nos legou desde os versos iniciais do próêmio, enquanto *homem astuto que muito andou errante, muito conheceu e muito sofreu, gerindo as próprias limitações*, que também pretendemos enquadrar este dinamismo heróico a que chamamos *politropia*.

2. A POLITROPIA DE ULISSES NA ODISSEIA

A mensagem poética da *Odisseia* apresenta o atribulado destino do herói como uma sofrida, solitária e singularíssima itinerância pela vastidão do mundo, que o dota de uma também peculiar capacidade de se adaptar criativamente às circunstâncias mutáveis por inesgotáveis expedientes da razão. Arrastado a contragosto por imposições superiores (ou os impulsos caprichosos dos deuses ou as forças incontroláveis da natureza), em oscilações pendulares, desde o centro mais íntimo do mundo conhecido (o torrão pátrio) ao extremo hostil do desconhecido (a capital de um império inimigo), e daí, de regresso, outra vez

e outro herói (ἄριστος/ πολύτροπος). Respondendo à dúvida do interlocutor, Hípias avança então para cada um dos termos com uma interpretação ética (a de ἄριστος como equivalente semântico de ἀληθής e ἀπλοῦς, “verdadeiro” e “direto, frontal” ou “simples”) e a de πολύτροπος como ψευδής (“falso, mentiroso”). Veja-se, a propósito, sublinhada por Schiappa Azevedo (1990: 108, n. *ad locum*), a intencionalidade do trocadilho implícito no uso do termo τρόπος, “caráter”, no discurso de Hípias (*Hp. Mi.* 365 b): Aquiles é dotado de (τρόπος) ἀπλοῦς καὶ ἀληθής, “caráter simples e verdadeiro”; Ulisses é πολύτροπος καὶ ψευδής, “um caráter dúplice e embusteiro”, que traduz nitidamente a adaptação do texto homérico a um código de valores a que não obedecia primitivamente. A carga depreciativa que desvirtua, no discurso de Hípias, a figura de Ulisses, reflete claramente a evolução que a vivência literária imprimira ao modelo homérico: a imagem do herói prudente, que opõe à força os expedientes da razão, vai cedendo gradualmente, desde os Poemas Cíclicos, à do anti-herói, astuto e inescrupuloso, que a tragédia parece ter consagrado. A contra-argumentação de Sócrates (identificando ao ἄριστος o ψευδής), na aparência anti-ética, apresenta-se-nos fundamentalmente como a tentativa de reabilitar essa imagem prestigiada do herói, pela exegese do texto primitivo. Quando, em meados do séc. III a. C., Roma acolheu o gênero épico, fê-lo adotando significativamente o modelo da *Odisseia*, o poema da consagração da pátria e do papel insubstituível do *paterfamilias* no lar. Talvez tivessem pesado também, na escolha do modelo a seguir, as supostas deambulações de Ulisses pela costa de Itália, que emprestariam ao passado de Roma a nobreza de uma referência mítica de relevo; ou o caráter ligeiro, aventureiro e romanesco do poema, que em todos os tempos lhe conquistou o apreço dos mais variados leitores (vd. Rocha Pereira 1982: 53 sqq.). Da tradução de Lívio Andronico, que gerações sucessivas de jovens estudaram e comentaram nas escolas, restam-nos, mercê do empenho de alguns gramáticos, pouquíssimos fragmentos: num deles, reproduzindo em verso saturnino a invocação homérica (num paralelismo quase perfeito, pese embora a roupagem de latinidade traduzida pela divindade inspiradora: *Virum mihi, Camena, insece versutum*), o escravo culto de Lívio Salinator, de origem grega, e posteriormente mestre e escritor reconhecido, legou à civilização romana, na linha de interpretação de Platão, um *virum versutum* muito próximo daquele que, em busca da sua Ítaca, se notabilizara séculos antes, pela fecundidade de expedientes com que, obedecendo a um plano de eficácia premeditada, fazia frente a quaisquer obstáculos que se lhe deparassem.

para o espaço original onde já ninguém o reconhece – o percurso errático do herói justificará a complexidade narrativa do poema, articulada em duas secções complementares¹¹.

Em cada uma das duas partes tendem a expandir-se, pelo mecanismo épico recorrente de reduplicação, espaços duais de representação dramática. A primeira oposição espacial esboça-se a partir da fundamental interação de duas esferas especulares, a inferior, povoada pelos industriosos e infelizes habitantes da terra, e a superior, habitada pela eterna leviandade dos venturosos imortais, sempre predispostos a atravessar as fronteiras luminosas da morada etérea, e a vagabundear pelo lodo terreno do mundo. O destino do herói inscreve-se, pois, desde o início do poema, num projeto de justiça divina, validado superiormente pelo Concílio dos deuses olímpicos, que decretam o fim do exílio e o regresso a casa. Esta moldura mítica permite desencadear, patrocinada pelo desvelo afetivo de Atena¹², uma solução simultânea para o impasse narrativo em dois pontos distintos da geografia – ora em Ítaca, de onde Ulisses se encontra dolorosamente ausente, ora em Ogígia, onde, “apenas desejoso de ver no horizonte fumo da sua terra” (*Od.* 1. 55), ele não passa de uma presença impotente para a ação. O dinamismo propiciado pela itinerância do herói, a tentar regressar a casa, e a do filho Telémaco, seu duplo, a indagar do ausente, oferecerão pretexto ao poeta para apresentar ao auditório, e a gerações inúmeras de leitores, uma impressionante cartografia poética, onde se detalham, como espaços peculiares de socialização e cenários simbólicos de oposição, as casas.

Inscrita nos mecanismos de promoção do feliz regresso de Ulisses, a deslocação de Atena (metamorfoseada) a Ítaca, a incentivar a emancipação pública do inseguro Telémaco na assembleia, potencia a descrição de dois cenários fundamentais, o palácio privado de Ulisses e a assembleia pública dos Itacenses. O primeiro surge detalhado em espaços contrastantes, o andar térreo (onde se multiplicam as pequenas misérias e intrigas dos criminosos pretendentes e

¹¹ A primeira parte (*Od.* 1-12), centrada na experiência subjetiva da *exclusão* de duas realidades intangíveis (Ulisses e Ítaca), perspetiva-se duplamente, em Ítaca, como a ausência do rei, e por Ulisses, algures, como a miragem do regresso impraticável a Ítaca. A segunda parte (*Od.* 13-24), assente na noção da *inclusão*, ou sobreposição gradual das duas realidades (Ulisses e Ítaca), detalha também duplamente ora a entrada ínvia do herói nos seus domínios, a reconquistar violentamente, sob disfarce, o lugar a que tem direito, ora a gradual consciência que os familiares e concidadãos manifestam da sua presença, já insólita ao fim de vinte anos.

¹² Como fizera em Tróia, também agora, que o ciclo de vivência guerreira está prestes a encerrar-se, Atena acompanha, cheia de desvelo, o percurso pessoal do herói, propiciando para com ele a generosidade dos deuses e dos homens, protegendo-o com sucessivas metamorfoses, empenhando-se na preparação estratégica do seu regresso e no gradual industrializar dos seus muito reduzidos aliados, e envolvendo-se até fisicamente nas disputas armadas.

dos seus associados¹³), e o andar superior (onde Penélope guarda a sua recatada fidelidade à memória do marido, contra a vontade impositiva do desejo dos pretendentes¹⁴). Já o espaço público por sua vez se configura nos cenários duais da assembleia, “onde os homens falam de pé” (*Od.* 2. 35¹⁵) e do porto marítimo¹⁶. Enquanto o primeiro, espaço de regulamentação cívica, evoca a criminosa indiferença do povo face às violências perpetradas no palácio, o segundo, cenário de abertura à distância, representa o lugar de evasão – pelo qual o jovem indefeso, guiado por Atena, conquista o seu espaço simbólico de emancipação (*Od.* 2. 417).

Já o projeto de périplo do jovem, incentivado pelo mesmo afã protetor de Atena, permite ao poeta replicar no filho o itinerário antigo de Ulisses¹⁷, a caminho da aventura troiana; renovando, fora das fronteiras opressivas dos domínios familiares, a certeza da excecional respeitabilidade heróica do pai (transmitida pelos seus companheiros de armas em Tróia, o ancião Nestor e Menelau, o poderosíssimo Atrida), a errância de Telémaco fora de Ítaca permite trazer ainda à atenção do auditório os cenários contrastantes da “sagrada Pílos arenosa” (*Od.* 3), marcados pela sóbria humildade dos domínios de Nestor¹⁸, e da “ravinososa

¹³ Em simultâneo, desde o embrionário projeto de autonomização de Telémaco, a ousar desafiar publicamente a tirania dos usurpadores, anuncia-se já um espaço reservado do palácio onde se guardam, a resguardo da cobiça dos invasores, os tesouros da família (“a alta câmara do tesouro, onde havia ouro e bronze, tecidos, azeite, vinho – não frequentada pelos invasores”, *Od.* 2. 337-48). Na fase final da narrativa, será nessa mesma câmara que se guardarão, como medida estratégica da cumplicidade de Ulisses e dos aliados, as armas espalhadas pelo palácio, e dela sairão os reforços logísticos para o ataque.

¹⁴ Desde as primeiras alusões, a câmara pessoal de Penélope identifica-se com o cenário onde decorrem as manobras dilatórias pelas quais a rainha, fazendo de dia e desfazendo de noite a mesma teia, adia a solução imposta pelos intrusos (*Od.* 2. 94 sqq.). Note-se, a este propósito, a distinção óbvia entre os quartos de Penélope (“bem construído”, πολυκμήτου θ., *Od.* 4. 718) e de Helena (“perfumado”, θαλάμοιο θυώδεος, *Od.* 4. 121), a conotarem simbolicamente a firmeza de caráter e a concupiscência das respetivas inquilinas.

¹⁵ Por oposição aos ajuntamentos públicos dos indignos pretendentes, onde a posição dominante é a sentada, a verticalidade da postura na assembleia assume-se como um traço simbólico.

¹⁶ Veja-se como, sintomaticamente, depois de Telémaco enunciar na assembleia o seu projeto de sair em busca de notícias do pai, e de ser vexado pelo escárnio ou pela indiferença explícita dos presentes, a assembleia se dissolve, e os pretendentes regressam ao palácio de Ulisses (*Od.* 2. 259 sqq.), entregando-se ao festim (*Od.* 2. 321) numa manifestação descarada de menosprezo pelas reivindicações do jovem, enquanto ele, descorçoado, procura a orla do mar (*Od.* 2. 260) – num esquema narrativo equivalente ao de Aquiles em Tróia (*Il.* 1), ou ao de Ulisses, em Ogígia (*Od.* 5).

¹⁷ As movimentações de Telémaco ocorrem como o reflexo especular e invertido do processo de Ulisses: enquanto para o filho Ítaca surge como um referente de estatismo e insucesso, por oposição à viagem libertadora, Ulisses vê em Ítaca a meta almejada, e o limite definitivo do multiplicar desesperante de obstáculos.

¹⁸ Nestor promove na praia aos deuses sacrifícios isentos, e oferece generosamente ao filho do companheiro os prudentes cuidados de uma família de substituição. A descrição do palácio

Lacedemónia cheia de grutas” (*Od.* 4), onde impressiona a luxuosa exuberância das acomodações de Menelau¹⁹, que tanto contrasta com o angustiado cenário de Ítaca²⁰. O convívio com os companheiros do pai oferece a Telémaco, e ao poeta, pretexto para desenhar no horizonte de referências a memória territorial de Tróia²¹.

Anunciada no primeiro canto, e consumada apenas no quinto (*Od.* 5. 1-49), a intervenção de Hermes, a negociar como porta-voz das irredutíveis disposições de Zeus a libertação de Ulisses, oferecerá o pretexto de deslocação narrativa para junto do herói. Reproduzindo o mesmo esquema poético anterior, a descrição dos espaços privilegiará estruturas de apresentação dual: abaixo da esfera olímpica onde se decide a consecução do destino, mergulhadas na massa informe, inquietante, e sem limites do mar – vasto, infinito, infecundo, cor de vinho, violáceo, sombrio, marulhante, impetuoso, encrespado, tumultuoso, encanecido²²– recorrem com frequência, como territórios mágicos, as

só ocorrerá mais tarde, quando, empenhado no escrupuloso cumprimento dos deveres de hospitalidade, Nestor recusa a hipótese desonrosa de deixar os hóspedes pernoitarem na embarcação; a notação do vínculo hereditário sublinha-se no desabafo de Nestor: nunca, enquanto ele viver ou ficarem depois dele no palácio os filhos, o filho de Ulisses ou quem quer que seja terá de pernoitar noutro local.

¹⁹ Chama aqui a atenção, como nota irónica, a circunstância de Menelau se empenhar a preparar o sucesso matrimonial dos filhos (Hermíone e Megapentes), acompanhado da adúltera Helena, que, responsável pela tragédia troiana, continua a exercer, inconsequente, sobre os homens, e até sobre os jovens visitantes, a sua sedução fatal. Também Menelau, multiplicando a opulência das ofertas e o tempo de hospitalidade, apesar da trágica experiência que teve com a morte do irmão, não vê os perigos em que coloca o jovem Telémaco e a família, isolados um do outro.

²⁰ A hospitalidade de Menelau permitirá a Telémaco fazer a magoada descrição da sua terra (*Od.* 4. 316 sqq.); note-se como a identificação apresentada a Nestor (*Od.* 3. 80 sqq.) é singularmente mais lacónica.

²¹ Cenário simultâneo de glória guerreira e de dor, “a alta cidadela de Príamo” é também um poderoso catalisador, que acentua, ao longo de todo o poema e sempre a partir da vivência subjetiva da memória das personagens, a oposição fundamental de destinos dos heróis e das suas famílias, em particular os de Ulisses e Agamémnon, evocados desde o primeiro Concílio dos deuses, e depois, reiteradamente (e.g. Nestor, compara os núcleos familiares de Ulisses e Agamémnon, em *Od.* 3. 210 sqq.: a situação presente de Ítaca e os crimes impunes dos pretendentes colocam a par de Agamémnon Ulisses como o não-regressado, a par de Orestes Telémaco como o não-vingador, e a par de Egisto os pretendentes como os não-castigados; o mesmo paralelo será retomado por Menelau, ao recordar o infausto destino do irmão na Argos apascentadora de cavalos, transmitido primitivamente pelo Velho do Mar (*Od.* 4. 491 sqq.).

²² Documentam-se associações poéticas recorrentes em Homero, que apresentam o mar como “vasto” (εὐρύς), “infinito” (ἀπείρων e ἀπειρίτος), “infecundo” (ἀτρύγετος), “cor de vinho” (οἶνος), “violáceo” (ιοειδής), “sombrio” (ἠεροειδής), “marulhante” (πολύφλοιβος), “encrespado” (κυμαίνων), “impetuoso” (οἶδαμι θνίων, só na *Iliada*), “muito agitado” (πολύκλυστος), e «encanecido” (πολιός). Também chama a atenção a constante animização do espaço marítimo, muitas vezes referenciado como “o vasto dorso do mar” (e.g. *Od.* 3. 140); ou “mar cheio de grandes monstros” (*Od.* 3. 156). O mar, tutelado pela figura de Poséidon (que, de entre a turba

ilhas²³. As mais relevantes serão Ogígia, algures, no misterioso “umbigo do mar” (*Od.* 1. 49²⁴), e Esquéria, habitada por um povo de fabulosos mareantes apa-
rentado com os próprios deuses (*Od.* 6. 4-8, 7. 53, 7. 203 sqq.). Enquanto na
primeira, encastrada na moldura desesperantemente extensa do mar, sobressai
como cenário de desumanidade a espaçosa gruta de Calipso, imposta como
morada ao herói pela deusa que contra vontade o retém, a segunda traz à cola-
ção também uma especularidade essencial, que opõe o lado externo, selvagem,
da ilha²⁵, ao espaço requintadamente civilizado da cidade feace²⁶. A cartografia
fantástica de Esquéria (*Od.* 6. 263 sqq.), abençoada pela proximidade feliz do
mar e gozando de uma fabulosa abundância (*Od.* 7. 112-32), permite aos ditosos
Feaces, aparentados com os deuses, gozar de uma vida de ininterrupta bem-a-
venturança, sem os duros cuidados do trabalho; as notações mais detalhadas
do cenário oscilam da exuberância faustosa das construções (e em particular

alvorçada dos olímpicos, absolutamente determinado, hostiliza o herói, contrariando a dispo-
sição benéfica dos pares divinos) recorre com uma conotação disfórica, como espaço de perigos
iminentes, sobretudo na retórica ressentida de Calipso (*Od.* 5. 131, 140, 142, 144); também os
Feaces, geneticamente vinculados ao mar, se deterão a tergiversar sobre o tema: Laodamante
reconhecerá que não há coisa mais terrível do que o mar para abater um homem (*Od.* 8. 138);
e Eurialo, no insulto que lhe dirige, conota Ulisses com os homens do mar, que vão e vêm nas
naus, mercadores, apenas preocupados com o lucro do regateio (*Od.* 8. 161).

²³ Homero documenta as associações εὐρὺ σπέος, μέγας σπέος e σπέος γλαφυρός. Quanto
ao substantivo ἄντρον, doze vezes utilizado na *Odiseia*, surge oito vezes sem epíteto; excecio-
nalmente, uma das duas alusões a um ἄντρον θεοσεπίοιο, e as duas a um ἄντρον ἐπήρατον
ἡεροειδής referenciam a sagrada gruta das Ninfas, ao lado da qual os Feaces depositam Ulisses
adormecido, e onde o herói reconhece simultaneamente a pátria reencontrada e a presença
solidária de Atena. De notar que o tema dramático das violentas paixões de seres divinos por
humanos tende a referenciar outros espaços míticos afins, como Ortígia (onde Ártemis matou
Oríon, de quem estava enamorada a Aurora, *Od.* 5. 123).

²⁴ Numa paisagem tão frondosamente mágica (*Od.* 5. 55-75) que até maravilha o coração
dos deuses, mas tão absolutamente distante, que mesmo eles só a contragosto se dispõem a
visitá-la (*Od.* 5. 100).

²⁵ Em *Od.* 5. 404 sqq., surge a descrição da terra e dos penhascos aterradores, e da pequena
enseada no bosque onde Ulisses, aportando, completamente esgotado e ferido, a uma praia
inóspita, se acolhe em desespero, nu, a um covil improvisado sob os ramos de uma oliveira
insólita (*Od.* 5. 476 sqq.); destituído de toda a dignidade heróica, será depois por intermediação
de Atena conduzido pela sensibilidade amorosa de Nausícaa ao seio da sociedade feace, que
habita longe de todos os mortais, numa invejável ventura, dentro do círculo muralhado da
cidade (*Od.* 6. 9).

²⁶ A tendência para a perspetivação dual e especular dos espaços atinge algumas vezes par-
ticular expressividade: depois de descrever o sono profundo que toma Ulisses, escondido como
uma fera na lura, esgotado da violência do naufrágio (*Od.* 5. 491), a primeira cena do episódio
feace centra-se no tálamo virginal de Nausícaa (*Od.* 5. 15 sqq.), onde Atena vem propiciar a pro-
teção do herói. A notação cândida do despertar afetivo e sexual da jovem percorre, na verdade,
todo o episódio, intuído por Nausícaa e por Ulisses e claramente explicitado pela benevolência
do pai, disposto a acolher como genro o visitante inesperado (*Od.* 7. 314).

do palácio real de Alcínoo, em *Od.* 7. 84-111)²⁷, para o espaço exterior, engastado numa extraordinária paisagem edénica de maravilhosa abundância (*Od.* 7. 112-33), e para a ágora, onde a numerosa sociedade feace convive, dedicada apenas aos prazeres, em ininterrupto clima de festa²⁸. A excecionalidade da ilha propicia a sua leitura simbólica como um espaço mágico de fronteira, onde os sofrimentos superlativos do “herói que vagueia errante” encontram o seu fim.

Para além destes destacam-se, mágicos e improváveis, os espaços das memórias narrativas, que o herói, assumindo transitoriamente o estatuto sublime de um aedo, enuncia como ficções de encaixe²⁹. Deste elenco abrangente, inseridas no fluxo narrativo do herói aos hospedeiros Feaces, notabilizam-se, por peculiarmente expressivas, as descrições da Ilha dos Ciclopes, na Trinácia (*Od.* 9. 216 sqq.)³⁰

²⁷ Pontuado pelo requintado luxo do mégaron do palácio, à volta do lume sagrado da lareira, onde se prodigalizarão sem reservas todos os confortos da hospitalidade necessários ao suplicante anónimo: as cenas de hospitalidade, obedecendo aos regulares esquemas narrativos (o banho quente, a oferta de roupas, as libações aos deuses e a satisfação dos desejos básicos dos homens), propiciam a referência explícita a objetos (mesas, assentos, recipientes e louças, vestes, banheiras e camas), hiperbolicamente feitos de materiais preciosos.

²⁸ Pela relevância das cenas de chegada e de partida, e da temática fundamental da hospitalidade, que redime os homens, assumem particular notoriedade também as descrições da costa e do porto de acesso (onde sob a proteção de Atena Ulisses e Nausícaa se conhecem, *Od.* 6. 110 sqq.).

²⁹ Depois de abandonar Ítaca e de se distinguir em Tróia (*Od.* 9. 39), a desventurosa itinerância heróica tocou de perto Ogígia, onde Ulisses se viu retido por sete anos (*Od.* 9. 29); Ísmaro, terra dos Cícones (*Od.* 9. 39- 40); o território dos Lotófagos (*Od.* 9. 84-105), e o dos selvagens Ciclopes (*Od.* 9. 105-40, 12. 261-81); viveu amargas aventuras na Eólia (outra ilha mágica, habitada por divindades, *Od.* 10. 1-79), e no território dos Lestrígonos (*Od.* 10. 80-134), onde se juntam “os caminhos da noite e do dia” (*Od.* 10. 86); hospedou-se ainda em Eeia (*Od.* 9. 31, 10.135-563) junto a Circe, que o fez descer aos Infernos (*Od.* 10. 486 sqq.), e lhe anunciou outros percalços amarísimos (as duas Sereias, em *Od.* 12. 45-58, 166-200; Cila e Caríbdis, em *Od.* 12. 85-126; o acesso à Trinácia, em *Od.* 12. 127-41, 261-81); por fim (*Od.* 12. 447 sqq.) foi arrastado para Ogígia, submetido ao amor de Calipso, “terrível deusa de voz humana”. A narrativa das mesmas aventuras recorrerá no diálogo do reencontro dos esposos (*Od.* 23. 311 sqq.).

³⁰ O episódio ocorre como uma franca inversão dos modelos de sociabilidade humana, que fere no âmago o valor sagrado da hospitalidade, patrocinada pela superior justiça de Zeus. Os recorrentes esquemas narrativos surgem todos violentamente transfigurados. A morada do Ciclope, uma imensa gruta, representa figurativamente a ferocidade da personagem. Contrariando todos os outros espaços que o herói e a sua comitiva visitam, a habitação, de entrada aparentemente franca (sem porta), e repleta de manjares lácteos, está vazia, e ninguém faz honras de hospitalidade. A porta, que em todas as habitações humanas merece à atenção do poeta um considerável cuidado, revelar-se-á, afinal, transmutada num rochedo de impossível remoção. Polifemo, que mal estabelece relações sociais com os seus pares – mas aprecia ternamente a companhia dos rebanhos e se sensibiliza até às lágrimas com as suas necessidades básicas – declina o dever de respeitar os deuses e não se coíbe de devorar os hóspedes; está muito próximo, como outras figuras fabulosas das narrativas de Ulisses (os Lestrígonos, as Sereias, Cila e Caríbdis), do estatuto de desprezível monstro, ainda que se aparente com os sempiternos deuses olímpicos. Porque a premência da fome incentiva os visitantes a entrarem sem serem

e da descida aos Infernos³¹. Nesta última moldura narrativa parece assumir particular relevância a enigmática profecia de Tirésias sobre as derradeiras itinerâncias de Ulisses, em busca de um lugar e de um povo que não conheçam o mar nem o sal (*Od.* 11. 120 sqq.)³², donde lhe sobrevirá um dia a morte; é provável que o tópico, apenas brevemente aludido, se insira num outro filão narrativo tradicional sobre a história de Ulisses, a que o enredo da *Telegonia* procuraria dar representação poética.

Reproduzindo a tendência estrutural da primeira secção da obra, o poeta propicia também para a segunda uma solução dúplice, que convoca a atuação conjunta da esfera humana e da divina. O projeto de regresso à pátria, concebido pelo afã protetor de Atena e mediado pelos misteriosos Feaces, cumpre-se na cena inicial: o herói, resgatado de Esquéria, “longe dos homens que comem pão” (*Od.* 6. 8), será reconduzido e desembarcado a dormir no território natal³³.

Na imagética espacial, agora figurativamente centrada na paisagem insular de Ítaca, atenua-se a força expressiva do mar³⁴. A itinerância de Ulisses em

convidados, e a servirem-se dos bens alheios, as regras sagradas de acolhimento e serviço são pressagiosamente invertidas; quando o Ciclope regressa da sua ocupação regular, o pastoreio dos rebanhos, e percebe a presença de intrusos, amplia desproporcionalmente o erro, castigando com a morte e comendo crus os visitantes aterrados. Também a etapa da identificação dos visitantes é adulterada com o estratagemas de adoção de um pseudónimo significativo (Μῆτις, “Ninguém”/ Μῆτις, “Astúcia”), que salvaguardará os sobreviventes do ataque de eventuais aliados. As ofertas de conforto e respeito e os dons de despedida são, por fim, substituídos pela violência criminoso, que conduz à morte dos hóspedes e ao inevitável ataque do hospedeiro.

³¹ A descrição, antecipada pelo anúncio de Circe (em *Od.* 10. 486 sqq.), será detalhada em todo o undécimo livro. Em *Od.* 24. 1 sqq. apresentar-se-á, a pretexto da chacina hiperbólica dos pretendentes, uma segunda réplica da descida e da itinerância humana pelo submundo.

³² Posteriormente repetida por Ulisses a Penélope no longo diálogo da noite do reencontro, em *Od.* 23. 267 sqq.

³³ O acordar num território desconhecido permite a tradução comovente desse processo de estranhamento absoluto provocado pela vivência de tão prolongado exílio: Ulisses está incapaz de reconhecer a geografia que mais ama, como também os que o amam e por ele anseiam estarão incapazes de o reconhecer. O contexto amplia a expressividade do episódio da entrevista com Atena que se metamorfoseia e a quem ele tenta em vão enganar com a primeira das narrativas falsas.

³⁴ A par da espacialidade presente, da narrativa primária, recorrem os espaços da memória e da ficção. Tróia, trazida à colação de cada vez que um dos próximos fala de Ulisses, é o palco privilegiado da glória heróica, mas também fundamento do afastamento e das suas trágicas consequências: assim, em *Od.* 14. 60 sqq., no discurso de Eumeu, e em *Od.* 14. 462, no de Ulisses a cativar Eumeu; também em *Od.* 18. 158 sqq., Penélope, no salão, relembra as consequências da campanha; o tema é repetido ao mendigo em *Od.* 19. 124 sqq.; em *Od.* 19. 7 sqq., Ulisses lembra-o ao filho para justificar a limpeza das armas do salão; em *Od.* 23. 1 sqq., Euricleia anuncia a Penélope o regresso e a chacina, mas Penélope, perturbada, não acredita; quando depois do artifício da cama os esposos se reconhecem, vem à colação o tema de Helena; na noite que Atena prolonga para eles (*Od.* 23. 240 sqq.), Ulisses anuncia ainda à esposa o futuro e a previsão de uma terra longe do mar. Também todas as narrativas falseadas de Ulisses dissimulado (1ª a

território pátrio também replica o esquema simbólico de movimento da periferia para o centro: do porto, onde é abandonado só e a dormir, para a gruta do segredo onde concebe, com o auxílio vigilante de Atena, a mais segura estratégia de reinserção³⁵; dali para as propriedades periféricas do porqueiro (*Od.* 14), onde decorre a cena de reconhecimento do pai pelo filho (*Od.* 16. 166 sqq.); finalmente, em *Od.* 17, Telémaco e Ulisses reentram individual e gradualmente no palácio, ocupado pela arrogância desordeira dos pretendentes (*Od.* 17. 167-80)³⁶.

A concentração dramática, marcada pelo intenso ritmo das peripécias, e dos sucessivos encontros e desencontros das personagens³⁷, espelha a propor-

Atena, em *Od.* 13. 256 sqq.; 2ª a Eumeu, em *Od.* 14. 199-359; 3ª a Telémaco, em *Od.* 16. 62 sqq.; 4ª aos pretendentes, em *Od.* 17. 415-44, e depois reproduzida por Eumeu a Penélope, em *Od.* 17. 518 sqq.; 5ª a Anfinomo, em *Od.* 18. 111 sqq.; 6ª a Melanto, em *Od.* 19. 75-88; 7ª, a Penélope, em *Od.* 19. 165-202; 8ª a Laertes, em *Od.* 24. 205 sqq.) colocam regularmente como referências de espacialidade Creta, a origem, e Tróia, o exílio guerreiro (além de outros eventuais espaços, como o Egito, a Fenícia e a Líbia, a Tesprócia e Dodona). Estas narrativas fictícias ocorrem na segunda parte como o paralelo paródico das narrativas identificadoras aos Feaces. Sintomaticamente, essa analogia funcional dos dois tipos de elocução narrativa de Ulisses, que lhe permite na primeira parte do poema reconquistar a sua identidade heróica perante os hospedeiros que o não conhecem, e na segunda camuflar a sua identidade perante os que podem reconhecê-lo, está de alguma forma conotada com a capacidade artística do criador poético: quando reproduz à senhora o discurso do mendigo, Eumeu compara a sua sedução à do aedo (*Od.* 17. 518-9). Particularmente relevante, entre as múltiplas variações paródicas, é a que Ulisses conta no canto 19 à esposa, que, recorrendo a aspetos filtrados da realidade, permite ao herói conquistar a confiança da interlocutora e promover a esperança no regresso do marido; esta narrativa antecede o clímax dramático da cena de reconhecimento involuntário pela ama Euricleia (*Od.* 19. 353 sqq.).

³⁵ Desenhando um paralelo especular, Atena vai à Lacedemónia propiciar o regresso de Telémaco (*Od.* 15) para quem, em insónia, Ítaca continua ainda como espaço da insegurança: depois de lhe anunciar a emboscada perto de Samos e dar instruções estratégicas, o jovem regressa, acompanhado do vidente Teoclimeno (*Od.* 16. 221-86), que cumpre aqui a função diegética de reforçar o tema do exílio, e a notação da superior determinação dos destinos, laborando independentes da vontade humana.

³⁶ Descreve-se com detalhe quase cinematográfico o percurso de Ulisses e os pontos de referência marcantes até entrar no palácio, desconhecido de quase todos e ser maltratado.

³⁷ Nesta parte há mais claras mudanças de cenário num espaço dramaticamente mais condensado: do porto à choupana (Ulisses); da choupana à Lacedemónia (Atena); da Lacedemónia à choupana (Telémaco); da choupana ao palácio (Telémaco e Ulisses, em fases alternadas, o que sublinha a solidão de cada um e disfarça a cumplicidade de ambos); do porto ao palácio (a tripulação de Telémaco; os pretendentes emboscados); no palácio, volta a reforçar-se o padrão de verticalidade (altitude e chão), já que Penélope desce (a censurar, *Od.* 16. 409, ou a seduzir os pretendentes, *Od.* 18. 158 sqq.) e sobe (a preparar a recolha do arco de Ulisses). O tálamo e a câmara dos tesouros recorrem como espaços simbólicos do recato e da fidelidade conjugal. A ação, tumultuada por acessos de violência incontrolados (as várias cenas de agressão a Ulisses, e.g.), implica a entrada e saída forçadas do espaço cénico central (em *Od.* 18, Penélope entra e sai, os pretendentes agitam-se, mandam recados às respetivas moradas para se trazerem presentes, altercam e agridem Ulisses; Telémaco impõe que todos saiam para dormir; em *Od.* 19, Ulisses e o filho guardam as armas no depósito, depois de retirarem e prenderem nos quartos com a ajuda de Euricleia as aias (*Od.* 20-21). O intensificar da ação no espaço reduzido do salão

cional convergência das movimentações cénicas para o centro nevrálgico do palácio. Aqui, evidenciar-se-á a importância simbólica da soleira³⁸, que o mendigo adopta como ponto estratégico de ataque. Enquanto a descrição sangrenta da chacina (*Od.* 22), articulada de forma incerta por sucessivas iniciativas de assalto e defesa, oscila pendularmente entre o salão e o depósito, o átrio, fora do espaço sagrado do lar, acolhe os cadáveres dos homens e das suas cúmplices supliciadas. A cena de reconhecimento dos esposos, centrada na especificidade do tálamo (*Od.* 23. 177 sqq.), evidencia a pregnância do espaço privado, secreto, metaforizado como cartografia íntima do afeto conjugal e representação poética da solidez do matrimónio, que tem raízes fundas na cumplicidade dos que se amam. Também o último canto organiza um conjunto de errâncias simbólicas pelo espaço: a segunda descida aos Infernos (*Od.* 24. 1 sqq.), propiciada diegeticamente pela narrativa anterior da chacina, oferece o pretexto para que os mais notáveis heróis mortos elaborem, numa síntese poética, uma nova moral épica: a partir do recorrente contraste entre os núcleos familiares de Ulisses e de Agamémnon³⁹, a *Odisseia* propõe a substituição da antiga glória heróica pelo valor supremo da justiça.

E quando a necessidade recrutar aliados permite ao público acompanhar Ulisses às periferias das suas propriedades, onde se reencontra com o pai e tem de defrontar heroicamente os Itacenses, uma nova nova conceção moral se apresenta: perseguido pelos familiares enlutados dos pretendentes que clamam vingança, e quase a hipotecar a vida de toda a sua linhagem (ao ter como aliados o pai e o filho), Ulisses contará com o superior auxílio dos deuses, que descem à

empresta singular expressividade à sequência dos preparativos da entrevista entre o mendigo e Penélope (*Od.* 19. 53 sqq.), com os desmandos de Melanto (*Od.* 19. 65 sqq.), o violento discurso morigerador do mendigo (*Od.* 19. 70 sqq.), a réplica indignada de Penélope à arrogante criada (*Od.* 19. 91 sqq.), e a tumultuada cena de acareação da ama Euricleia e do mendigo (*Od.* 19. 100 sqq., 360 sqq.), articulada numa sequência de graduais aproximações, entre a analogia inconsciente e a anagnórise, a emoldurar a peça narrativa oportuníssima da longa digressão da cicatriz (*Od.* 19. 392-466); já esta sequência ocorre como o natural prelúdio para a sucessiva chacina dos pretendentes, nos cantos seguintes (*Od.* 21-22).

³⁸ A soleira da porta é tradução relevante de um espaço simbólico, que conota a transição para um momento de viragem; é um espaço de fronteira para o herói, que reconquista, perante a consciência atribulada dos opositores, a posição e o estatuto legítimos.

³⁹ O paralelo entre os dois núcleos familiares de Ulisses e Agamémnon, insistentemente sublinhado ao longo da *Odisseia*, desde o primeiro Concílio dos deuses do primeiro canto, à segunda *Nékuia* do último, faz-se por um contraste geometricamente perfeito: Ulisses à deriva é o oposto de Agamémnon que regressa sem dificuldade; Penélope, a sacrificada esposa fiel, a resistir heroicamente a uma multidão de pretendentes, contrasta com a adúltera Clitemnestra, em criminosa cumplicidade com o amante Egisto; e Telémaco, que cresce no palácio ressentido pela proteção da mãe e pela ausência do pai, opõe-se a Orestes, forçado ao exílio longe da mãe para não tentar vingar a ignomínia da morte paterna.

terra a cumprir o projeto do destino, sancionando com uma inesperada paz o anelo de reposição de justiça que fundamenta a sua dolorosa itinerância.

3. A *POLITROPIA* DE *ULISSES* NA *TELEGONIA*

A crítica literária especializada tende a reconhecer hoje que não chegou até nós um único exemplar da poesia grega épica dos começos anterior à elaboração poética de Homero. Tudo o que dela suspeitamos nos ocorre por sugestão indirecta, temática e formalmente, através da *Iliada* e da *Odisseia*⁴⁰. É possível que a inexistência de textos integrais que tenham sobrevivido à erosão dos tempos, como referências poéticas e culturais permanentemente válidas, traduza a evidência de que nenhuma dessas composições pré-históricas se poderia comparar, em vitalidade, originalidade e génio criador, aos Poemas Homéricos. Nos séculos que se seguiram a Homero, porém, outros poetas retomaram equivalente filão lendário, que anteriormente inspirara a cantar uma legião anónima de aedos e rapsodos, e dispuseram-se a colmatar, com as suas composições, as lacunas narrativas supostas entre a ação da *Iliada* e da *Odisseia*, bem como os antecedentes e consequentes de cada uma das obras. Dá-se desde a Antiguidade o nome de Ciclo Épico a uma vasta coleção de antigos poemas narrativos, certamente compostos depois das duas epopeias maiores, que abordavam poeticamente a gesta dos antigos heróis gregos, inspirados, por um excepcional sentido de dever, a agir entre os homens e os deuses imortais. Este *corpus* poético, ordenado em algum momento numa sequenciação cronológica⁴¹, acabou por formar

⁴⁰ Na verdade, a par da figura fundamental do aedo, reiteradamente descrito como um tipo social na *Odisseia*, a própria natureza dos Poemas Homéricos, com suas peculiares características formais e temáticas, parece postular como necessária uma longa série de predecessores.

⁴¹ Não se pode hoje concluir com total certeza se as epopeias do Ciclo Épico já teriam sido concebidas pelos seus autores como complementos dos Poemas Homéricos, com limites claramente demarcados entre si, e uma concatenação quase perfeita das ações centrais de cada uma das obras, ou se esse propósito ficou a dever-se mais à ação organizadora e harmonizadora dos eruditos alexandrinos. É provável que a um inicial desejo, protagonizado por vários poetas individuais, de completar com nova elaboração poética as sequências míticas que Homero não desenvolveu nos seus poemas (mas a tradição tornara familiares ao público), se tenha posteriormente associado a necessidade de articular os vários exercícios poéticos individuais de forma ordenada e coerente (eliminando talvez as repetições temáticas, ou acrescentando por suposição episódios necessários) e a vontade de os sistematizar num ciclo lendário completo. Segundo Gennaro d'Ippolito (1987: 723), os poemas do Ciclo Épico surgem como *remakes* de um património poético muito mais antigo, obedecendo ao desígnio de completar as narrativas homéricas (a ação da *Iliada* situa-se exatamente entre os *Cypria* e a *Aethiopsis*, e a da *Odisseia* entre os *Nostoi* e a *Telegonia*) e assim preservar na memória dos gregos uma série completa de lendas que até ali vagueava na massa fluída de uma espécie de grande epopeia cronográfica; apesar de rapidamente se ter desvanecido enquanto coleção literária, o Ciclo permaneceu vivo na complexa elaboração dramática dos tragediógrafos áticos e na prosa dos posteriores mitógrafos.

uma série narrativa contínua, desde as origens do mundo (miticamente inauguradas pelas núpcias de Urano e Geia) até ao final da Idade Heróica (marcada pela morte de Ulisses): enquanto a narrativa da *Titanomachia* representava uma espécie de prelúdio à coleção, os restantes poemas, formando dois ciclos míticos paralelos, organizavam-se em torno dos dois principais eventos bélicos da Idade Heróica, as guerras de Tebas e de Tróia: a par das três epopeias tebanas (*Oedipodia*, *Thebais* e *Epigoni*), surgiam os seis poemas troianos (*Cypria*, *Aethiopsis*, *Ilias Parva*, *Ilioupersis*, *Nostoi* e *Telegonia*), oferecendo ao público uma espécie de sistematização do património lendário grego supra-regional.

O conhecimento que atualmente temos destas produções poéticas deriva sobretudo de testemunhos indiretos, quase sempre tardios, e muitas vezes duvidosos⁴². Baseados no testemunho de tratadistas antigos e nas diferenças geográficas, de organização política e conceção religiosa, supomos hoje que o Ciclo Épico corresponderia a um vasto *corpus* de composições épicas, compostas durante cerca de três séculos por vários poetas épicos, a partir da mesma tradição poética muito antiga que inspirou previamente ao(s) poeta(s) da *Iliada* e da *Odisseia* os temas e os processos de composição. Desta pujante produção literária restaram, como ruínas de um mundo desaparecido, pouquíssimos fragmentos⁴³. Em virtude desta exiguidade, é particularmente difícil, e porventura também muito injusto, avaliar a sua qualidade literária. Será talvez lícito deduzir que, com um número de versos e de cantos muito inferior aos da *Iliada* e da *Odisseia*, e um leque muito mais abrangente de episódios, provavelmente organizados em estruturas narrativas simples a partir de mecanismos de justaposição, os poemas do Ciclo se caracterizassem o mais das vezes por uma notável condensação narrativa e uma correlativa pobreza de expedientes poéticos. Deviam também evidenciar com regularidade a preocupação “histórica” de documentar, na sua sucessão cronológica, todos os factos (mesmo os míticos), em detrimento não só da fruição estética, como também da extraordinária capacidade de Homero de apreender, com enorme sensibilidade moral, no dramático conflito das almas, o profundo enigma da essência humana. Percebemos que, a par de claras analogias estruturais, detetáveis, por exemplo, nos próemios de várias das composições, os poetas cíclicos retomaram muitas das construções epitéticas homéricas,

⁴² É possível que os chamados Poemas Cíclicos, bem conhecidos e apreciados até aos séc. V e IV a.C., tenham gradualmente perdido o interesse do público nos séculos subsequentes, e se tenham de alguma forma desvanecido na cultura viva da Grécia; parece, porém, que, mercê da recolha de eruditos empenhados, uma pequena parte dessa produção épica conseguiu salvar-se parcialmente do esquecimento, ao dar entrada na Biblioteca de Alexandria, chegando fragmentariamente até nós.

⁴³ Subsistem actualmente apenas cerca de 120 versos, acrescidos de notícias indiretas, particularmente nos muito pormenorizados resumos de Proclo.

genéricas e distintivas⁴⁴. Uma análise mais atenta dos fragmentos do Ciclo Épico revela, no entanto, a par de analogias estilísticas superficiais, indiciadas sobretudo pelo retomar do formulário épico tradicional, uma mundividência profundamente distinta da proposta pelos Poemas Homéricos.

Depois de se detalharem nos *Nostoi*, com um provável pendor catalogico, as infortunadas viagens dos aqueus no regresso ao lar⁴⁵, o ciclo de lendas troianas encerrava com a surpreendente narrativa da *Telegonia*, provavelmente a mais tardia das composições cíclicas⁴⁶; composta em dois livros, da provável autoria de Eugámon de Cirene⁴⁷, a obra propunha-se apresentar, segundo as notações proféticas de Tirésias (*Od.* 11. 104 sqq.), as últimas aventuras e a morte de Ulisses, como prelúdio para o surpreendente final de toda a idade heróica. A narrativa começava com os funerais dos pretendentes de Penélope e prosseguia com as últimas aventuras de Ulisses: o herói viajava para a Élide, para recensear os seus rebanhos, e hospedava-se em casa de Políxeno; regressava de seguida a Ítaca para cumprir os sacrifícios propostos por Tirésias, e de novo se afastava para o país dos Tesprotos⁴⁸, onde desposava a rainha Calídice, gerando Polípetes e participando nas guerras contra os Brigos; após a morte da rainha, Polípetes herdava o trono e Ulisses regressava a Ítaca. Entretanto, Telégono, o seu outro filho, nascido de Circe, chegava também a Ítaca em busca do pai, e, sem o reconhecer, matava-o num confronto armado; ao tomar consciência do erro, o jovem assumia a responsabilidade de cuidar e levar para o território materno, em Eeia, o cadáver do pai, a viúva e o irmão. O poema terminava com as núpcias duplas de Telégono com Penélope e de Telémaco com Circe; esta concedia a Penélope e a Telémaco a imortalidade⁴⁹.

⁴⁴ No que concerne à configuração linguística da imagem dos deuses olímpicos, atrai a atenção a obediência ao cânone das grandes epopeias, com vários títulos epitéticos homéricos documentados, nos mesmos espaços métricos, e com as mesmas variações casuais. Para mais detalhes, vd. Pinto 2005.

⁴⁵ De que a *Odisseia*, centrada no regresso de Ulisses, o último, o mais atribulado, e o mais célebre dos “Regressos” heróicos da guerra de Tróia, também dá alguns discretos sinais na sua trama narrativa.

⁴⁶ Eusébio (*Chron.*) aponta para a sua datação no ano 555 a. C., associado a Eugámon de Cirene, ou no ano 764, associado a Cíneton da Lacedemónia. Para mais detalhes sobre a questão da data da composição, vd. Tsagalis 2015: 384 sqq.

⁴⁷ Ou Cíneton da Lacedemónia. Sobre a questão da autoria, vd. Tsagalis 2015: 381 sqq.

⁴⁸ Lesky (1958: 104-5) nota que esta composição, que se propunha ser a continuação da *Odisseia*, devia compilar desenvolvimentos poéticos associados ora a poemas mais antigos, ora a criações mais modernas; a narrativa acerca de uma viagem de Ulisses à região epirota da Tesprócia, do seu novo casamento com a princesa Calídice, e da expedição armada contra os Brigos indicia, pela amplidão de pormenores algo inoportuna no contexto, ter sido retirada de uma *Thesprotis* mais antiga, mencionada por Pausânias (8.12.15).

⁴⁹ Fragmentos recolhidos em: Pausânias, 8.12.5 (sobre a vida de Penélope após o regresso de Ulisses; Pausânias fala de uma *Thesprotis*, mas, segundo Davies (1988: 156), é possível que o

Contrariando a descrição da matéria poética homérica, a diegese da *Telegonia*, marcada de um pendor romanesco muito típico da elaboração narrativa tardia dos Poemas Cíclicos, não se isenta de excessos passionais indignos e rocambolescos: como outras personagens mortais, envolvidas em múltiplos casamentos e dotadas de sinuosas linhas de descendentes⁵⁰, também Ulisses, afastado na *Odisseia* a contragosto da esposa Penélope e do filho Telémaco, multiplica com leviandade as suas aventuras extra-conjugais e o número de filhos, com Calipso, mãe de Latino, e Circe, mãe de Telégono, ao longo da sua ausência; para cúmulo de cinismo, após o regresso a Ítaca e o tão suspirado reencontro com a família legítima, o herói desposa ainda Calídice, rainha dos Tesprotos, e fá-la mãe de Polípetes. Griffin sublinha (2001: 372 sqq.), em evidente contraste, a significativa austeridade dos núcleos familiares homéricos: tal como Helena tem nos Poemas Homéricos apenas de Menelau, o marido legítimo, uma filha, Hermíone, também Ulisses tem apenas de Penélope um único filho amado, Telémaco, e Andrómaca de Heitor o pequeno Astíanax, cuja orfandade os pais tanto receiam. Esta diferença narrativa traduz na poesia homérica uma fundamental carga expressiva: a relação hedonista e culpada de Helena e Páris não pode comparar-se nem com a profundidade emocional da união de Heitor e Andrómaca, nem sequer com o seu próprio matrimónio legítimo com Menelau, esboçado na *Odisseia* (Canto 4) dentro da discreta moldura de uma melancólica reconciliação; também a instabilidade de uma linha genealógica baseada num herdeiro único tingirá de particulares tons trágicos a extraordinária fragilidade de Laertes, de Ulisses e de Telémaco frente aos numerosíssimos opositores.

Também o surpreendente final da *Telegonia*, propiciado pela insólita proliferação de intrigas novelescas, não pode de forma alguma testemunhar uma verdadeira semelhança de perspectiva com a referência humana original, e permanentemente válida, da mundividência homérica, muito mais austera, realista, trágica e consistentemente heróica: a narrativa cíclica propunha na verdade ao auditório, como extraordinário final da Idade Heróica após a morte de Ulisses, o insólito casamento de Penélope com o enteado Telégono, e de Circe com o também enteado Telémaco – de modo que os dois irmãos assumiam simultaneamente o vínculo de padrasto e enteado um do outro, e as duas mulheres de

título se apresente como uma alusão equívoca à *Telegonia*, apontando para um desenvolvimento narrativo particular da obra, como nos *Nostoi* a alusão ao “Regresso dos Atridas”; cf. ainda a posição de Lesky, na nota anterior; Proclo, *Chresth.* (informações detalhadas de todo o argumento, número de livros, e autor); Eustátio, *Od.* 1796. 3 (sobre a descendência de Ulisses com várias mulheres). A deduzir da sua efabulação, o compositor teria conhecido os cantos 23 e 24 da *Odisseia*.

⁵⁰ Helena, pretendida por inúmeros aqueus e casada com Menelau, é arrastada para uma complexa sucessão de relações adúlteras – todas cumuladas com o nascimento de um filho – com os primíditas Páris, Deífobo e Heleno, até regressar compulsivamente ao marido, que pensa até ao último minuto viver apenas para a matar (*na Ilias Mikrá, Ilioupersis, Nostoi*).

Ulisses o de nora e sogra uma da outra, além de cunhadas dos respetivos filhos, e madrastas dos maridos!

4. CONCLUSÃO

A imagem de Ulisses que perpassa por toda a *Odisseia*, condensada desde a primeira referência epítética do próêmio, parece apontar para um peculiar paradigma de heroicidade, que distingue o Itacense de todos as personagens da aristocracia guerreira homérica (e em particular daquele que Aquiles encarna na *Iliada*): traduzindo um destino inalienável de deriva, a sua *politropia* presta-se a figurar, para o público (que escuta ou aprecia pela leitura), não só a circunstância accidental, muito prolongada, da itinerância do herói, forçada pelo capricho dos deuses e pela violência incontrollável das circunstâncias, mas também um traço essencial do seu caráter, feito da capacidade de afrontar com engenho e constância as contingências.

Nessa itinerância a que se sujeita, o rei de Ítaca confronta-se com múltiplos cenários de ocupação territorial, que recorrem regularmente apresentados em estruturas de tendencial dualidade; por um mecanismo subjetivo, que transfigura a presença em ausência e a ausência em presença, as coordenadas bipolares do espaço fragmentam-se: enquanto as margens rochosas de Ítaca, onde Ulisses viu a luz pela primeira vez, são simultaneamente o ponto de partida da sua travessia de simples mortal e a meta onde ele sonha regressar, as planícies de Tróia, para onde foi arrastado por crueis determinações fatais serão também o ponto de onde ele há-de sair um dia vitorioso na viagem de regresso. A distinção entre as duas partes nucleares da obra estriba-se pela adoção de espaços opostos: enquanto na primeira o mar assume óbvio protagonismo⁵¹, pelo contrário, na secção seguinte, a terra avulta. A primeira parte da obra tem um caráter mais épico, e, por isso, as notações de espaço, como palco da excepcional atuação heróica de Ulisses, tendem à desenvoltura; assumindo a segunda parte um caráter mais dramático, empenhado na exposição da mudança interior da personagem, o espaço cénico tende a concentrar-se no referente espacial do palácio. Em cada uma das secções e em cada um dos cenários, tende a sublinhar-se a dicotomia dos espaços naturais e dos espaços civilizacionais, desenhados e construídos pelo engenho humano. Quando se cruzam as esferas, as divinda-

⁵¹ Depois de ter servido de meio privilegiado para o regresso incerto e insólito do herói, estabelecendo a ligação de fundo entre as miríades de paisagens, o mar só excecionalmente ocorre, como alusão, sobretudo nas ligações também especulares entre a paisagem nuclear da ilha (onde, refletindo o isolamento da família, se centra a ação) e o das propriedades continentais de Ulisses, ou as casas paternas de alguns dos pretendentes.

des tendem a habitar o espaço impoluto da natureza⁵², opondo-se às áreas construídas pela laboriosa e infeliz humanidade. Na esfera humana, no contexto da hospitalidade devida aos que se deslocam, o requinte objetivo das construções nem sempre traduz excelência social, mas antes, muitas vezes, o conflito ético de valores em crise.

Enquadrada com a *Iliáda* numa moldura mítica comum, articulada sobre equivalentes mecanismos poéticos e vazada em similar cadência dactílica, a *Odisseia* apresenta, através da figura do seu herói, que se agita sobre a terra à procura de um lugar onde serenar, um particular modelo de heroicidade⁵³, a que chamamos *politropia*: através dela se propõe aos homens adaptarem-se a toda a espécie de deriva, suportando com constância de ânimo (τετληότι θυμῷ) as mais duras contingências, e deliberar ainda assim sobre as melhores atitudes e as mais consequentes decisões a adotar. A premência da mensagem poética assume uma tónica moralizadora que transcende o trágico determinismo da *Iliáda*, centrando-se na convicção de que o homem não pode atribuir exclusivamente ao arbítrio caprichoso dos deuses os infortúnios que sofre por causa dos seus próprios erros; na verdade, como sucederá a Ulisses, as divindades velam do céu para que um comportamento justo seja recompensado, e um crime praticado voluntariamente seja punido. O herói, que sonha reencontrar, na cartografia da pátria e no aconchego da família, a sua própria estatura humana, percebe que, depois das atribulações da guerra e das errâncias de regresso, a própria casa pode muitas vezes converter-se para ele no definitivo e insólito cenário da morte. Essa notação, de resto, anunciada ao herói profeticamente por Tirésias nos Infernos, converter-se-á no inequívoco sinal que a *Telegonia* deixou à posteridade, do seu legado narrativo fragmentário: no modelo mítico posterior, tão distinto do homérico, a idade heróica conclui-se quando sobre a terra acaba “a estirpe divina de homens heróis”, cedendo espaço sobre a terra fecunda àqueles a quem, quer de dia quer de noite, não deixam de apoquentar as mais estranhas fadigas e misérias...

⁵² A habitação dos deuses é no alto Olimpo; Calipso vive numa gruta, numa ilha longínqua, as Sereias e os Feaces residem longe dos homens que comem pão; Cila e Caríbdis regem rochedos temíveis; o Cíclope partilha rotinas com as suas reses; Circe tem o seu palácio rodeado de jaulas de feras...

⁵³ A prioridade de Aquiles, frisada desde a infância pelo conselho do pai e dos mestres, era a de “ser o melhor” (ἀριστεύειν: μάχεσθαι, ou μάχη, *Il.* 7. 90, 11. 409, 15. 460, 16. 292 e 591, 17. 391) praticando grandes feitos bélicos; isto permite de alguma forma esclarecer a natureza da oposição entre o κλέος de Ulisses (que é “o melhor” pela μητις, sobretudo na *Odisseia*), e a τιμή de Aquiles: ao longo da tradição épica, ambos encarnam diferentes modelos de heroicidade e disputam o título de ἄριστος Ἀχαιῶν, Aquiles porque combate, Ulisses porque, pela astúcia e pela constância de ânimo, acaba em definitivo por vencer a resistência de Tróia, e a do próprio destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cairns, D. L. (ed.) (2001), *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford: Oxford University Press
- Davies, M. (ed.) (1988), *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dunbar, H. (1880, 1983), *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*. Revised by Marzullo, B. Oxford: Clarendon Press (rev. e aum. por Marzullo, B. Hildesheim).
- Fantuzzi, M., Tsagalis, Ch. (eds.) (2015), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception, A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández-Galiano, M. (1986), “Commento ai libri XXI-XXIV”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Finley, M. I. (1988), *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença.
- Foley, J., Arft, J. (2015), “The Epic Cycle and Oral Tradition”, in Fantuzzi, Tsagalis 2015: 78-95.
- Fowler, R. (ed.) (2004), *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffin, J. (2001), “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”, in Cairns 2001: 365-84 (reimpressão do artigo publicado originalmente em 1977, *JHS* 97: 39-53).
- Hainsworth, J. B. (1982), “Commento ai libri V-VIII”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Heubeck, A. (1981), “Interpretazione dell’ Odissea”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore: XI-XXXVII.
- Heubeck, A. (1983) “Commento ai libri IX-XII”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Heubeck, A. (1986), “Commento ai libri XXIII e XXIV”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Hoekstra, A. (1984), “Commento ai libri XIII-XVI”, *Odissea. Classici Greci e Latini*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Latacz, J. (1989), *Omero. Il Primo Poeta dell’ Occidente*. Roma: Laterza.
- Lesky, A. (1995), *História da Literatura Grega* (tradução do original *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1958). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Morris, I., Powell, B. B. (eds.) (1997), *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill.
- Pfeiffer, R. (1981), *Historia de la Filología Clásica I- Desde los comienzos hasta el final de la época helenística, II- De 1300 a 1850*. Tradução do original de 1968: *History of Classical Scholarship, I-From the beginnings to the end of the hellenistic age, II- From 1300 to 1850*. Oxford). Madrid: Gredos.
- Pinto, A. P. (1997), *Os epítetos distintivos de Ulisses na Odisseia. Subsídio para o estudo da técnica de composição épica*. Dissertação para Provas de Capacidade Científica e Aptidão Pedagógica. Braga: edição de autor.
- Pinto, A. P. (2005), “A Épica Cíclica e Homero”, *Revista Portuguesa de Humanidades* 9: 413-46.
- Rocha Pereira, M. H. (1982, 2009), *Estudos de História da Cultura Clássica, II. Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- Russo, J. (1985), “Commento ai libri XVII-XX”, *Odissea*. Classici Greci e Latini, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Rutherford, R. B. (ed.) (1992), *Odyssey, Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schiappa de Azevedo, M. T (1990), *Platão, Hípias Menor*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Taylor, Ch. (ed.) (1963), *Essays on the Odyssey, Selected Modern Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tsagalis, Ch. (2015), “Telegony”, in Fantuzzi, Tsagalis 2015: 380-401.
- Wace, A.J.B, e Stubbings, F. H., (edd.) (1963), *A Companion to Homer*, London, Macmillan.
- West, St. (1981a:), “Sul Testo dell’ Odissea”, *Odissea*. Classici Greci e Latini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore: XLI-LIX.
- West, St. (1981b), “Introduzione ai libri I-IV”, *Odissea*. Classici Greci e Latini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore: LXXI-XCIX.
- West, St. (1981c), “Commento ai libri I-IV”, *Odissea*. Classici Greci e Latini, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.