

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

---

Boletim n.º 214

— LÍNGUA E LITERATURA  
GREGA —

N.º 5

---

**ROBERT AUBRETON**

**INTRODUÇÃO**

**A**

**HOMERO**



*São Paulo – 1956*

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Reitor — Prof. Dr. Alípio Correa Neto  
Vice-Reitor — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS  
Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula  
Vice-Diretor: — Prof. Dr. Paulo Sawaya  
Secretário: — Lic. Odilon Nogueira de Mattos

**CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA GREGA**

Prof. Dr. Robert Henri Aubreton  
Assistente — José Cavalcante de Souza  
Auxiliar de Ensino — Gilda Maria Reale Starzynsky  
Hilda Penteado de Barros

Toda correspondência relativa ao  
presente Boletim e às publicações em  
permuta deverão ser dirigidas ao

All correspondence relating to the  
present Bulletin as well as exchange  
publications should be addressed to

**CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA GREGA**

Faculdade de Filosofia — Caixa Postal 8 105 — São Paulo — Brasil



**INTRODUÇÃO A**  
**HOMERO**



**INTRODUÇÃO**  
**A**  
**HOMERO**

Por

**ROBERT AUBRETON**

Doutor em Letras

Professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras  
da Universidade de São Paulo.



**São Paulo – 1956**



*A memória de meu mestre*  
*Paul Mazon*



## PREFÁCIO

Será um novo trabalho sôbre Homero que o autor tem a pretensão de oferecer ao público? Com efeito, é extraordinário pensar que os poemas homéricos, depois de três mil anos, têm suscitado, em todos tempos e sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX, um número incalculável de estudos. Tanto é que essas obras-primas antigas ainda não revelaram inteiramente o seu segredo. E' também prova de que se trata de uma obra eterna sôbre a qual o homem se inclina sempre com interêsse, porque nela se reconhece.

O presente trabalho nasceu dum curso universitário. Sua finalidade única é "determinar o ponto exato" dos estudos homéricos, dar aos estudantes de língua portuguesa um livro em que encontrem o essencial do que se sabe sôbre Homero e seus poemas. O autor não tem a pretensão de substituir-se a todos os trabalhos que na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália apareceram nestes dois últimos séculos. Mas a maioria dêsses trabalhos estuda a obra homérica sob aspectos muito particulares exigindo um prévio conhecimento da obra em si. O leitor, entretanto, não encontrará aqui um trabalho que o dispense de ler tais estudos, mas poderá realizá-lo com mais proveito, fazendo a seleção necessária numa bibliografia dia a dia mais esmagadora.

É antes um compêndio de conhecimentos homéricos, ou melhor, como indica o título, uma *Introdução a Homero* o que aqui se vai encontrar. Que estas páginas possam esclarecer e despertar o gôsto pela obra do grande poeta épico, tão humano, onde se encontra a evocação dum passado suntuoso e às vêzes ainda misterioso, e também um estudo psicológico profundo dos deuses e dos homens.

Gerações têm lido a *Iliada* e a *Odisséia* e as têm vivido. Êstes poemas inspiraram Virgílio, o "mestre do Ocidente"; tôda a Idade Média bizantina continuou a lê-los e comentá-los, a Idade Média ocidental conheceu, pelo menos, o tema da guerra de Tróia e, até nossos dias, grandes escritores se têm inspirado em Homero.

Que estas páginas possam contribuir para despertar a curiosidade do leitor e incitá-lo a abandonar um estudo teórico, a debruçar-se sôbre o texto e deixar-se levar por suas belezas. Que possam também despertar neste país vocações de helenistas, de homericistas que, partindo dos atuais dados da ciência, permitam às gerações futuras compreender melhor o divino Homero.

São Paulo, 14 de Julho 1953.

## ADVERTÊNCIA

---

Enfrentamos, para a impressão dêste trabalho, certas dificuldades.

Pela primeira vez nossa imprensa universitária precisou intercalar textos gregos no corpo de uma obra. Contando apenas com um corpo de caracteres gregos, vimo-nos obrigados a adaptar a tipografia a êsses caracteres. Assim, as notas que acompanham o capítulo II da segunda parte foram compostas em corpo idêntico ao do próprio texto, para evitar o desajustamento do grego em relação aos caracteres portugueses, o que infelizmente se poderá ver também no decorrer das notas de outros capítulos: foi o que não pudemos evitar. Lamentamos êsses defeitos, contrários às normas de uma boa edição.

Cumpre-nos deixar aqui nosso agradecimento a todos os que conosco colaboraram neste trabalho, particularmente a Dona Gilda Maria Reale Starzynski, que o redigiu em língua portuguêsã.

**PRIMEIRA PARTE**



**A OBRA DE HOMERO**



## CAPÍTULO I

---

### BIBLIOGRAFIA

Desde o comêço da imprensa tem havido numerosas edições de Homero. Em primeiro lugar citemos as principais edições da *Iliada*. A *Editio princeps*, Florença, 1488, in-fº, em 2 volumes editada por Demétrio Chalcocondylas. A *Aldina* de Veneza, 1504-1517-1524, in-8º; a *Juntina* de Florença em 1519; a edição *Romana* de 1542-1550, que é a *editio princeps dos Comentários* de Eustátio. A Edição de Genebra em 1566 tornou-se a Vulgata do texto. O grande humanista e editor francês, Henri Estienne, para fazê-la, usou um manuscrito dessa cidade, o *Genevensis graecus* 44.

Depois de muitas outras edições, os *Prolegomena ad Iliaden* do francês Anse de Villoison, Venetiis, 1788, provocaram uma revolução. O autor pretendia ter achado o texto essencial e crítico de Homero no codex *Venetus gr.* 454, chamado *Venetus A*; e em 1794, a edição de Halle, por Fr. A. Wolf, fez-se de acôrdo com os princípios de Villoison: "é, diz o autor, o texto do crítico alexandrino, Aristarco."

A partir dêsse momento, as edições se sucedem. Os autores pretendem reconstituir o texto de Homero, segundo a crítica alexandrina, e a escola de Villoison é representada por inúmeros trabalhos publicados em Leipzig: um, em 1802, de C. G. Heyne, outro de G. Dindorf em 1826, outro ainda de A. Ludwich, em 1889-1891. Didot imprimirá, em 1877, a edição de G. Dindorf, acompanhada duma tradução latina. Outros editores, como Wolf, se atêm ao texto de Aristarco: K. Lehrs, Koenigsberg, 1833; G. Dindorf, que muda de teoria, Leipzig, 1855; J. La Roche, Leipzig, 1873-76; A. Pierron, Paris, 1833. Por fim, certos editores querem ir mais longe os críticos alexandrinos e voltar ao texto primitivo da *Iliada*, por exemplo: R. Payne Knight, Londres, 1820; I. Bekker,

Berlin, 1843; A. Koechly, Leipzig, 1861; W. Christ, Leipzig, 1884; A. Fick, Goettingen, 1883; A. Ludwich, Leipzig, 1889; J. van Leeuwen e M. B. Mendès da Costa, Leyde, 1890; D. B. Monro e T. W. Allen, Oxford, 1901-08.

Vê-se, por essa enumeração, que diversas teorias se confrontam e que o aluno ou o leitor devem ser guiados na sua escolha. As melhores edições atuais das obras homéricas são: na Alemanha, a edição Teubner por A. Ludwich, 4 vols., Leipzig, 1889-1907; na Inglaterra, a edição de Oxford de D. B. Monro e T. W. Allen, Oxford, 1908; na França, a edição comentada de A. Pierron, Paris, 1869-83, e a edição da "Belles Lettres", por P. Mazon, Paris 1946, cuja tradução é um modelo de ritmo e precisão.

As edições da *Odisséia* são mais ou menos as mesmas.

A *Editio princeps*, Florença, 1488, in-fº, em 2 volumes pelo mesmo Demétrio Chalcocondylas; a *Aldina* de Veneza, 1505-1517-1524, in 8º; a *Romana*, 1542-1550; a edição de Henri Estienne, Genebra, 1566. Como para a *Iliáda*, esta edição tornou-se a Vulgata do poema. Citemos ainda a dupla edição de S. Clarke, em 1729 e 1740; a de G. Dindorf, em 1824, a que corresponde à da *Iliáda*, de 1826.

Em 1804 e 1807, F. A. Wolf publicou a edição que completava a da *Iliáda*, de 1794. G. Dindorf edita, em 1827, a sua *Odisséia* e I. Bekker somente em 1858. Citemos ainda D. Baumgarten e H. Crusius, Leipzig, 1822-24; G. Dindorf, segundo sua nova concepção, Leipzig, 1855; J. La Roche, Leipzig, 1867-8; H. Hayman, Londres, 1866-78; A. Kirschhoff, Berlin, 1879; A. Fick, Goettingen, 1883; J. van Leeuwen e M. B. Mendès da Costa, Leyde, 1887-90; A. Ludwich, Leipzig, 1889-1891; as edições de Oxford de W. Merry e J. Riddell, 1875; D. B. Monro, 1901; T. W. Allen, 1907 e 1916-19; P. Cauer, 3.<sup>a</sup> ed., Leipzig, 1908; J. van Leeuwen, Leyde, 1917; e a edição de P. von der Mühl, Bâle, 1947.

Em 1924, Victor Bérard publicou em Paris, na "Belles Lettres", o texto e tradução da *Odisséia* em 3 volumes, que fez preceder de 3 volumes de Introdução. Esta obra vale por sua tendência, mas sobretudo pela tradução harmoniosa.

Têm sido inúmeros os estudos sobre Homero e sua obra. Citemos, em primeiro lugar, a respeito da língua:

D. B. Monro, *Grammar of the Homeric Dialect*, Oxford, 1884 e 1891.  
T. Wachernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Goettingen, 1916.

A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, 6.<sup>a</sup> ed., Paris 1948, e sobretudo:

P. Chantraine, *Grammaire homérique*, 2 vol., Paris, 1942-1953.

Editaram-se dicionários homéricos:

H. Ebeling, *Lexicon homericum*, 3 vols., Leipzig, 1871-1885.

H. Ebeling, *Schulwörterbuch zu Homer*, Leipzig, 1890.

Aug. Gehring, *Index homericus*, Lipsiae, 1891.

J. van Leuwen, *Enchiridium Dictionis epicae*, Leyde, 1894 e 1918.

R. I. Cunliffe, *Lexicon of homeric dialect*, 1924.

Convém também recorrer a E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*, 4.<sup>a</sup> ed., Heidelberg, 1950.

Que citar dentre os trabalhos editados nestes últimos duzentos anos? Existem diversas bibliografias de Homero:

V. Terret, *Homère, Étude historique et critique*, Paris, 1899.

Wil. Freund, *Triennium philologicum oder grundzüge der philologischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1911.

P. Masqueray, *Bibliographie pratique de la littérature grecque*, Paris, 1914.

J. A. Nairn, *Classical handlist*, 2a. edi., Oxford, 1939.

Pode-se ainda ver uma abundante bibliografia em Victor Bérard, *Introduction à l'Odysée*, 3 vols., Paris, 1924. Devem ser consultados também os fascículos anuais de *Année Philologique*, Les Belles Lettres, Paris.

Seria inútil querer repetir esses trabalhos; grande parte deles, por outro lado, não tem mais do que um valor histórico. Só citaremos aqui as obras que possam ser lidas com proveito.

Ch. Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, 3 vols., Paris, 1938-43.

Y. Bequignon, *Paysages et Images de l'Iliade*, Paris, 1941.

V. Bérard, *Les Phéniciens et l'Odysée*, 2 vols., Paris, 1902-1903.

H. Browne, *Handbook of Homeric Studies*, Belfast, 1908.

S. Delorme, *Les Hommes d'Homère*, Paris, 1861.

G. Finsler, *Homer*, 2 vol., Leipzig, 1908.

G. Fougères, *Les Premières civilisations*, 3a. ed., Paris, 1948.

G. Germain, *Homère*, 3 vols, Bruxelles, 1945-1948.

G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Paris, 1937.

G. Glotz, *Les poèmes homériques avant Homère*, Paris, 1931.

L. Halphen et Ph. Sagnac, *Les Premières civilisations* par P. Jouguet, J. Vandier, G. Conterrau, E. Dhorme, A. Aymard, F. Chappouthier et R. Grousset, 3a. ed., Paris, 1950.

J. E. Harrison, *Prolegomena to the study of Greek religion*, 3a. ed., Oxford, 1922.

J. Hatzfeld, *Histoire de la Grèce ancienne*, 3.<sup>a</sup> ed., Paris, 1950.

R. Henning, *Die geographie des homerischen Epos*, Leipzig, 1934.

M. W. J. Jackson Knight, *Homer*, Oxford, 1952.

K. C. Jebb, *Homer: an Introduction to the Iliad and the Odyssey*, 7.<sup>a</sup> ed., Glasgow, 1905.

- A. Lang, *Homer and the Epic*, Londres, 1893.  
 A. Lang, *Homer and his age*, Londres, 1906.  
 A. Lang, *The World of Homer*, Londres, 1910.  
 W. Leaf, *Homer and History*, Londres, 1915.  
 H.L. Lorimer, *Homer and the monuments*, Londres, 1950.  
 P. Mazon, *Introduction à l'Illiade*, Paris, 1942.  
 E. Mireaux, *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*, Paris, 1948.  
 G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, 2 vols., Londres, 1907.  
 M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*, Londres, 1933.  
 M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, 2 vols., Munich, 1941-1945.  
 M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenean Religion and its survival in Greek Religion*, 2.<sup>a</sup> ed., Lund, 1950.  
 Ch. Picard, *Les Religions Préhelléniques*, Paris, 1948.  
 Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique*, 2 vols. Paris, 1930-32.  
 A. Puech, *L'Illiade d'Homère: Étude et analyse*, Paris.  
 F. Robert, *Homère*, Paris, 1951.  
 C. Rothe, *Die Odyssee als Dichtung und ihr Verhaeltniss zur Ilias*, Paderborn, 1914.  
 A. Roussel, *La Religion dans Homère*, Paris, 1914.  
 O. Seeck, *Die Quellen der Odyssee*, Berlin, 1887.  
 A. Severyns, *Homère*, 3 vols., Bruxelles, 1943-1948.  
 Th. D. Seymour, *Life in the Homeric age*, New York, 1907.  
 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin, 1884.  
 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Ilias und Homer*, Berlin, 1916.  
 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, 2 vols., Berlin 1931-32.  
 P. Waltz, *Le Monde égéen avant les Grecs*, Paris, 1947.

## CAPÍTULO II

---

### A TRADIÇÃO HOMÉRICA

O presente trabalho não comporta a história do texto de Homero, desde sua composição até nossos dias. Ademais, esta história, em grande parte, ainda está por escrever, tal é a complexidade dos fatos, o número de manuscritos (1). Todavia, parece interessante dar algumas indicações que permitam compreender como nos foi transmitido um texto quase três vêzes milenário.

Não procuremos, desde já, dizer como foi escrito o texto da *Iliada* e da *Odisséia*, nem a que data remonta. São questões demasiadamente controversas e de que não convém tratar neste lugar. Digamos, simplesmente, que consta ter aparecido um texto único, em Atenas, por volta do século VI: dá-se-lhe o nome de *edição de Pisístrato*. A partir desse momento, com efeito, acham-se os traços dum texto unificado, que é cantado nas Panatenéias, conforme a decisão anteriormente tomada por Solão.

Desde essa data, são citadas pelos Antigos ou pelos comentadores alexandrinos e bizantinos do texto de Homero um certo número de edições que assim se podem dividir:

a) edições *das cidades*, αἱ πολιτικάί, αἱ ἀπὸ τῶν πόλεων: edições de Marselha, Quios, Argos, Sinope, Chipre, Creta. Alguns críticos julgam-nas anteriores ou ligeiramente posteriores à edição *princeps* ateniense de Pisístrato; outros julgam que foram feitas segundo essa edição, recebendo apenas algumas variantes. Para algumas, talvez, deve-se aproximar sua origem a 200 a. C.

b) edições *personais*. Citam-se, com efeito, as edições de Eurípedes o Jovem, Antímaco de Colofão (400 a. C.), talvez de Aristóteles, dos

---

(1). — Se se quiser ter uma idéia mais precisa desses manuscritos, pode-se consultar a edição de T. W. Allen, Oxford, 1908, e a *Introduction à l'Iliade*, de P. Mazon, Paris, 1948.

alexandrinos Reano, Filemão e Sossígenes: Feitas por ou para um homem de letras, às vèzes um poeta, certamente seguiram a *vulgata* ateniense, embora tais letrados possam ter introduzido no texto variantes conhecidas ou pessoais.

c) edições vulgares provavelmente comerciais, e que se devem ter expandido desde a antiguidade, à vista da influência que sempre tiveram êsses poemas. Os grandes centros dessas edições foram Atenas e Rodes.

Os comentadores alexandrinos ou bizantinos dos textos homéricos conheceram essas edições; mencionam-nas, dão-nos algumas de suas variantes em comentários, quer em obras independentes do próprio texto, quer em notas inscritas à margem do texto de nossos *codices*, e que se chamam *escólios* (*scholia*). Conhecemos os seguintes críticos da obra homérica: Demócrito de Abdera, Hípias de Elis, Estesimbrotos de Tasos e um Hípias de Tasos citados por Aristóteles; o próprio Aristóteles, no IV século, Cameleão, Heraclides Pôntico, e, na época alexandrina (III século), Filetas de Cós, Zenódoto de Éfeso, Neoptólemo de Páριο, Aristófanes de Bizâncio e, sobretudo, Aristarco (2). Êsses críticos formam verdadeiras escolas que se vão opor umas às outras. As principais serão as de Zenódoto, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco. Zenódoto (325-260), o primeiro bibliotecário de Alexandria, fez uma "breve" edição da *Iliada* a que faltam certos versos da nossa *Iliada* atual. Essa edição, que se opõe às longas ou "polísticas", só a conhecemos pelas críticas de seus sucessores, que nos citam também algumas de suas conjecturas pessoais sobre o texto homérico. Aristófanes (260-180), por sua vez, dá explicações interessantes sobre o vocabulário homérico; além disso, apresenta lições que pode ter achado em edições antigas. Teve como discípulo Calístrato. Enfim, Aristarco (217-145) elabora a famosa edição alexandrina, feita para ser conservada na grande biblioteca dos Ptolomeus. (3) Foi essa edição que por sua vez F. A. Wolf quis editar. É um exemplar único, escrito ou corrigido por Aristarco, e que já nos dá conta das suspeitas que a antiguidade nutria sobre a autenticidade de determinados versos homéricos. Aristarco marca com certos sinais os versos criticados, (4) às vèzes toma a liberdade de suprimir palavras e até versos que

(2). — Serão lidas com proveito as páginas dedicadas a êsses filólogos por P. Boudreaux, *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*, Paris, 1919, pp. 30-95; e J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris, 1952, pp. 32-63.

(3). — De acôrdo com o *Pap. Oxyrhynchus*, X, 1241, Aristarco foi o sexto bibliotecário de Alexandria. Eis a lista: Zenódoto († 260), Apolônio de Rodes (295-215), Eratóstenes (280-200), Aristófanes de Bizâncio (260-180), Apolônio o Eidógrafo e Aristarco.

(4). — Os diversos sinais são o óbelo, o asterisco, o óbelo astericado, o antessigma, o diplo e o aiplo pontuado. O óbelo (—) marcava um verso tirado por atetese; o asterisco (×) indicava um verso exato, mas muitas vèzes repetido como uma fórmula; o óbelo astericado (× —) mostrava que um verso era repetido de maneira abusiva; o ante-

considera não homéricos, provavelmente introduzidos por algum interpolador. Tais supressões chamam-se *ateteses* (athetésis). Menciona também uma ou outra variante, propõe esta ou aquela correção. Na realidade, muitas vezes êle se refere a um comentário anexo ou a tratados particulares que compôs; mas suas lições são, sem dúvida, mais o resultado de pesquisas em outros *códices* da Biblioteca de Alexandria que o objeto de conjecturas pessoais, pois notamos sua extrema severidade para com estas últimas.

De resto, só um pequeno número das modificações preconizadas por êsses sábios filólogos penetrou no texto, e P. Chantraine cita as seguintes cifras: das 413 lições conhecidas de Zenódoto somente seis se acham em todos os nossos *códices*, cento e setenta e três se encontram aqui e ali na tradição manuscrita. De Aristófanés, conhecemos oitenta e três lições: nenhuma figura no conjunto da tradição manuscrita, apenas quarenta e uma se acham em alguns *códices*. Aristarco, por sua vez, efetuou 874 correções. Ora, só oitenta se incorporam no conjunto da tradição; 742 estão dispersas na tradição manuscrita (5).

Durante muito tempo acreditou-se que se devia também aos críticos de Alexandria a divisão dos dois poemas em vinte e quatro cantos, segundo as vinte e quatro letras do alfabeto nessa época tardia. Essa teria se tornado a divisão, senão lógica, pelo menos tradicional dos poemas. J. Irigoin sugere que tal divisão é muito mais antiga e já representaria o estado do texto na época da edição ateniense de Pisístrato (6).

Os trabalhos aristarquianos se prolongaram após o autor, e conhecemos discípulos do mestre, tais como Amônio de Alexandria, Dionísio Trácio, Tiranião, Dionísio de Sidão, Ptolomeu Pindarião, Apolodoro de Atenas, Posidônio, Parmenisco e Seleuco de Alexandria.

Em oposição à escola alexandrina, ergueu-se uma outra, nascida em Pérgamo, onde os Átalos, ao início do II século, fundaram uma grande biblioteca, rival da de Alexandria e que se propunha a reunir, por sua vez, as obras dos grandes prosadores da Hélade e delas fornecer edições críticas. Portanto, dentre os poetas, Homero teve um tratamento particular e foi objeto dum estudo cuidadoso (7). Entre os filólogos dessa escola, encontram-se tendências mais conservadoras e, particularmente,

---

sigma } assinalava uma interpolação por intervenção ou repetição de versos já conhecidos; e então o sigma se colocava diante dos versos que seguiam e retomavam o texto autêntico. Por fim, o diplo (>) enviava a uma nota explicativa ou a uma variante, e o diplo pontuado (>:) a uma nota em que Aristarco discutia a opinião de seus predecessores. Era já um *aparato crítico*.

(5). — P. Chantraine, em *Introduction à L'Iliade*, p. 16 e ss.. E' desse mesmo trabalho que colhemos estas informações, pois nos dá o mais recente estado de conhecimentos sobre êsse assunto.

(6). — J. Irigoin, *op. cit.*, p. 41, nota 3.

(7). — Veja P. Chantraine, *op. cit.*, p. 15; A. Dain, *Les Manuscrits*, p. 98; J. Irigoin, *op. cit.*, p. 61.

uma hostilidade bastante clara às *ateteses*. Eles se ocupam preferivelmente com a crítica do texto em si e mostram-se mais ávidos de exegese. De fato, restabelecem o texto tal qual a tradição lhes havia legado. O mestre dessa escola foi Crates de Malos que teve como discipulos, Demétrio Ixião, Ptolomeu Epiteto e Ptolomeu de Ascalão.

Todos êsses comentadores, é certo, deram origem a edições divergentes, sem, entretanto, tirar de Aristarco sua influência, pois foi graças a êle que o número de versos da *Iliáda* pôde ser fixado, por assim dizer, de maneira definitiva.

De fato, a antiguidade legou-nos uma tradição bastante heterogênea todavia sem variantes muito importantes, e que parece originar-se dum texto único, o de Pisístrato. Os trabalhos dos alexandrinos teriam podido modificar profundamente êsse estado de coisas. Parece que a sua douda influência foi pouco producente. Tal consequência resultou ao mesmo tempo de sua prudência e do aspecto erudito de seu trabalho. Muitos versos condenados encontravam-se, de fato, respeitados no texto de sua edição e unicamente marcados com o sinal crítico. Além disso, essas edições eruditas, conhecidas somente pelo trabalho de comentadores posteriores, repetâmo-lo, não tiveram senão pouca influência sôbre as edições correntes: foram trabalhos que permaneceram nas bibliotecas e quase desapareceram com elas, tanto em Pérgamo como em Alexandria.

Atualmente, possuímos grande número de *códices*, que nos dão o texto dos poemas homéricos. É tão elevado o número, e os *códices* estão de tal maneira dispersos que até nossos dias ainda não foi possível realizar um trabalho sólido e definitivo sôbre essa tradição. Pôde-se apenas tentar assinalar famílias de manuscritos cujos parentescos se apresentam, às vêzes, muito vagos (8).

Uma classificação de manuscritos é relativamente fácil quando se pode chegar a um arquétipo, pai de todos os outros, explicando-se as variantes por más leituras de copistas no original, correções devidas a antigos filólogos, etc.. Mas é preciso não esquecer que em qualquer hipótese, entre os *códices* de Homero, nenhum remonta a data anterior ao século X. Êsse não é um fato particular e sim comum a grande número de autores antigos. Ora, é importante notar rapidamente o que distingue nossos *códices* medievais dos *volumina* alexandrinos ou de Pérgamo.

---

(8). — De acôrdo com T. W. Allen, *The Text of the Odissey em Papers of the British School at Rome*, vol. V, 1920, pp. 1-85, haveria oitenta *códices da Odisséa*. Para a *Iliáda*, o mesmo autor contou cento e oitenta *códices*. Sem dúvida, os catálogos das Bibliotecas, ao se tornarem mais precisos ou ao se organizarem, nos darão a conhecer outros testemunhos.

Na antiguidade, desde o século IV, a matéria habitual dos rolos ou *volumina* foi o papyrus egípcio. Foi somente no século II que se desenvolveu, sobretudo na Ásia Menor, o uso do pergaminho. Parece que cada *volumen* não continha senão uma só obra, (tragédia, comédia, canto de Homero, ou livro dos *Argonautas*), ou uma coleção de obras mais breves (*Olimpicas*, por exemplo), de mais ou menos seicentos a mil versos. Foi sob o reinado dos Antoninos que provavelmente se fez a passagem de *volumem* a um *codex* de papyrus. Esse fato devia coincidir com a mudança do centro de cultura helênica que, depois do desaparecimento da Biblioteca de Alexandria, se estabeleceu de novo em Atenas, sobretudo com a fundação da Biblioteca de Hadriano em 131-132, e a criação da Universidade de Atenas em 176. O *codex* permitia dar um conjunto mais importante da obra de um mesmo autor, (9) e a razão dessa novidade foi sobretudo prática, talvez pedagógica. A consequência disto foi que rapidamente foi feita uma escolha dentre as obras literárias da Grécia, para compor um conjunto que constituiu a matéria dos comentários das escolas e da Universidade. Essa escolha, infelizmente, provocou a perda duma grande parte dessa herança literária, e nos conservou somente algumas obras escolhidas por motivos na maioria das vezes escolares. Essas edições copiadas e recopiadas mais comumente com um comentário marginal, do qual falaremos, são os reais antecessores dos *códices* que possuímos e foram escritas entre os séculos II e VI da nossa era.

Aos poucos o *codex* de pergaminho passou a substituir-se ao *codex* de papyrus, e desde o século IV os exemplares das bibliotecas deviam ser principalmente pergaminhos (10).

Depois de um período de decadência que se inicia em 529 com o fechamento da Escola de Atenas e que provocou uma ignorância total dos textos clássicos de 610 a 843, foi somente a partir de 864, com a nova Universidade de Constantinopla, que houve um novo interesse pelos textos antigos, e que os manuscritos mais veneráveis foram procurados para ser copiados.

Foi nessa época que se produziu uma inovação de grandes consequências. Anteriormente, todos esses textos antigos eram escritos com letras *unciais* e nossa escrita grega minúscula só aparece depois do século VII. Procurou-se primeiramente transcrever nessas minúsculas todos os textos antigos, a começar das Sagradas Escrituras. Também os textos dos poetas foram escritos por volta dos séculos IX e X. Esse tipo de transliteração se chama *μεταχαρακτηρισμός*, e é possível encontrar uma ou duas

---

(9). — J. Irigoín, *op. cit.*, pp. 38-41; 94-100.

(10). — É somente a partir dos séculos XI que o uso do papel oriental ou arábico se divulga na Grécia; é um papel de algodão ao qual foi dado o nome de *bombycin*. Foi substituído pelo papel de origem ocidental desde os séculos XII e XIII. Ver o artigo de J. Irigoín, *Les premiers manuscrits grecs écrits sur papier et le problème du bombycin*, em *Scriptorium*, IV, 2, pp. 194-204.

transliterações do mesmo texto. Quanto às obras homéricas, é bem provável que nos encontremos diante de muitas e diversas transliterações, feitas de diversos *códices* escritos em unciais, os quais, por sua vez, já não representavam a tradição pura, mas tradições já misturadas, como vimos acima. E' pois, necessário que o filólogo, a partir dêsses testemunhos da Idade Média Bizantina, tente remontar aos trabalhos dos alexandrinos, de Pisístrato e ao próprio texto primitivo.

Todavia, eis a lista, não de todos os manuscritos, mas dos *códices* mais importantes. Para a *Iliada*, salientemos:

*Venetus Marcianus gr. 454* (chamado *codex A*) do século X, em pergaminho. É um manuscrito que, estragado em tempos antigos, foi restaurado no século XV. Além do texto possui *escólios* marginais e interlineares e ainda *glosas*. Os versos são marcados com sinais críticos — de acôrdo com os trabalhos dêsses filólogos alexandrinos de que já falamos — e numerosas variantes são inscritas na margem ou no comêço do verso. É já um trabalho de filólogo. Ansse de Villoison, que o descobriu em 1779, aí via a *editio variorum* do texto homérico.

*Venetus Marcianus gr. 453, codex B*, cujos *escólios* têm certo valor e que ignora tôdas as omissões aristarquianas. É do século XI.

*Laurentianus gr. XXXII, 3* do século XI, chamado *codex C*.

*Laurentianus gr. XXXII, 15* dos séculos XI ou XII, *codex D*.

*Genevensis gr. 44*, do século XIII, que serviu para a edição de Henri Estienne, e foi chamado *codex G*.

*Lipsiensis gr. 32*, do século XIV, que contém extratos de Porfírio: *codex L*.

*Londinensis Burneianus gr. 86*, datado de 1059; possui os *escólios* de B e parece completar o *codex A*; é marcado com a sigla T (*Townleyanus*).

Para a *Odisséia*, os principais *códices* são:

B *Ambrosianus gr. B 99 sup.*, do século XIII.

F *Laurentianus gr. conv. soppr. 52*, do século XI (11).

G *Laurentianus gr. XXXII, 24*, dos séculos X ou XI.

H *Londinensis Harleianus gr. 5674*, do século XIII.

M *Venetus Marcianus gr. 613*, do século XIII.

P *Heidelbergensis Palatinus gr. 45*, datado de 1201.

U *Monacensis Augustinus gr. 519*, do século XIV.

Numerosas concordâncias com os *papyri* emprestam certo valor ao *codex M*, mostrando assim como manuscritos de época recente podem revelar-se às vêzes testemunhos interessantes e até valiosos.

---

(11). — Trata-se dos *códices* chamados *conventi soppressi*, — dos conventos eliminados — cujo fundo foi ajuntar-se ao fundo já bastante rico da Laurenciana de Florença.

Desde o século XVII, outra fonte se revela aos home-  
 ricistas assim como a tôda a tradição literária: é a dos  
*papyri*. As excavações do Egito exumaram numerosos  
*papyri* que, conservados nos museus ou vendidos por negociantes de an-  
 tiquidades, foram estudados pelos sábios. Fundou-se, assim, uma nova  
 ciência, a papirologia. Tais fragmentos, mais ou menos longos, sempre  
 em mau estado, forneceram uma nova fonte de informações sôbre Ho-  
 mero, tanto mais valiosa quanto anterior ao século X, isto é, aos nossos  
 mais antigos *códices*. São, portanto, preciosos testemunhos da tradição.

De acôrdo com os mais recentes trabalhos, contam-se, atualmente,  
 trezentos e setenta e dois *papyri* da *Iliada*, e, sem dúvida, as buscas au-  
 mentarão ainda o número dêsses testemunhos. Dêstes *papyri*, trinta e  
 quatro são anteriores a Jesus Cristo e, entre êles, dezesseis pertencem aos  
 séculos II ou III sendo, pois, anteriores a Aristarco. Os outros *papyri* são  
 da era cristã. Trinta e um pertencem ao I século d. C., cento e treze  
 pertencem ao século II, cento e dezoito ao século III; trinta dois ao sé-  
 culo IV, vinte e seis ao século V; oito ao século VI; cinco ao século VII.  
 Os *papyri* da *Odisséia* são em número muito menor: contam-se cento e  
 quatro, dos quais setenta e quatro mais ou menos inutilizáveis. Assim  
 se distribuem: dois são do século III a. C.; três do século II; três do  
 século I. E da era cristã, oito do século I; vinte do século II; vinte  
 sete do século III; sete do século IV; cinco do século V (12). Êstes  
*papyri* nos testemunham a estima de que gozavam ainda os poetas na  
 época post-clássica e imperial, mas também a decadência dos séculos  
 V, VI e VII.

Que valor se deve dar a êsses testemunhos? Possuimos testemunhos  
 papirologicos concernentes a 13542 versos da *Iliada* (num total de 15693)  
 e sôbre 5171 da *Odisséia* (num total de 12110). Mas não convém ali-  
 mentar muitas ilusões a respeito do valor de tais textos. Com efeito, os  
*papyri* provêm de textos escolares, livros mágicos, exemplares destina-  
 dos ao comércio e, às vezes, de exemplares de bibliotecas, sem que seja  
 possível fazer sempre uma discriminação. E', pois, necessário prudência  
 na consulta desta tradição.

Em primeiro lugar, os extratos mostram quais eram os textos de  
 predileção, que os antigos gostavam de ouvir. Assim, os textos mais  
 apreciados da *Iliada* são o combate de Páris e Menelau (13), a batalha  
 do muro (14), a batalha dos navios, (15) a entrevista de Zeus e Hera no

---

(12). — Veja o estudo de P. Collart em *Introduction à l'Iliade*, p. 62. Todo o capítulo, pp.  
 37 a 73, deve ser lido. Para a *Odisséia*, consulte-se o estudo já citado, de T. W. Allen.

(13). — II., III, 302-372.

(14). — II., XII, 108-378.

(15). — II., canto XIII.

monte Ida (16), a descrição do escudo de Aquiles (17). Os textos mais comumente repetidos permitem-nos julgar do gosto dos leitores nas diversas épocas.

Informam-nos também êsses *papyri* que, antes do século II a. C., havia certo número de versos que não mais se encontram depois dos trabalhos dos alexandrinos e que houvera, por conseguinte, numerosas adições ao texto desde sua composição, adições devidas, sem dúvida, à tradição oral. Eram reminiscências de outros textos épicos, de outras passagens do poema ou de junturas que foram chamadas “parties de conciliation”, ou também tais adições podiam provir do desejo dos aedos de louvar as cidades em que cantavam o grande poema. Mas, se os alexandrinos agiram sobre o texto, suprimindo essas adições, acham-se poucas variantes dêsses filólogos, fato que já apontamos a propósito dos *códices*. Em conclusão, encontramos-nos ainda em face duma vulgata não erudita, inteligível, que é, mais ou menos, a dos nossos *códices*.

Todavia, algumas lições permanecem interessantes, e, sem os *papyri*, não as conheceríamos, ou não seríamos informados da sua antiguidade! Graças a essa tradição manuscrita completa, *códices* e *papyri*, os filólogos modernos podem ter esperanças de dar ao público uma edição que represente, aproximadamente, senão a primeira edição dos textos homéricos, pelo menos uma edição correspondente àquelas que os gregos dos séculos V ou VI podiam ter à mão.

Mencionamos a obra de críticos homéricos quer os *Escólios* na época clássica, quer na época alexandrina. Convém também apontar outros críticos da época imperial e bizantina que, se não desempenharam importante papel na tradição do texto propriamente dito, pelo menos o fizeram como testemunhas indiretas dessa tradição e, principalmente, como comentadores. Quando falamos em testemunhas indiretas, isto quer dizer que, graças ao que possuímos de tais trabalhos, podemos ter uma idéia das edições dos eruditos ou dos testemunhos que êles tiveram às mãos.

Para a *Iliada*, os *códices* apresentam-nos *escólios* diversos e abundantes:

a) *escólios* atestados pelo *codex G* (*Genevensis gr. 44*) (18), certamente extratos duma obra do século III d. C., que se chama o *Resumo dos Quatro*. Êsses quatro são Aristonico, Herodiano, Dídimo e Nicanor (19). O primeiro viveu no reinado de Augusto e foi autor de Comentá-

(16). — *Il.*, XIV, 153-351.

(17). — *Il.*, XVIII, 468-610.

(18). — J. Nicole publicou-os com um longo estudo: *Les scholies Gnévoises de l'Illiade*, Genève, 1891.

(19). — Veja a respeito dêsses críticos ou gramáticos os artigos da *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft* de Paulys-Wissowa.

rios da *Iliada* e *Odisséia*, assim como duma obra sôbre os sinais críticos de Aristarco. Dídimo, que viveu na mesma época, explica em um tratado sôbre a *diorthesis* de Aristarco o método dêsse filólogo. Herodiano, na época de Marco Aurélio, fez observações sôbre a acentuação da *Iliada*, e seu contemporâneo, Nicanor, sôbre a pontuação dos poemas homéricos. São, pois, discípulos de Aristarco que comentam a obra do mestre. Os escólios de G nada mais fazem que retomar alguns dêsses comentários, por si mesmos muito longos para integrar-se numa edição dos poemas. São êsses mesmos escólios, sem dúvida, os que aparecem num *codex* do monte Athos (*Vatopedi* 592), mas dos quais só conhecemos algumas passagens (20).

No *codex* A (*Venetus Marcianus gr.* 454) (21), os escólios são da mesma forma tirados do *Resumo dos Quatro*, mas o texto é mais condensado e prova uma segunda elaboração das notas (22). Demais, êsses escólios foram feitos para um outro texto, diverso daquele do *codex* A, pois os lemas (23) são, frequentemente, diferentes do próprio texto. Entre êsses escólios acham-se extratos da obra de Porfírio (24) e notas históricas e mitológicas. A presença dos extratos de Porfírio dá a essa composição uma data posterior à metade do século IV. Uma segunda mão ajuntou notas tiradas do *Resumo dos Quatro* e acrescentou-as, quer entre os escólios precedentes e o texto, quer em escólios interlineares. Assim, as mesmas idéias são, frequentemente, retomadas duas vêzes.

A essas notas tomadas do *Resumo dos Quatro* acrescentaram-se comentários exegéticos que se encontram em outros *códices* (B e T) e que assinalam, senão o fim da influência de Aristarco, pelo menos o desejo de voltar a um conhecimento do texto homérico em si.

Com efeito, no *codex* T (*Londinensis Burneianus gr.* 86) (25) aparecem outros escólios. Nesses, são sempre mencionadas as ateteses aristarquianas: por conseguinte, ainda são extratos do *Resumo dos Quatro*, como no *codex* A; mas aí se lêem, de preferência, escólios em que é combatida a opinião de Aristarco, e o lugar mais importante é dado à exegese e aos extratos de Porfírio (26). Revela-se, então, uma tendência claramente antiaristarquiana, bem mais declarada que nos comentários precedentes.

(20). — Êsses extratos foram publicados pelo padre Duchesne, *Archives des Missions scientifiques*, III (1875), I, pp. 365 e ss. Uma grande dificuldade para o conhecimento dos *códices* conservados no monte Athos advém do difícil acesso a êsses mosteiros.

(21). — G. Dindorf, E. Maas, *Scholía graeca in Homeri Iliaden*, t. I., Oxonii, 1875.

(22). — Essa deterioração no decorrer dos seis primeiros séculos é um fato que foi assinalado acerca de outros textos clássicos (J. Irigoin, *op. cit.*, pag. 102-104).

(23). — Chamam-se *lemas* as primeiras palavras do texto a que se refere o escólio e que são colocadas no seu início.

(24). — H. Schrader, *Porphyrii quaestionum homericorum ad Iliaden pertinentium reliquias collegit*, Leipzig, 1880-82.

(25). — E. Maas, *Scholía graeca in Homeri Iliaden Townleyana*, Oxonii, 1887-88.

(26). — A. Mazon, *op. cit.*, pp. 75-82.

Por fim, os códices B (*Venetus Marcianus gr. 453*) e L (*Lipsiensis gr. 32*) (27) apresentam escólios em que tudo que era aristarquiano desapareceu. A hostilidade demonstrada pelos autores aos resultados do método aristarquiano é evidente. Existem também escólios em que o autor louva os versos atetizados por Aristarco sem, todavia, mencionar sua condenação; encontram-se também escólios exegéticos de T e notas anônimas de Porfírio acrescentadas por outras mãos, mas cuja origem é dada por manuscritos da mesma família, (*Leidensis Voss. gr. 64*, *Harleianus gr. 5693*, *Scorialensis gr. 83* (Σ 2, 7). Embora esse comentário provenha do mesmo arquétipo T, é evidente que o seu autor quis evitar qualquer discussão para tornar mais claro o triunfo da tese que defende. Pode-se supor que tal defesa e tais escólios exegéticos sejam tomados da escola de Pérgamo, talvez do próprio Crates. Mencione-mos ainda os extratos do *Etymologicum Magnum* (28), mas de mão evidentemente posterior.

Enfim os comentários devidos a Eustácio (29), arcebispo de Tessalônica, no século XII, revelam-se ainda mais conservadores que os escólios de B e nos dão preciosas indicações sobre a língua.

Se mencionarmos ainda os comentários que foram compostos pelos filólogos bizantinos, tal como Manuel Moschopoulos, (30) teremos o total dos trabalhos que se encontram anexados ao próprio texto de Homero.

Esses comentários, quer sob a forma de escólios, quer como tratados permitem-nos, pois, conhecer melhor o próprio texto. Acrescentando-os às lições dos *códices* e dos *papyri*, é evidente que encontramos aí uma fonte muito importante de informações. Por outro lado, possuímos assim abundantes conhecimentos que nos permitem seguir a história do texto desde o III século antes de Cristo até o século XIV. Ajudam-nos também a compreender a complexidade da tradição, pois que os próprios escólios nos ensinam que havia fontes diversas no século VI: a dos escólios de A, do protótipo de A, e ainda a de G, de L, B e T (31).

Para a *Odisséia*, os comentários são bem menos ricos. Temos:

a) *scholia minora*, transmitidos quer pelos *códices*, quer sobretudo por compêndios independentes do texto e que fornecem extratos dos trabalhos post-alexandrinos; são tirados sobretudo do comentário de Dídimo.

(27). — Para B, os escólios são dados por G. Dindorf, *op. cit.*, III, IV, Oxonii 1877; para L por L. Bachmann, *Scholia in Homeri Iliaden*, Lipsiae, 1835.

(28). — Acham-se em I. Bekker, *Scholia in Homeri Iliaden*, Berolini, 1825.

(29). — G. Stallbaum, *Eustathii Commentaria*, 4 vols., Lipsiensi, 1827-30.

(30). — L. Bachmann, *Scholia in Homeri Iliaden*, Lipsiae, 1835-38. Ver também, R. Aubreton, *Démétrius Triclinius et les Recensions Médiévales de Sophocle*, Paris, 1949, pp. 17-18.

(31). — Para todo esse estudo sobre os escólios pode-se consultar com vantagem o trabalho de R. Langumier em *l'Introduction à l'Iliade*, pp. 74 e ss.

b) escólios publicados por Ph. Buttman em 1821, (32) e G. Dindorf em 1855 (33). São extratos do *Ambrosianus* B 99-sup., do *Venetus Marcianus* gr. 613 e, sobretudo, do *Harleianus* gr. 5674.

---

(32). — Ph. Buttmann, *Scholia in Homeri Odysseam*, Berolini, 1821.

(33). — G. Dindorf, E. Maas, *Scholia Graeca in Odysseam ex codicibus austa et emendata*, 2 vols., Oxonii, 1855.



## CAPÍTULO III

---

### A QUESTÃO HOMÉRICA

Os modernos se propuseram a questão de saber se o texto que possuímos da *Iliada* e da *Odisséia* é o legítimo texto homérico. Se interpolações se introduziram, que certeza temos de ter um texto puro e original? Passando além, perguntou-se como se tinham formado a *Iliada* e a *Odisséia*. Assim, depois de termos estudado as fontes, isto é, os resultados da crítica antiga, devemos ver, agora, qual tem sido a posição moderna diante dos dois poemas.

As edições italianas do fim do século XV e da primeira metade do século XVI mostraram-nos até que ponto o Ocidente, e principalmente a Itália, tivera o culto de Homero. A Renascença multiplica as edições. Sòmente Scalígero, em sua *Poética*, (1565) enuncia nessa época algumas dúvidas sòbre a unidade dos poemas homéricos. Mas no fim do século XVII e inícios do século XVIII, a Controvérsia entre Antigos e Modernos, na França, colocou a questão homérica na ordem do dia (1). Devia ser tudo admirado em Homero? ou os poemas não tinham mais que um valor sobreestimado?

Até então, para o conhecimento da pessoa de Homero, todos se referiam às *Vidas* que apareciam no início de numerosos manuscri-

---

(1). — Trata-se das teorias de Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688. A controvérsia tornou-se mais acirrada depois da tradução da *Odisséia*, Paris, 1709, e da *Iliada*, Paris, 1711, pela excelente helenista Madame Dacier. Segue-se-lhe a *Iliada* em doze cantos de A. Houdart de la Motte, Paris, 1713, com o seu *Discours sur Homère*.

Eis alguns livros que estas obras provocaram: Abade de Pons, *Lettre sur l'Illiade de la Motte*, Paris, 1714; J. Terrason, *Dissertation critique sur l'Illiade*, Paris, 1715 e sobretudo, Fr. Hédelin, abade d'Aubignac, *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Illiade* Paris, 1715.

tos homéricos e jamais se tinha duvidado de sua personalidade ou da sua obra. Algumas *Vidas* apresentavam-se como sendo da autoria de Heródoto, Aristóteles e Plutarco; isso bastava para dar crédito às lendas (2).

Em 1781, Ansse de Villoison descobre o *codex* de Veneza A, que êle considerava a *editio variorum* de Homero (3). É assim que tôda a exegese alexandrina se revela ao mundo erudito e, dêsse acontecimento, Fr. A. Wolf nos *Prolegomena* aparecidos em 1795, apresenta a consequência que julgava evidente: nega a existência de Homero. Partindo da idéia de que a escrita era desconhecida na Grécia continental e na Ásia Menor na época homérica, Wolf julga que os poemas não puderam ser compostos como uma obra de conjunto. Como seria possível que um poema como a *Iliada* tivesse sido composto como um todo consequente, se não se tinha possibilidade de escrevê-lo à medida de sua composição? De outro lado, não pode ter sido concebido como um todo destinado a ser recitado na íntegra, pois isto seria materialmente impossível.

São, diz êle, cantos suficientemente curtos para serem guardados de cor e cantados nas assembléias, e que diversos aedos, em épocas também diversas, compuseram. Os próprios cantores fizeram acréscimos, juntaram diversos cantos de origens diferentes, improvisando segundo a inspiração do momento ou lugar. Os poemas eram, por assim dizer, a propriedade duma associação de aedos que tinha sede em Quios, as *Homéridas*, cuja existência é atestada por textos e escólios. Ademais, teríamos diante de nós um poema primitivo, composto num início de civilização, numa época em que o homem ainda não sabia construir vastos conjuntos poéticos e só podia compor uma poesia ingênua. Mais tarde, sob o impulso de Solão, o grande homem de estado, os atenienses decidiram cantar os poemas homéricos nas festas das Panatenéias; foi então que se fez um apêlo aos aedos de Quios para obtenção dum texto estável da *Iliada* e da *Odisséia*. Os rapsodos da época de Pisístrato e de seu filho Hípias reuniram os cantos esparsos, ligaram-nos uns aos outros por nexos às vêzes desajeitados, e compuseram, dessa maneira, a obra sem unidade que publicaram sob o nome de Homero para lhe dar maior prestígio.

Desde o aparecimento dos *Prolegomena*, deixou-se de ver Homero como um poeta que tivesse tido existência real, e as duas epopéias foram consideradas como a obra duma multidão de aedos. Imaginando que a divisão em vinte e quatro cantos datava da época alexandrina, impuseram-se novas divisões aos dois poemas: a *Iliada* tornou-se para Lachmann (4) um poema com dezenove cantos primitivos, reunidos

(2). — Acham-se as *Vidas* em Westermann, *Vitarum scriptores*, Brunswick, 1845, e também em Wilamowitz, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Bonn, 1916.

(3). — *Homericæ Iliadæ ad veteris codicis Veneti fidem recensita*, Venetiae, 1788.

(4). — K. Lachmann, *Betrachtungen über Homers Iliad*, Berlin, 1837 e 1874.

por acaso e não tendo entre si nenhuma unidade real. Dugas-Montbel (5), por sua vez, viu na *Iliada* o ajuntamento de cantos compostos algumas décadas depois da queda de Tróia; é, diz êle, uma poesia instintiva, espontânea, brotada do seio do povo. Por fim, no terminar do século, J. van Leeuwen e B. Mendès da Costa (6) afirmam que não há nenhuma sequência nos dois poemas, portanto, nenhuma possibilidade de ver em tais obras o trabalho dum grande poeta. Enfim, o dialeto de origem dessas epopéias é discutido: para alguns, é o eólio, para outros o jônio, e para outros ainda, o ático do século VI com transposição mais tardia para o jônico.

Mas êsse acaso que teria orientado essencialmente a formação das obras homéricas não satisfez aos críticos que liam verdadeiramente os poemas e ficavam fascinados por suas belezas. Não se podia continuar a negar que houvesse, nas obras, certa unidade. Da mesma forma, muito depressa, se voltou à idéa de um poeta ao qual, por hábito, se dava o nome de Homero, que teria composto o núcleo primitivo. Êsse fundamento "inicial" teria inspirado outros aedos que, um pouco de cada vez, teriam inventado novos episódios, integrando-os na obra primitiva e, destarte, paulatinamente, aperfeiçoando o poema. Essa foi a teoria de God. Hermann (7). Tratar-se-ia, pois, duma epopéia primitiva, obra popular por excelência, já que se pensa que o gênero é o encontrado nos alvôres de tôdas as literaturas: e para confirmar essa tese tomam-se exemplos nas literaturas ocidentais germânica ou francesa, como a *Chanson de Roland*. Pois, nesse tempo, é convicção de quase todos os filólogos que nos achamos diante de poemas nascidos numa época primitiva, numa sociedade quase bárbara (8).

Entretanto, alguns eruditos, já desde essa época, opuseram nítida resistência a tal atitude. Eram os que, preferentemente, julgavam a obra homérica sob o aspecto literário. Assim, helenistas como Nitzsch (9), Otf. Müller (10), R. Volkmann (11), E. Bucholtz (12), na Alema-

---

(5). — J. B. Dugas-Montbel, *Iliade*, 9 vols., Paris, 1828-34.

(6). — J. van Leeuwen e B. Mendès da Costa, *Ilias-Odysee*, Leyde, 1889-92.

(7). — God. Hermann, *De interpolationibus Homeri, inter Opuscula*, t. V, Lipsiae, 1832.

(8). — Ver também H. Koechly, *Homer und das griechischen Epos* em *Zeitschrift für die Altertumwissenschaft*, 1843; G. Grote, *History of Greece*, London, 1849; Ch. Fauriel, *Les questions homériques*, no *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Etudes grecques*, Paris, 1888; W. Christ, *Homer und die Homeriden*, Muenchen, 1885. C. Robert, *Studien zur Ilias*, Berlin, 1901; N. Wecklein, *Studien zur Ilias*, Halle, 1905.

(9). — G. W. Nitzsch, *De historia Homeri maximeque de scriptorum carminum aetate maletemata*, Hanover, 1830.

(10). — Otf. Müller, *Grundriss der griechischen Litteratur*, Halle, 1836.

(11). — R. Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolfischen Prolegomena zu Homer*, Leipzig, 1874.

(12). — E. Buchholtz, *Vindicae carminum Homericorum*, Paris, 1843.

nha e Ern. Havet (13), A. Bougot (14), J. Girard e G. Perrot (15), na França, reagiam contra a teoria wolfista e afirmavam a unidade da obra homérica.

Dois outros fatos também subtraíram à teoria de Wolf grande parte de sua força. Tornava-se evidente que a escrita existira muito antes do período homérico, entre os jônios da Ásia Menor (16) ainda que aí tivesse aparecido bem mais tarde que em outros povos mediterrâneos, pois que na época em que os aqueus se estabeleceram em Chipre pareciam não ter escrita; a prova disso reside no fato de que os gregos dessa ilha se utilizaram, mais tarde, de um silabário mal adaptado à sua língua.

De outro lado, apesar dos esforços dos partidários da pluralidade dos poemas, não se pôde mais negar que houvesse na *Iliada* e na *Odisseia* uma idéia geral primitiva. Assim, os críticos W. Christ e G. Grote reconheciam na *Iliada* uma *Aquileida* primitiva, formada pelos cantos I, VIII, XI a XXII, à qual se teriam acrescentado cantos retirados de outros poemas; pois, é ainda uma outra idéia, lançada nessa época, a de que a *Iliada* e a *Odisseia* não foram as únicas epopéias, mas que existiram, contemporâneos ou talvez anteriores a elas, outros poemas épicos que depois se perderam. Depois, poemas mais recentes, obra de aedos ambulantes, se teriam aglomerado ao redor desse conjunto. Enfim, J. Guignaut e A. Koechly procuraram um plano primitivo, uma idéia geral primitiva que seria o esboço em torno do qual a obra se teria cristalizado.

Em sua *Histoire de la Littérature Grecque* (17), Alfred e Maurice Croiset adotavam a tese que reconhecia na *Iliada* e na *Odisseia* partes apresentando caracteres comuns muito convincentes. Assim, por exemplo, na *Iliada* a *Querela*, os *Feitos de Agamenão*, a *Patroclia* e a *Morte de Heitor*. Ao contrário, julgavam que certos cantos formavam unidades isoladas sem liames reais, assim como a *Despedida de Heitor* ou a cena da *Embaixada*. Em outros cantos, reconheciam desenvolvimentos posteriores realizados pelos Homéridas e devidos ao êxito da obra primitiva, ao desejo de unir a esse poema de sucesso lendas originárias de outros cabedais, ou ainda, pela necessidade de justificar algumas alusões insuficientemente desenvolvidas, assim a *Diomedia*, os *Combates singulares*, a *Construção da muralha*, o *Assalto à muralha*, o *Combate dos deuses* e o *de Xanto e Aquiles*.

(13). — E. Havet, *De origine et unitate poematum homericorum*, Paris, 1843.

(14). — A. Bougot, *Etude sur l'Iliade d'Homère*, Paris, 1888.

(15). — J. Girard e G. Perrot, *l'Iliade d'Homère* em *Journal des Savants*, Paris, março, julho e dezembro 1889; nov. e dez. 1907.

(16). — M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*, p. 78; A. W. Oerisson, *Schrift und Sprache in Alt Kreta*, Upsala, 1930.

(17). — Esse manual, embora dando algumas teorias superadas, permanece ainda como uma das raras obras de conjunto sobre a literatura grega que conserva mérito real. Foi editado em Paris, e reeditado em 1896, 1909, 1928.

Enfim, em diversas partes, cantos de ligação teriam sido compostos mais tarde, no momento em que êsse amálgama se tornou um conjunto literário. Assim, da mesma forma, a *Odisséia* seria obra dum unificador que teria completado o poema, inventado a *Telemaquia*. As *Aventuras de Ulisses* e a *Volta a Ítaca* seriam as obras de dois poetas anteriores. Numa palavra, os poemas homéricos teriam nascido do trabalho espontâneo de muitos poetas que dispunham os cantos novos no lugar que o plano primitivo permitisse; tais poetas foram os Homéridas de Quios.

Aos poucos, voltava-se, quisessem ou não, a um poeta primitivo, a que se pode dar o nome de Homero. Cada vez mais, a crítica do fim do século XIX, mas principalmente do século XX, retomava a idéia tradicional da *Iliada* e da *Odisséia* como obras de um poeta único. Será preciso salientar os nomes de D. B. Monro, F. Blass, M. Bréal, A. Lang, A. van Gennep, o próprio J. van Leeuwen e U. von Wilamowitz (18). Atualmente, T. W. Allen e F. Jacoby (19) falam de Homero como de um homem que existiu realmente, autor da *Iliada* e talvez da *Odisséia*. Mas, acrescenta M. Browra, não as criou do nada. De fato, o estudo desses poemas revela um cabedal de lendas e de poemas antigos a que ainda teremos ocasião de nos referir (20).

É também interessante notar uma tendência muito pronunciada dos críticos, principalmente dos historiadores das religiões, que procuram interpretar os poemas como se tudo não passasse de mitos e símbolos. Destarte, o texto estaria cheio de segundas intenções religiosas. Há nessa atitude algo interessante, mas conforme veremos, não se deve exagerar.

Todavia, em 1924, Victor Bérard no monumental trabalho que realizou para a coleção "*Les Belles Lettres*", e que outra coisa não é senão a continuação de seus estudos sobre a *Odisséia*, voltava, em parte, às soluções do século XIX. A *Odisséia*, segundo êle, era formada de três poemas mal conciliados, a *Viagem de Telêmaco*, as *Narrativas no palácio de Alcínoo* e a *Volta de Ulisses*. Devia-se ler na seguinte ordem: as *Narrativas no palácio de Alcínoo*, a *Viagem de Telêmaco* e a *Volta de Ulisses*. O erudito helenista via na primeira parte uma obra primæ; mas a segunda não era senão cópia de um poema mais antigo, e a terceira uma obra de época baixa, em que o crítico encontrava muitas passagens contrárias ao bom gosto. Além disso, julgava êle, era preciso voltar às ateteses alexandrinas, não aceitar mais os versos que se encontravam repetidos em

(18). — D. B. Monro, *Homer's Odyssey*, Oxford, 1901; F. Blass, *Die Interpolationen in der Odyssee*, Halle, 1904; M. Bréal, *Pour mieux connaître Homère*, Paris, 1906; A. van Gennep, *La question d'Homère, les poèmes homériques, l'archéologie et la poésie populaire*, Paris, 1909; J. van Leeuwen, *Commentationes homericae*, Leyde, 1911.

(19). — T. W. Allen, *Homer, the origins and the transmission*, Oxford, 1924; F. Jacoby, *Homerisches*, em *Hermes*, 1933, pp. 1-50.

(20). — C. M. Bowra, *Tradition and design in the Ilias*, Oxford, 1930.

diversos lugares, e sim procurar seu lugar original, suprimir as passagens contraditórias. Em conclusão, chegava-se a uma reconstrução total desse imenso “puzzle”, cujo segrêdo, afinal, V. Bérard havia decifrado... Por outro lado, a *Odisséia* era mais drama que epopéia e sua recitação era preferentemente um *jôgo cênico*, uma representação. Enfim, o autor via nessa obra o poema da colonização fenícia e quase, “o poema dos Portos do Mediterrâneo ocidental”. Todos os lugares lendários se encontravam identificados, desde o Mar Negro até Gibraltar (21).

Ê claro que nem tudo se deve desprezar nesse trabalho duma vida: em muitos pontos V. Bérard contribuiu para esclarecer o texto ou apontou soluções aceitáveis (22).

Enfim, na mesma coleção “*Les Belles Lettres*”, Paul Mazon estudou em sua *Introduction à l'Iliade*, o problema da unidade desse poema. Chega à seguinte solução: a *Iliada* não foi concebida em sua forma atual. Foi escrita para um público particular, o dos palácios reais, e não para ser cantada em seguida, mas em grupos de trezentos a quatrocentos versos, ou então, com alternância de aedos, em grupo de três a cinco cantos. Não tendo sido escrita para uma recitação total, compreende-se, por isso mesmo, sua falta de unidade. De um lado, foi composta por grupos de cantos. Por outro, cantos isolados aí se integraram servindo de acabamento, ligação ou desenvolvimento. Não se deve, portanto, exigir uma lógica absoluta, mas julgar mais como ouvintes do que como leitores. Em conclusão, Paul Mazon reconhece um núcleo original: “Uma obra original, diz êle, cujos dados principais se acham nos cantos XI, XVI, XVIII, XVII, à qual o próprio autor deu como prelúdio o canto I e como conclusão o canto XXIV, foi acrescida, no correr dos tempos, de desenvolvimentos diversos, dos quais muitos podem ser do próprio autor, enquanto que o resto é devido a poetas posteriores. Assim, aumentada a pouco e pouco por numerosas contribuições, acabou sendo um centro de atração para outros poemas do ciclo troiano... Teria havido então, sucessivamente, criação e crescimento normal, depois aglomeração e, enfim, refundição e último amálgama” (23).

Em conclusão, se a tese de Wolf perdeu tôda atualidade, se a pessoa de Homero é reconhecida como histórica, vê-se que há sempre duas posições possíveis: a dos *unitaristas integrais*, que defendem a unidade total da obra, e a dos filólogos que procuram nos poemas as partes “antigas” e as “recentes”.

(21). — Para uma bibliografia ma's ou menos completa da questão, reportar-se a V. Bérard, *Introduction à l'Odysée*, 2a. éd., Paris, 1933, pp. 20-34; J. van Ooteghem, *Biblioteca graeca et latina*, Namur 1945 e L. Laurand, *Manuel des Etudes grecques et latines*, 1950, t. I, pp. 113-115.

(22). — Pode-se ler a refutação dessas idéias no posfácio que Emile Ripert escreveu para a tradução francesa da *Odisséia*, Paris, 1948. E' acompanhada de um prefácio em que se lê uma espirituosa crítica de Roger Verceil e que não é desprovida de interêsse.

(23). — P. Mazon, *op. cit.*, p. 256.

Já é tempo de abandonarmos êste estudo puramente teórico da questão homérica, para chegar às duas obras em si, e procurar aquilo que, tanto numa como noutra obra, pôde embaraçar os críticos.

Mas, não o esqueçamos, o mais importantes é ler, apreciar, conhecer os poemas, em lugar de deter-se diante de problemas que acabam fazendo perder de vista o essencial: a beleza estética e humana.



CAPÍTULO IV

---

ANÁLISE DA ILÍADA

Não é um poema sobre a guerra de Tróia o que nos dá o poeta, e sim um simples episódio ocorrido no nono ano do assédio e que haveria de custar caro aos gregos: a Cólera de Aquiles. Ela provoca, involuntariamente, a morte de Pátroclo, o amigo do herói, e a vingança dessa morte, com a volta de Aquiles ao campo de luta.

1. — (A) *A cólera de Aquiles*

- A. — A peste — A querela — A Viagem a Crise.
- B. — O desígnio de Zeus: os troianos serão vencedores até que Aquiles tenha recebido uma reparação.

2. — (B) *A prova e o catálogo*

- A. — O sonho de Agamenão — A prova das tropas. O reagrupamento.
- B. — O catálogo das naus — O catálogo troiano.

3. — (Γ) *Páris e Menelau: "Ticoscopia" (1)*

- A. — Páris propõe encontrar-se com Menelau num combate singular.
- B. — Helena, das muralhas, nomeia os guerreiros gregos a Príamo.
- C. — O pacto.
- D. — O combate: Páris é salvo por Afrodite.
- E. — Páris e Helena.

---

(1). — Forma vernaculizada de teichoscopia.

4. — (Δ) *Ruptura do pacto*

- A. — A ruptura é decidida no Olimpo.
- B. — Pândaro a realiza.
- C. — Revista de Agamenão.
- D. — O início da luta.

5. — (E) *A Diomedia*

- A. — Feitos humanos (Tideu, Pândaro, Enéias).
- B. — Afrodite ferida.
- C. — Episódios de Enéias e Sarpedão.
- D. — Ares ferido.

6. — (Z) *Volta de Heitor*

- A. — Os deuses deixam o campo de batalha: combates favoráveis aos gregos.
- B. — Diomedes zomba de Glauco.
- C. — As despedidas de Heitor: a) entrevista com Hé-cuba b) mau humor de Páris c) entrevista com Andrômaca.

7. — (H) *Combate de Heitor e Ajax*

- A. — Combate singular: a) o projeto b) o sorteio c) o duelo.
- B. — A trégua: a) a proposta de Nestor b) a construção do muro.

8. — (Θ) *A batalha*

- A. — Conselho dos Deuses: decidem não mais ajudar os gregos.
- B. — Pânico entre os gregos.
- C. — Contra-ataque rechaçado.
- D. — Os troianos diante das naus gregas.

9. — (I) *A embaixada*

- A. — Conselho de guerra: a) conselho de Nestor b) concessões de Agamenão.
- B. — A Embaixada a Aquiles: a) palavras de Ulisses b) recusa do herói c) palavras de Fênix d) volta da Embaixada.

10. — (K) *A Dolonia*

- A. — Conselho nos postos avançados.
- B. — Expedição contra Dolão.
- C. — Feitos no campo de Reso, o trácio.

11. — (Λ) *Agamenão (2a. batalha)*

- A. — Feitos de Agamenão: a) Zeus o provoca ao combate b) sua armadura c) combates.
- B. — Derrota de Agamenão: a) ferimento do rei b) ataque troiano (Ulisses, Macaão, Eurífilo).

12. — (M) *A Ticomaquia*

- A. — Primeiro assalto troiano.
- B. — Sarpedão abre uma brecha no muro.
- C. — Heitor penetra no campo.

13. — (N) *Combate pelas naus*

- A. — Posidão socorre os aqueus
- B. — Pressão troiana no centro: Idomeneu, Antíloco, Menelau.
- C. — Vitoriosa defesa dos gregos à esquerda: os dois Ajax.
- D. — Os troianos acentuam a pressão.

14. — (Ξ) *O sono de Zeus*

- A. — Conselho dos Inválidos.
- B. — Zeus enganado por Hera.
- C. — Consequências: a) intervenção de Posidão b) Heitor ferido por Ajax c) os troianos são rechaçados do campo.

15. — (O) *Despertar de Zeus*

- A. — Os deuses são chamados à ordem.
- B. — Desforra dos troianos e volta de Heitor.
- C. — Recuo dos gregos e apreensão de Pátroclo.
- D. — O combate junto às naus.
- E. — Pânico dos gregos: Ajax resiste sozinho.

16. — (II) *A Patroclia*

- A. — O empréstimo das armas e partida para o combate.
- B. — Feitos de Pátroclo.
- C. — Morte de Sarpedão.
- D. — Morte de Pátroclo.

17. — (P) *O cadáver de Pátroclo*

- A. — Morte de Euforbo e feitos de Menelau.
- B. — Tomada das armas de Pátroclo e ofensiva troiana.

- C. — O combate pelo carro.  
 D. — Pátroclo é carregado pelos gregos.
18. — (Σ) *A Fabricação das armas: "Aquileida"*  
 A. — O pedido a Tétis: a) Aquiles entre os seus b) Tétis e Aquiles c) o grito de Aquiles.  
 B. — Assembléia troiana.  
 C. — As Armas: a) pranto de Aquiles b) visita a Hefesto c) descrição do escudo.
19. — (Τ) *A Reconciliação*  
 A. — A Reparação: a) presente das armas a Aquiles b) assembléia e reconciliação c) lamentações de Briseida e Aquiles.  
 B. — O combate: a) Aquiles veste suas armas b) Aquiles no combate.
20. — (Υ) *A Teomaquia (1a. parte)*  
 A. — Prelúdio: episódio de Enéias.  
 B. — Feitos de Aquiles: a) exortações de Heitor e Aquiles b) as vítimas de Aquiles c) intervenção de Heitor d) novas vítimas de Aquiles.
21. — (Φ) *A Teomaquia (2a. parte)*  
 A. — Prelúdio: chegada do Xanto.  
 B. — O Xanto: a) episódio de Licoão b) episódio de Asteropeu c) combate de Aquiles e Xanto.  
 C. — A Batalha dos deuses.  
 D. — Aquiles diante de Tróia: episódio de Agenor.
22. — (Χ) *A morte de Heitor*  
 A. — Aquiles enganado por Apolo.  
 B. — Discurso.  
 C. — A perseguição.  
 D. — O combate e a morte de Heitor.  
 E. — Tróia em luto.
23. — (Ψ) *Os Funerais de Pátroclo*  
 A. — Os Funerais.  
 B. — Os Jogos.
24. — (Ω) *Heitor*  
 A. — Aquiles arrasta o cadáver de Heitor.  
 B. — Príamo diante de Aquiles.  
 C. — Entrega do cadáver e trégua.  
 D. — Funerais de Heitor.

Que críticas puderam suscitar as diversas partes do poema? Certos autores viram no canto I um poema que se bastava a si mesmo, que não exigia necessariamente uma continuação; a segunda parte não seria mais do que uma extensão dada a êsse poema, quando o sucesso da *Querela* o tornou popular. Mais séria é a teoria segundo a qual a *Viagem a Crise* não seria mais que uma adição posterior; em primeiro lugar, porque poderia ser suprimida sem que dela restassem traços, e assim, a prece de Tétis a Zeus seria a sequência lógica de sua entrevista com o filho; em segundo lugar, principalmente, porque o estilo dêsse trecho é claramente diferente: sua calma contrasta com o drama da *Querela* e as minúcias com a rapidez da cena precedente. Serão obra de uma só mão?

O canto II, e, aliás, todo o conjunto dos cantos II a VII é desconcertante. A *Querela* havia resultado no *Desígnio de Zeus*, que era dar a vitória aos troianos até que Aquiles tivesse recebido uma reparação justa. Por conseguinte, Zeus envia um sonho a Agamenão e o impele a travar um combate que lhe será desfavorável. Ora, o rei faz justamente o contrário e submete as tropas a uma prova mais ou menos intempestiva: finge querer embarcar de volta. Mas é preso em sua própria armadilha: os soldados, cansados dessa longa luta, aclamam a decisão. É necessária a intervenção de Ulisses e dos deuses para impedir a catástrofe. Parece, já se disse, que não se trata da sequência exata do canto I, mas de um canto nele introduzido após as modificações necessárias para disfarçar as inverossimilhanças. Paul Mazon vê aí a adaptação dum antigo tema poético cujo assunto teria sido: “Como Agamenão, por um artifício bem arranjado, conseguiu no fim de nove anos de guerra impelir ao combate, ainda uma vez, o seu exército cansado e desanimado” (2). Outrossim, o caráter heterogêneo dêsse canto parece evidenciar-se pela presença de seis comparações contraditórias (v. 440-483).

Depois, os troianos preparam-se para a batalha e passamos ao *Catálogo das naus*. Era de esperar-se êsse catálogo se se tratasse do começo da guerra de Tróia, mas, depois de nove anos de luta, qual é o seu papel? Encontramos aí a relação dos guerreiros mortos antes dos acontecimentos narrados na *Iliada*! Por outro lado, o *Catálogo* segue um plano que nada tem a ver com a ordem dos gregos no campo asiático; enfim, é um catálogo de navios quando se trata, essencialmente, de guerra continental (3). Segue-se-lhe um rápido catálogo troiano, que nos dá impressão de ter sido composto às pressas e que deve ser uma “partie de conciliation”. Êste canto parece, pois, ser uma série de trechos ajuntados uns aos outros, com incoerências, mas com tentativa de sutura.

(2). — *Introduction à l'Iliade*, p. 149.

(3). — Paul Mazon enumera ainda outras inverossimilhanças: povos cujo papel é insignificante na *Iliada* ocupam lugar privilegiado, e vice-versa. Fazem-se alusões a feitos que são assunto de poemas do Ciclo, etc.; ver *op. cit.*, p. 153.

O canto III, sem dúvida, é um dos mais bem realizados e dos mais espirituosos da *Ilíada*. É uma espécie de caricatura de Páris e Helena; entretanto continua completamente ignorado o *Desígnio de Zeus*. Por que aceitar um combate singular uma vez que a vitória está prometida? Este canto não tem ligação alguma com o início e seus nexos com o canto precedente são inteiramente artificiais. Enfim, faz-nos assistir a uma segunda revista dos gregos que Helena, do alto das muralhas, aponta a seu sogro Príamo, o qual, todavia, depois de nove anos de guerra deve conhecer os guerreiros aqueus!

Notaram-se muitos elementos desfavoráveis contra os cantos IV e V. Por que decidem os deuses a ruptura do pacto firmado no canto III? Por que motivo a batalha é travada pelos troianos e não pelos gregos que são os ofendidos? A própria *Revista de Agamenão*, que é a terceira do mesmo gênero, depois do *Catálogo* e da *Ticoscopia* só parece feita para introduzir dois heróis omissos, Diomedes e Nestor.

O canto V assinala, continuamente, a total ignorância do *Desígnio de Zeus*, já que a *Diomedia* conduz a uma vitória dos aqueus. Além disso, põe em ação personagens secundárias, Diomedes, Enéias, que terão um pequeno papel no poema. Enfim, o episódio de Sarpedão interrompe a série dos feitos de Diomedes e parece sem relação com o conjunto.

Embora seja um dos mais belos da *Ilíada*, o canto VI não escapa aos críticos. Acusam-no de ter sido composto apenas para a introdução de tão belas cenas. Com efeito, por que Heitor volta a Tróia no momento mais perigoso do combate? É isso lógico? Na cena do *Mau humor de Páris*, que significa essa cólera, ou melhor, essa dor de Páris? Em parte alguma encontramos uma explicação. Enfim, as despedidas de Heitor e Andrômaca são prematuras pois que, durante a trégua do canto seguinte, eles terão ocasião de reencontrar-se.

Quanto ao canto VII, pode parecer intercalado e imaginado mais tarde para pôr fim à batalha. O combate singular entre Ajax e Heitor é uma luta sem finalidade, à qual não se fará nenhuma referência nas partes posteriores, um verdadeiro *pastiche* do combate de Páris e Menelau no canto III. A trégua, por sua vez, permite a construção de um muro, um muro colossal, erguido num dia, e que é uma das provas essenciais da falta de unidade do poema. Esse muro, outrossim, não se sabe para que serve, pois os gregos estão vitoriosos.

Por fim, com o canto VIII, volta-se ao *Desígnio de Zeus*. O deus, fiel à promessa feita a Tétis, pede às outras divindades que se abstenham de intervir; e, daí, a rápida derrota dos gregos. Todavia, o combate é esquematizado, sem grandes conjuntos; até a atitude dos deuses parece pouco concorde com as ordens recebidas. Não será obra dum arranjador que quis, com êsses revezes provocar a cena da *Embaixada*, para tentar aplacar Aquiles?

O canto da *Embaixada* nos põe em face de uma completa contradição. Agamenão, retomando as palavras do canto II, quer abandonar a

Tróada. Em conclusão, concorda em dar satisfação a Aquiles. Não era tudo que Tétis havia pedido a Zeus? Portanto, o deus se acha desobrigado da palavra dada. Ora, o resto do poema prova que absolutamente não o está. Além disso, nos cantos XI e XVI, Aquiles (4) fala como se jamais tivesse recebido uma oferta do rei!

A antiguidade já hesitava em aceitar o canto X como parte integrante da *Iliada* (5). Com efeito, é um *extra*. É pouco verossímil que todos os acontecimentos se tenham podido realizar numa noite, sem que, a seguir, os heróis tenham sentido necessidade de repouso! O próprio estilo é rebuscado, dá muitos pormenores arcaicos e formas linguísticas recentes.

Volta-se, enfim, ao tema essencial com o canto XI; poder-se-ia mesmo dizer que é a continuação do canto I, o que poderia implicar que todo o resto só foi unido à *Iliada*, posteriormente. Contudo, o fim do canto já apresenta, de novo, algumas dificuldades: Pátroclo vai visitar Macaão, que está ferido; é submetido a uma longa arenga de Nestor; depois encontra, por sua vez, Eurípilo a quem não mais abandona. Tudo isso no momento em que Aquiles o espera com impaciência. Não haverá aí uma adição posterior destinada a introduzir a *Patroclia*, consequência dos conselhos de Nestor?

Com o canto XII, reencontramos a grande dificuldade do canto VIII: o muro. Nos outros cantos, só há menção de um fôss e um levantamento de terra, dizem os críticos. Pareceria então que o episódio do canto VIII só foi acrescentado para introduzir a presente narrativa, desde que ela foi inserida na poema. De fato, o canto XIII não mostra um grande campo de batalha onde os carros podem manobrar para o combate. Ter-se-ia ajuntado todo o conjunto dêesses cantos para tornar mais longa a narrativa, inventando um obstáculo que pudesse deter os troianos. Outrossim, segundo dizem, acha-se neste canto uma arte muito erudita, "menos espontânea".

No canto XIII, Posidão decide-se, enfim, a agir, mas sua intervenção obtém poucos resultados. Os discursos são lânguidos, ajunta M. Croiset. Entretanto, a crítica moderna não hesita em considerar êste canto como *antigo*. O mesmo não se dá com o canto seguinte. Por que Agamenão se mostra tão desanimado se a batalha "à esquerda das naus" é favorável aos gregos? Será preciso ver aí um *pastiche* do canto II em que Agamenão revela os mesmos sentimentos? O episódio de *Zeus enganado*, por sua vez, parece servir apenas para retardar a derrota dos gregos, e os combates que se realizam durante o sono de Zeus têm pouco interêsse humano: seu único objetivo é retardar a ação.

O *Despertar de Zeus* restabelece, por fim, a economia do poema. O *Desígnio de Zeus* vai realizar-se e assistimos à derrota dos gregos. Os

(4). — *Il.*, XI 699; XVI, 56-86.

(5). — Eustátio 697, 41, e o escólio do codex T.

acontecimentos são abundantes, é verdade; mas é também o que se pode dizer do canto XVI, onde, em particular, o episódio de Sarpedão parece inútil, e provavelmente ajuntado na mesma ocasião que o canto V. No canto XVII, o combate aparece confuso, e, além disso, aí se podem salientar reminiscências de outros cantos.

Quis-se ver na *Fabricação das Armas* (canto XVIII) uma mistura de elementos antigos e adições posteriores. A *Descrição do Escudo* pareceu a alguns “uma arte muito grande para a ingenuidade da época”. Todo o canto, entretanto, é reconhecido pela crítica moderna como *antigo*. Considera-se o canto XIX como *canto de enchimento* onde tudo é vazio e cheio de minúcias sem interesse. É certo que Aquiles parece muito calmo após a cólera que pôde mostrar na véspera.

A *Teomaquia* em sua parte humana (canto XX), parece feita de reminiscências; também ela é um emaranhado de lendas lídias e asiáticas. Em realidade retarda a ação. Quanto ao *Combate de Aquiles e do Xanto*, nele, se viu uma arte muito esmerada, e o *Combate dos Deuses* pareceu uma interpolação. O certo é que estamos em pleno maravilhoso.

Se, por unanimidade, os cantos XXII e XXIV são considerados antigos, já se duvidou por muito tempo do canto XXIII, ou porque certas expressões se apresentam em contradição com a tradição homérica, ou porque a organização dos jogos testemunha um período post-homérico. São fatos de técnica que menos *preocupam* o leitor (6).

Tôdas essas observações, já se vê, tendem a mostrar as contradições ou dificuldades que apresenta o texto ou o suceder dos acontecimentos. Salientaram-se também as diferentes espécies de estilo dos cantos, alternadamente familiares, irônicos, caricaturescos, ora descritivos, ora vibrantes de ação. Outras observações fundamentam-se na língua. Só um estudo atencioso da matéria e do conteúdo permitirá um julgamento dessas críticas.

---

(6). — Ver crítica destas opiniões em P. Mazon, *Introduction à l'Illiade*, pp. 224-5.

## CAPÍTULO V

---

### ANÁLISE DA ODISSÉIA

Não é mais a guerra de Tróia o que a *Odisséia* nos conta. É um dos poemas das *Volta*s dessa guerra asiática. E podemos conjecturar que existiu um bom número deste gênero de poemas narrando as peripécias do regresso de todos os heróis sobreexistentes. Aqui se trata de Ulisses que leva dez anos para rever a sua ilha de Ítaca, enquanto Nestor, Menelau, Agamenão já de há muito reencontraram a terra natal. É o próprio Ulisses que narra os seus infortúnios já que o poema só apresenta o herói quando êste, finalmente, escapa a seu cruel destino e, depois de tantas provações vai poder desembarcar em Ítaca. Entretanto, outras provações o esperam: deverá reconquistar, por assim dizer, os seus e o seu lar.

#### A — A TELEMAQUIA

##### 1. — (α) *Atena*

A. — Invocação e assembléia dos deuses: súplica de Atena a favor de Ulisses.

B. — Em Ítaca: conselhos da deusa a Telêmaco — ce-  
na dos pretendentes.

##### 2. — (β) *A Assembléia*

A. — Discurso de Telêmaco: seus projetos de viagem.

B. — Decisão hostil dos pretendentes.

C. — Conselhos de Atena e preparativos para a viagem.

##### 3. — (γ) *A estadia em Pilos*

A. — Chegada ao palácio de Nestor.

B. — Narrativa do velho guerreiro.

C. — Sacrifício a Atena e partida.

4. — (δ) *A estadia em Esparta*

- A. — Hospitalidade de Menelau.
- B. — O reconhecimento.
- C. — Narrativas de Menelau.
- D. — Aviso da partida e presentes.
- E. — A emboscada dos pretendentes em Ítaca.

## B — AS NARRATIVAS DE ULISSES

5. — (ε) *A partida da ilha de Calipso*

- A. — Hermes leva a mensagem de Zeus.
- B. — Queixas e artifícios de Calipso.
- C. — Preparativos da partida.
- D. — A tempestade.

6. — (ζ) *Chegada ao país dos feácios*

- A. — Episódio de Nausícaa: a) Partida para a fonte.  
b) as lavadeiras.
- B. — Encontro com Ulisses.
- C. — Conselhos de Nausícaa.

7. — (η) *No palácio de Alcínoo*

- A. — Chegada à cidade.
- B. — Acolhida de Alcínoo.
- C. — Primeira narrativa.
- D. — Promessa de partida.

8. — (θ) *A Assembléia em Isquéria*

- A. — O canto de Demódoco.
- B. — Os jogos e o incidente de Euríalo.
- C. — O segundo canto: amores de Ares e Afrodite.
- D. — Os presentes e o festim.
- E. — Terceiro canto e pergunta sôbre a identidade.

9. — (ι) *As narrativas de Ulisses*

- A. — Os cicones.
- B. — Os lotógafos.
- C. — Os ciclopes.

10. — (κ) *As Narrativas de Ulisses*

- A. — Estadia na Eólia.
- B. — Os lestrigões.

- C. — Chegada a Eéia, terra de Circe.
- D. — Anúncio da viagem ao país dos Mortos.

11. — ( $\lambda$ ) *A viagem ao país dos Mortos*

- A. — O sacrifício aos Mortos: Elpenor, Tirésias, Anticles, as mulheres ilustres.
- B. — Entrevista com os antigos companheiros: Agamemão, Ajax, os mortos mitológicos.

12. — ( $\mu$ ) *As novas provações*

- A. — A volta à terra de Circe e predição.
- B. — A viagem: Sereias, Caribdes e Cila.
- C. — A ilha Trináquia e os rebanhos do Sol.
- D. — A tempestade e chegada a Ogígia.

13. — ( $\nu$ ) *A chegada a Ítaca*

- A. — Partida da Isquéria.
- B. — Chegada a Ítaca: Ulisses é desembarcado e o navio transformado em rochedo.
- C. — O Despertar de Ulisses: entrevista com Atena.

C — A VINGANÇA

14. — ( $\xi$ ) *Eumeu*

- A. — A hospitalidade de Eumeu.
- B. — Narrativas falsas de Ulisses.

15. — ( $\sigma$ ) *A Volta de Telêmaco*

- A. — A partida de Esparta: chegada de Atena; os presentes; a viagem.
- B. — A narrativa de Eumeu.
- C. — Desembarque de Telêmaco.

16. — ( $\pi$ ) *O reconhecimento*

- A. — Ulisses e Telêmaco: a) chegada de Telêmaco e missão de Eumeu à cidade. b) o reconhecimento. c) o plano e catálogo dos pretendentes.

- B. — A missão: a) chegada dos companheiros de Telêmaco e de Eumeu à cidade. b) deliberação dos pretendentes. c) intervenção de Penélope. d) volta de Eumeu.

17. — ( $\rho$ ) *A Volta ao Palácio*

- A. — Volta e narrativa de Telêmaco.  
B. — Ulisses no caminho da volta: Melanto, o cão Argos.  
C. — Narrativas do mendigo e convite de Penélope.

18. — ( $\varsigma$ ) *Os Insultos*

- A. — Luta de Ulisses com o mendigo Iro.  
B. — Os presentes dos pretendentes a Penelope.  
C. — Insultos de Melanto e Eurímaco.

19. — ( $\tau$ ) *Entrevista de Penélope e Ulisses*

- A. — Remoção das armas.  
B. — Palestra e narrativas de Ulisses.  
C. — Reconhecimento da Euricléia.  
D. — A prova prevista.

20. — ( $\nu$ ) *Antes do Massacre*

- A. — A manhã do grande dia: repouso e despertar de Ulisses; lamentos de Penélope; o boiadeiro Filétio.  
B. — O festim: ultrage de Crisipo; predição de Teoclimeno.

21. — ( $\phi$ ) *A Prova*

- A. — O tiro ao arco: preparação; início da prova; reconhecimento por Eumeu e Fileto.  
B. — A vitória de Ulisses: contesta-se a sua participação; as últimas ordens; a vitória.

22. — ( $\chi$ ) *O Massacre*

- A. — A revelação.  
B. — A cólera.  
C. — O combate e o massacre.  
D. — A purificação.

23. — ( $\psi$ ) *Reconhecimento de Ulisses e Penélope*

- A. — A prudência da espôsa: o anúncio de Euricléia; face a face com Ulisses, a prova.
- B. — O reconhecimento; o deitar; as narrativas; a partida de Ulisses.

24. — ( $\omega$ ) 1. *Nos Infernos*

- a) Chegada dos pretendentes aos infernos: b) entrevista de Agamenão e Aquiles. c) narrativa da vingança. d) elogio de Penélope.

2. *Em casa de Laerte*

- a) Reconhecimento. b) combate contra o povo de Ítaca. c) a paz.

Assim como a *Iliada*, a *Odisséia* apresenta algumas dificuldades. Antes de fazer a narrativa das aventuras de Ulisses, o poeta apresenta uma *Telemaquia* em quatro cantos. Esta começa com uma *Assembléia dos Deuses*: Atena pede o fim das desgraças de Ulisses, retido por Calipso. Zeus concorda; ora, essa decisão de Zeus só terá consequências no canto V. Não é o sinal das modificações sofridas pelo texto? A *Telemaquia* foi, segundo afirmam, um poema independente que um dia foi reunido às *Aventuras de Ulisses*. Nesta ocasião, deu-se a cisão do início das *Aventuras*, para intercalar quatro novos cantos. De fato, no fim da *Assembléia*, Atena aparece a Telêmaco para interromper a ação: ela lhe dá conselhos pouco precisos, e no fim, Telêmaco revela a todos os seus planos; há falta de lógica.

O canto II demonstra uma semelhança acentuada com a *Iliada*: a queixa de Telêmaco a Atena renova a de Aquiles a Tétis; portanto, é uma imitação. O canto IV também contém várias contradições. Tendo chegado a Esparta, onde é bem recebido por Menelau, Telêmaco logo anuncia sua partida e recebe presentes. Ora, um mês depois, ainda será encontrado no mesmo lugar, no início do canto XV, e aí será reproduzida a cena dos presentes. A emboscada preparada pelos pretendentes não terá consequências. Tudo isso é o índice da sutura de vários poemas.

O mesmo defeito se encontra de novo acêrca de Ulisses, no canto VII. O herói resolve partir para Ítaca no dia seguinte; entretanto, ainda se demora por três dias. Julga-se que os *Jogos* e o canto de Demódoco sobre os *Amores de Ares e Afrodite* foram acrescentados e que todo o canto

VIII só tem uma finalidade: provocar a noitada e as *Narrativas de Ulisses*. O primeiro canto dessa *Narrativa* é bem composto, mas o seguinte (canto X) evidencia uma pronunciada preocupação de buscar o extraordinário, o maravilhoso, o inverossímil: a ilha flutuante de Éolo, o episódio dos lestrigões, assim como os encantamentos de Circe, mostram uma inspiração bem diversa, reproduzindo sob outra forma o que já foi dito. Assim, os lestrigões são uma segunda edição do episódio dos Ciclopes. O próprio caráter de Ulisses não concorda com o que sabemos de sua conduta na ilha de Calipso: os seus companheiros devem arrancá-lo de Circe. A *viagem ao país dos Mortos* do canto XI não tem nenhuma razão de ser. Certos episódios até parecem ter sido acrescentados uma segunda vez, — se assim se pode dizer, — por influência de outros poemas ou de outras tradições: assim, o encontro com as *Mulheres Ilustres* ou com os *Mortos Mitológicos*.

Os episódios do canto XII são variados e sem unidade; aí se encontra o mesmo excesso de maravilhoso e a influência de lendas diferentes, como a dos Argonautas. À cólera de Posidão, que até êsse momento perseguia Ulisses, se associa a de Hélio, após a imolação dos bois do sol; e, a seguir, nada mais se falará a respeito dessa cólera. Enfim, nesse episódio, Ulisses conta fatos que não testemunhou: dormia! Estamos bem distantes do poeta criador de tantos episódios comoventes.

O canto XIII parece a continuação do canto VI: Atena, que esteve ausente de tôdas as narrativas, retoma, finalmente, seu papel protetor. Êsse fato parece ainda mais confirmar a realidade das inserções precedentes. A *Volta à Ítaca* marca precisamente o fim duma "*Odiisséia primitiva*", enquanto que a conversa de Atena com Ulisses restabelece, por suas alusões a Telêmaco, o elo entre esta terceira parte e a *Telemaquia* inicial.

No canto XIV, Ulisses faz uma espécie de paródia de suas próprias aventuras, narrando, sem motivo algum, fatos mentirosos a Eumeu. E esta narrativa está em contradição com aquela que fará aos pretendentes no canto XVII, diante do mesmo Eumeu, correndo, desta maneira, o risco de perder a confiança do porqueiro.

As incoerências do canto XV já foram citadas acêrca do canto IV. Elas testemunhariam arranjos a que o poema foi submetido. Acha-se também uma personagem inútil, certamente fruto duma interpolação posterior, o adivinho Teoclimeno, que Telêmaco traz de Pilos e cujo papel será sempre importuno nos cantos em que aparecer.

As contradições continuam no canto XVI. Assim, o silêncio que Telêmaco exige de Eumeu acerca de sua volta à Ítaca e que certamente não será observado pelos marinheiros, a quem, aliás, nada pediu! Da mesma forma, só nesse momento voltam os pretendentes que haviam estado em emboscada: um mês de vigia!

Igualmente, devem ser rejeitados, diz-se, o exagerado catálogo dos pretendentes e as instruções que Ulisses dá a Telêmaco sobre o transporte das armas; pois estas serão reencontradas no canto XIX e a execução se realizará de modo completamente diverso do que fôra antes previsto. Além disso, as deliberações dos pretendentes só aparecem para dar continuação à sua decisão do canto IV contra Telêmaco. Mas apesar disso a ação permaneceu inalterada.

No canto XVIII, encontramos episódios inúteis como as lutas de Iro e de Ulisses. A cena dos presentes é julgada por Victor Bérard inconveniente e contrária aos usos homéricos: revelaria, pois, uma interpolação. Enfim Ulisses é colocado muito rapidamente à frente de Penélope e isso enfraquece o que poderia haver de patético nesse reencontro. O canto é sobrecarregado pelos episódios de Melanto e de Eurímaco, inúteis e que se limitam a repetir os insultos precedentes.

A prova imaginada por Penélope no canto XIX está mal colocada. Pois, justamente quando lhe é anunciado que seu marido vai voltar é que ela parece ceder à paixão dos pretendentes e corre o risco de ver algum dentre êles ser bem sucedido na prova e, assim, tornar-se seu espôso.

O canto XX não é mais que um resumo da situação anterior ao massacre: aí se encontra um novo ultraje e um alusão a uma festa de Apolo, alusão que é sem nenhuma consequência, portanto inútil. Talvez êle revele um estado antigo do poema.

Todo o fim do canto XXIII e o canto XXIV são considerados por muitos como interpolação. As *Narrativas a Penélope*, a *Descida aos Infernos* e a cena em casa de Laerte já eram rejeitadas pelos alexandrinos.

Em conclusão, tôda essa crítica tende a estabelecer que a *Odisséia* seria o resultado de numerosos poemas criados pelos aedos e remendados uns aos outros numa época que poderia ser a de Pisístrato. Assim se explicariam tôdas as incoerências e contradições que encontramos no texto.

A vista dessas dificuldades, contradições, qual a posição atual da ciência homérica? Filólogos, linguistas, arqueólogos e historiadores se têm, ora uns, ora outros, inclinando sobre os diversos problemas que as obras de Homero propõem. Convém fazer o resumo dos conhecimentos assim adquiridos.

**FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS**

**SEGUNDA PARTE**



**O ESTUDO DO TEXTO**



## CAPÍTULO I

---

### AS PESQUISAS FILOLÓGICAS

*Interpolações e "doublets"* Os filólogos mostraram que, na obra homérica, havia certo número de interpolações. O contrário seria para causar espanto. Trata-se de uma obra que foi recitada e cantada durante séculos, que, na antiguidade, teve grande número de edições, e edições nacionais em que cada qual, cipriota, argivo, siciliano etc., queria encontrar uma referência à sua pátria desde os tempos mais remotos, como o provou Victor Bérard, entre outros, acêrca de algumas passagens da *Odisséia* (1). Recitados ou cantados perante auditórios cujas predileções era preciso lisonjear, diante de dinastas cuja raça devia ser celebrada, estudados em escolas onde se comentava o texto, onde se comparavam as passagens semelhantes, que eram, muitas vêzes, copiadas ao lado do texto, — e, a seguir, tais anotações tenderam a incorporar-se aos versos, — os poemas podem ter sofrido modificações. O cantor podia propender a recitar, em um lugar, versos que uma semelhança de palavras lhe trazia à memória e que se achavam em outro canto, ou até em outro poemas. O copista, pago por linha, como demonstram indicações em fim de página, nos *papyri*, podia tentar acrescentar ao poema versos tomados em empréstimo pelo mesmo processo ao repertório dos aedos. E a edição de Victor Bérard tem o mérito de pôr em relêvo a procedência de algumas dessas interpolações (2). Cenas conhecidas e apreciadas pelo público podem ter sido retomadas pelos aedos, em outras passagens além daquela para que tinham sido escritas, ou por prazer, ou para obter um êxito fácil (3).

---

(1). — V. Bérard, *Introduction à l'Odyssee*, t. III, pp. 263-290.

(2). — Ver por exemplo *Od.*, VIII, 544-6; IX, 34-36; XXI, 68-73.

(4). — V. Bérard, *op. cit.*, t. I, pp. 300-341.

Alguns *papyri* deram a prova de que havia edições antigas *polísticas*, comportando maior número de versos que nossa *Iliáda* ou *Odisséia* tradicionais. E os alexandrinos já haviam assinalado versos ou passagens que lhes pareciam dever ser rejeitados.

É, entretanto, com a maior prudência que nos devemos entregar a tal prática. Se fossem ouvidos certos filólogos, só restaria da *Iliáda* e da *Odisséia* uma obra truncada e pouco apreciável (4). É possível que por motivos de *economia*, — segundo a expressão dos alexandrinos — os antigos se tenham entregado ao prazer de acrescentar versos e cenas novas, pois que isso “soava bem”. Mas, ao querer modificar a economia da obra, chega-se a um trabalho de pura fantasia, e sempre se acharão bons motivos e até motivos bastante razoáveis para fundamentar tais transformações, pois muitos planos são possíveis nessas epopéias imensas. E, a impor ao autor antigo normas duma estética tãda pessoal e moderna, é preferível procurar saber se não houve razões ponderáveis para que êle agisse desta ou daquela maneira.

Um simples exemplo: Victor Bérard, em sua erudita edição da *Odisséia*, applicou-se em rejeitar todos os versos que reapareciam aqui e acolá, no texto. Êles teriam sido compostos para uma passagem determinada, segundo pensou, e pôs-se a procurar o contexto com que tais versos concordavam melhor. Ê, talvez, uma das regras da composição moderna, mas é ignorar todos os efeitos que o poeta podia obter com tais repetições, principalmente num poema recitado e que todos conheciam. No canto XXI da *Odisséia*, verso 200, Filétio diz:

*Zeus pai, possas tu realizar nossos votos:  
que volte o senhor, que o céu no-lo devolva:  
verias então qual é minha fôrça, de que estas mãos são capazes.*

O último verso foi atetizado, porque se encontra de novo em XIX, 237. No mesmo canto, Ulisses revela-se a Eumeu e ao vaqueiro, no verso 207:

*Pois bem! Eis-me aqui! Sou eu! Tendo sofrido males inúmeros,  
vinte anos depois, regresso à terra paterna.*

A última frase foi também eliminada, pois é considerada como tendo sido composta para o canto XVI, 206. Por fim, no verso 217 desse mesmo canto, Ulisses dá aos servos uma prova de sua identidade:

*Pois então, se quereis um sinal infalível,  
vossos corações, sem mais duvidar, poderão reconhecer  
a ferida que, outrora, com suas alvas presas, me fez um javali.  
quando eu tinha ido com os filhos de Autólico ao Parnaso.  
Assim falou, e afastou os trapos da grande cicatriz.*

---

(4). — Para E. Bethe, por exemplo, (*Homer, Dichtung und Sage*, I, Leipzig, 1914) a edição primitiva da *Iliáda* se reduziria apenas a 1500 versos!

Os versos 219-222 são suprimidos porque reencontrados em XVIII, 393 e 466. Evidentemente é muito racional. Mas será a verdade?

Da mesma forma pode-se apontar o canto XV da *Odisséia*. Antes de entregar a Telêmaco a taça de prata cinzelada, Menelau faz ao hóspede o histórico dêsse presente. Ora, são os mesmos versos que se acham também no canto IV, 613-619. E Victor Bérard suprime-os. E, por isso mesmo, a taça é entregue ao filho de Ulisses após um simples voto de boa viagem, sem qualquer referência à promessa do canto IV. Será mais lógico? Certamente, não.

Essas repetições têm algo de refrão e podem estar criando uma "atmosfera". Sem dúvida, é possível que algumas repetições tenham sido obra dum aedo, copista ou erudito. Mas qual o indício que permitirá distinguir a repetição desejada pelo poeta daquela que só surgiu mais tarde? Diante da quase impossibilidade de fazer tal distinção, e já que nenhum argumento *evidente* pode orientar o filólogo, convém manter o texto tradicional.

No canto IV da *Odisséia*, Menelau introduz a narrativa de seu encontro com Proteu com versos em que expressa a indignação contra os Pretendentes (vv. 333-346). No canto XVII, quando Telêmaco relata à mãe sua entrevista com o rei de Esparta, fala-lhe ao mesmo tempo da indignação do velho Menelau e do que êle soube acêrca de Proteu, o Velho do Mar. Pretende-se suprimir, por inútil, a primeira parte. Por que? Sem dúvida, é mais consoante com o nosso espírito sermos concisos, não relatar senão o essencial duma conversa. Mas seria bem esta a concepção do autor? E, já que tais fatos se reproduzem mais de uma vez, não deveríamos ver nisso uma intenção, ou pelo menos, um processo do escritor?

Viram-se interpolações em passagens em que se acumulam as comparações ou em que também aparecem contradições. A filologia moderna descobre aí, ao contrário a presença de *doublet*. Os poemas são essencialmente obras cantadas, cantadas por episódios e não na íntegra, é claro! Os aedos podiam, à sua vontade, ou terminar num ponto ou continuar; tinham à sua disposição dois textos diferentes, segundo o que decidissem fazer.

No canto XV da *Iliada*, os troianos aproximam-se das naus. Os aqueus recuam e, por fim, defendem-se do alto dos próprios navios. Nesse momento (v. 390) o poeta nos leva para junto de Pátroclo, que, desde o canto XI, se encontra ao lado de Eurípilo, que estava ferido; e quando nos reconduz no campo de batalha, (v. 405) o combate ainda se trava pela posse dos navios, que só serão alcançados duzentos e cinqüenta versos depois (v. 653). Contradição, afirmaram, e daí a necessidade de suprimir os versos de 379 a 389. P. Mazon ao contrário vê nesta passagem um *doublet*: ou o aedo recitava o canto XV na íntegra e em consequência suprimia êstes versos, ou ia diretamente à recitação da *Patroclia*, evocada pela volta do herói, suprimindo todo o fim do canto

XV. As duas redações teriam sobrevivido, lado a lado (5). A explicação é das mais interessantes. Ainda um *doublet* no canto II. Logo após o quadro de ajuntamento e desfile do exército aqueu, sucedem-se seis comparações ou desenvolvimentos que dão imagens mais minuciosas do agrupamento, terminando com uma exposição em dez versos sobre o papel dos reis, o que não é mais do que a extensão dos dois versos, que precedem a reunião. Assim, mais ou menos, a ordem lógica seria: v. 440-444; 445-446; 474-483; 447-454; 459-468; 469-473; 455-458. São variantes conservadas pelo texto: o aedo podia escolher aquelas que lhe aprouvessem (6).

Qual a origem desses *doublets*? Podem ser originais. O poeta compôs um poema para ser cantado por partes. Assim, pode ter dado aos aedos a possibilidade de escolher entre duas versões, segundo o que desejassem declamar ou conforme o público a que se dirigissem.

Em conclusão, Paul Mazon julga que não há, de modo geral, qualquer interpolação no interior dum canto. "Interpolações certas, diz êle, em minha opinião, não encontro senão seis ou sete, no máximo, no conjunto da *Iliada*, e são tôdas extremamente breves" (7). Essa opinião de um crítico que admite que a *Iliada* seja obra de diversos autores é extremamente preciosa. Estamos longe da concepção de Victor Bérard e de seus predecessores.

*Partes "antigas" e partes "recentes"* O filólogo é tentado também a distinguir entre partes *antigas* e partes *recentes*. Mas, ainda aí, a filologia tem exagerado muito.

Não se trata mais de interpolações, adições feitas ao texto no decorrer dos tempos; mas, estabelecido que a *Iliada* e *Odisséia* seriam um amálgama de cantos compostos por diversos autores de épocas diferentes, será possível distinguir as partes consideradas primitivas daquelas mais recentes?

Ou se pretendeu que, nesses poemas, a arte era primitiva, ingênua e simples, e que, por conseguinte, tudo que não correspondesse a êsse pressuposto deveria ser considerado como *recente*. Ou então se admitiu que tudo que era belo era primitivo, e tudo que parecesse de valor secundário seria a obra de poetas mais recentes. É desprezar tudo que pode haver de diverso na obra dum escritor; e o estudo de obras modernas provou quantas vêzes um mesmo autor pôde ser desigual. Além disso, se é verdade que algumas passagens dos poemas foram compostas numa data posterior a Homero, só a beleza peculiar a essas composições poderia ter disfarçado o engano, fazendo-as admitir na *Vulgata* dos poemas.

(5). — P. Mazon, *op. cit.*, p. 199.

(6). — *Ibid.*, pp. 149-150.

(7). — *Ibid.*, p. 281. E o autor cita: VIII, 73-74; IX, 320; 382-384; 616; XII, 175-180; XX, 269-272; 322-324. Tôdas são, pois, bastante curtas.

Quanto à diferença de tom, é frequente demais para ser um elemento determinante; não será, outrossim, um elemento essencial à vida do estilo?

Poderá ser contestada a antiguidade de certas passagens em que se faz menção a Dioniso (8). Victor Bérard, entre outros, dirá no comentário do canto XI da *Odisséia*: “Uma particularidade trai a época baixa desta interpolação ateniense: o deus Dioniso aparece aqui; êle não figura em *nenhuma outra* parte nos versos autênticos dos poemas” (9). Por que essa condenação? Porque se supôs, em princípio, que tal culto era posterior ao período homérico. E essa afirmação se baseia, por sua vez, no facto de que não se encontra menção dêsse deus nos versos ditos “autênticos” dos poemas!!... De fato, é um culto que remonta ao período pré-helênico e as últimas leituras das lâminas de Pilos e de Cnossos provam que, no século XV a. C., Dioniso já era conhecido (10).

Foi ainda demonstrado pelas escavações de Micenas e Tirinto que um *mégaron* antigo tinha dimensões muito pequenas para comportar o número de pretendentes que a *Odisséia* menciona, sobretudo se cada um dêles tinha a seu lado um companheiro de mesa. Assim, surge a tentação de considerar como *recentes* as partes em que se menciona um grande número de convivas, e, no *Massacre*, o excessivo número de combatentes.

O poeta estará tão restrito a tais considerações de ordem material que, sem dúvida, devia ignorar? Sua imaginação deve ser submissa, necessariamente, a todos êsses cálculos? Podem-se achar incoerências, contradições num poema como a *Ilíada* ou *Odisséia*, por pouco que se pense na maneira por que foram compostos. Sejam êles obra de um ou de muitos poetas, foram compostos para recitação, já o vimos. E foram concebidos não para uma recitação global, e sim fragmentária. Vêmo-lo pelos exemplos dados na própria *Odisséia*. O aedo Demódoco canta em três sessões diversas, ora episódios da lenda troiana (11) ora uma fantasia sôbre um tema religioso (12). E é um episódio épico tirado das *Volta de Tróia* que, no canto I, Fêmio declama para Telêmaco e os Pretendentes (13). São os assistentes que pedem ao aedo êste ou aquêle episódio. É, pois, essencial que o episódio cantado tenha, por si só, uma unidade real. Mas já que o poeta jamais compôs o conjunto para uma recitação ou leitura completa, o facto de aí se encontrarem contradições não deve impelir os críticos a rejeitar tais partes como interpolações ou como devidas a um poeta posterior. Sem dúvida, as

(8). — *Il.*, VI, 130; *Od.*, XI, 321-325; XXIV, 74.

(9). — V. Bérard, *op. cit.*, sôbre *Od.*, XI, 321.

(10). — Esta foi já a idéia de Nilsson, *The Mycenaean origin of greek mythology*. As descobertas de Michael Ventris trazem uma certeza (*Evidence for greek dialects in the Mycenaean archives* em *Journal of Hellenic studies*, LXXIII, 1953, p. 95.

(11). — *Od.*, VIII, 75 e ss.; 492 e ss.

(12). — *Ibid.*, VIII, 266 e ss.

(13). — *Ibid.*, I, 326 e ss.

contradições podem ser explicadas se os diversos cantos são obra de poetas diferentes; ainda mais, aquêles que teria reunido definitivamente êsses cantos esparsos para dêles fazer um poema único, deveria, é claro, ter procurado fazer desaparecer as contradições. Elas explicam-se, igualmente bem, se o autor é único; pois êle compôs os diversos cantos não necessariamente em seguida, mas durante o decorrer de sua carreira, segundo as necessidades do momento ou as exigências do êxito. As contradições penetraram tanto mais facilmente quanto maior foi o tempo que separou a composição dos episódios, e o poeta não procurou de modo algum evitá-las, porque, em suma, não tinham nenhuma importância. Estamos muito longe das regras da composição moderna. E o filólogo deve ter isto sempre presente.

Porque na *Odisséia*, se encontra três vêzes a cena da *Tapeçaria de Penélope* (14) ou duas *Descidas aos Infernos* (15), julga-se que só uma é primitiva. Mas na *Iliada* acha-se também três vêzes o *Desânimo de Agamenão* (16), as súplicas do combatente vencido (17), etc. Tratar-se-ia de uma cena conhecida repetida pelo aedo para agradar ao auditório? Ou foi o próprio poeta que gostou de sua invenção e achou cômodo retomar os mesmos versos, fazendo disto até um processo artístico que poderia ter herdado de seus predecessores?

Veremos quanto se deve desconfiar das condenações de alguns textos homéricos, ao percebermos que alguns versos são considerados como interpolações por alguns críticos enquanto que por outros são encarados como partes essenciais da narrativa. Assim o *Catálogo das Naus* para uns representa uma invenção tardia de aedos desejosos de dar a certas cidades mencionadas a glória de terem sido citadas na *Iliada*. Para outros, êsse catálogo foi inspirado pelos Pisistrátidas, foi “um ato político destinado a lisonjear os amigos e aliados do tirano ateniense” (18); ou, ao contrário, tais versos são considerados como o mais autêntico núcleo do poema (19), ou ainda, como o reemprêgo de um poema mais antigo que a própria *Iliada*, canto épico isolado que cantava a partida da frota (20).

Enfim, se o poeta compôs em diversas épocas de sua vida os diferentes cantos, ou grupos de cantos, será espantoso que o tom mude, ou a própria língua? Compare-se o estilo dum autor moderno em obras

(14). — *Od.*, II, 93-110; XIX, 106-163; XXIV, 128-146.

(15). — *Ibid.*, cantos XI e XXIV.

(16). — *Il.*, II, 110-141; IX, 17-28; XIV, 65-81.

(17). — *Ibid.*, VI, 461-65; X, 378-457; XI, 131-147.

(18). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, p. 197.

(19). — E. Focke, *Katalogdichtung im B der Ilias*, em *Gymnasium*, LVII, 1950, pp. 256-273.

(20). — A. Severyns, *Homère*, III, pp. 11-12.

distanciadas de um período de cinco, dez ou quinze anos. O estilo, a própria concepção do mundo podem ter mudado.

Vê-se por êsses exemplos que a filologia pode dar-nos informações. É muito interessante ter às mãos uma edição, que nos lembre todos os *lugares* dum poema que apresentam semelhanças. Tudo isso faz compreender melhor o que é um poema épico. Mas não descobrimos nenhuma solução para o problema homérico em si, nos trabalhos dos filólogos.



## CAPÍTULO II

---

### A LÍNGUA DOS POEMAS HOMÉRICOS

A linguística pretendeu, por sua vez, apresentar soluções. Cometeu alguns erros, mas apesar disso forneceu numerosas e úteis informações.

*Interpenetração dos dialetos* Acha-se na *Iliada* e na *Odisséia* uma mistura muito peculiar dos dialetos: ático, jônico, árcado-cipriota e até algumas formas que são arcaísmos e que, segundo parece, não se podem aproximar de nenhuma flexão conhecida. Um fato é certo: a língua homérica ignora totalmente o dialeto dórico. Há como que um desejo bastante evidente de não empregá-lo. Ora, na época homérica o dórico é falado também na Ásia Menor, ao sul de Eólia e da Jônia. A que atribuir êsse ostracismo? Já foi considerado como uma vontade bem clara de não tratar com a língua dos invasores dóricos de um assunto que constituia o poema nacional dos aqueus. Com efeito, esta *gesta* foi composta, nós o veremos, numa época em que os aqueus se haviam refugiado na Ásia Menor, sob a pressão dos dórios. Eis um fato que explica bem a ausência do dialeto dórico. Ainda há outras explicações para êste problema de dialetos e de que falaremos adiante.

*Formas áticas* A presença do ático num poema tão antigo provocou a seguinte tese. Os poemas homéricos teriam sido escritos em Atenas, e na época dos Pisistrátidas, sob o ditado dos aedos de Quios, os Homéridas, e Oramácrito de Atenas teria sido o principal autor dessa recensão. (1). Era fiar-se

---

(1). — J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Goettingen, 1915.

muito cegamente no testemunho do historiador Flávio Josefo (2), que, no século I da era cristã, assegurava que já que os gregos só tinham conhecido a escrita muito tardiamente — depois do povo judeu —, só teriam podido escrever os poemas homéricos numa época recente, tendo-os transmitido de geração a geração unicamente pela memória dos aedos. Cícero, no século I a. C., fala mais simplesmente duma coleção de diversos cantos e duma primeira edição devida a Pisístrato (3). Se assim fôsse, em ambos os casos, teríamos de encontrar nos poemas grande número de aticismos. Ora, para dizer a verdade, êles são relativamente poucos. Notamos as formas χίλιοι pelo jônico χείλιοι, κρείσσων por κρέσσων, δέχεσθαι por δέκεσθαι, o dativo πάσαις por πάσησι, δυνάμει, πόλει por δυνάμι, πόλι, e também a presença de formas aspiradas, quando o jônico desconhece a aspiração inicial. “As velhas formas épicas que o ático já não possuía, diz P. Chantraine, (4) apresentam a *psilose* — ausência de aspiração — esperada; enquanto que as formas que o ático conhecia receberam um espírito rude”: ἡμβροτον do dialeto eólico opõe-se a ἡμαρτον do ático, ἡμαρ a ἡμέρη, ἦδος a ἦδύς; por conseguinte encontram-se as formas aspiradas na composição: ἐφημέριος. Assinalemos ainda os deslocamentos de aspiração: ἐνταῦθα por ἐνθαῦτα. Ademais, se a *Iliáda* e a *Odisséia* tivessem sido compostas em Atenas, teriam sido escritas no alfabeto ático do século VI, isto é, num alfabeto que representava por E tanto ε breve como ει longo fechado e η longo aberto, e por O os sons ο breve, ου longo fechado e ω longo aberto. Por ocasião da transcrição no alfabeto jônico, a qual se deu por volta de 403-2, o texto primitivo teria dado lugar a numerosíssimos erros de transcrições. P. Mazon cita as diversas interpretações possíveis da grafia de ΕΟΞ do velho ático. Podia ser transcrito: ἔως, εἶως, εἶος ou ἦος (5). Ora, os erros são poucos e provêm, parece, de outro motivo. O escriba ateniense, encarregado da cópia do texto, na época dos Pisistrátidas, estava, evidentemente, habituado à velha ortografia ática. Ao copiar um texto escrito no alfabeto jônico, transcreveu, involuntariamente, o jônico ἦος ou ο ἄρος eólico como ἔος, forma que, para um ático, só podia corresponder à clássica εἶως. A prova dêsse êrro é encontrada no fato de que, em nosso texto, os versos onde se encontra êste ἔως são considerados falsos e é preciso corrigi-los, fazendo a substituição pela forma antiga ἦος, ou melhor ο eólico ἄρος. Assim o verso: ἔως ἐγὼ περὶ κείνα πολλὸν βίον συνναγείρων (*Od.*, IV, 90).

Da mesma forma, o ático não grafava as letras geminadas, donde σπέσι por σπέεσι ou σπέσσι (*Od.*, I, 15).

(2). — Flávio Josefo, *Contra Apiano*, I, 12.

(3). — *De Oratore*, III, 34,137.

(4). — Em *Introduction à l'Iliade* de P. Mazon, a parte reservada à língua da *Iliáda* deve-se a P. Chantraine. Vide pp. 92-93.

(5). — *Ibid*, pp. 275-276.

Êsses aticismos provam, pois, que foi um texto jônico que deu origem à edição ateniense e que, por causa do prestígio de Atenas, essa edição tornou-se como que a *Vulgata* das obras homéricas; e se encontrará uma confirmação no fato de que os *papyri* reconstituem certas formas jônicas quando essa vulgata nos apresenta um aticismo.

Devemos concluir que a língua dos poemas homéricos foi essencialmente o jônico? É evidente que, na forma atual dos poemas, êsse dialeto constituiu o próprio fundamento da língua de Homero. Assim, continuamente, o η jônico encontra-se em lugar de ā longo: ἔστην, ἀληθείη, Ἥρη. Na flexão dos nomes, nota-se o genitivo jônico em -εω, nos nomes masculinos em -ης: Κρόνον παῖς ἀγκυλομήτεω (Il., II, 205), formas do plural em -εων, como θυρέων em lugar de θυρήων, um outro genitivo νηός ou νεός por νεός e dativos plurais θεῆσι, θεοῖσι, ποσσί, χείρεσι, ἀνδράσι τοισδεσι, frequentemente terminados por um ν efelcístico característico do jônico.

O genitivo habitual da segunda declinação, em Homero, é aquêlo em -ου (ao lado de outra forma em -οιο). Mas podemos suspeitar que essa forma substituiu, muitas vêzes, um genitivo que foi chamado jônico, em -οο, que não se encontra nunca em nossos manuscritos, mas que é, às vêzes, reclamado pela métrica:

ἦεν ἀνήνασθαι ἄχαλεπή δ' ἔχε δῆμοο φῆμις (Od., XIV, 239).  
βῆν εἰς Αἰόλοο κλυτὰ δώματα ἄτον δὲ κίχανον (Od., X, 60).  
νήπιον, οὐπω ρειδόθ' ὁμοίου πτολέμοιο (Il., IX, 440).

No vocabulário, as formas jônicas são numerosas. Só se encontram, por exemplo, as formas φαεινός, ἀλγεινός, κούρη, ξείνος, καλός, que são tratamentos jônicos das formas \*φαεσνός, \*ἀλγεσνός (6), \*κόρφα, \*ξένφος e \*καλφός. A forma πολυκτῆμων (Il., V, 613) é a correspondente de πολυπάμων do eólico (Il., IV, 433), e o patronímico de Aquiles, Πηλεΐδης alterna com a forma eólica Πηλεΐδαο ou Πηλεΐωνος.

As formas pronominais jônicas são frequentes: οἱ, μιν, ἡμεῖς, ὑμεῖς, ἡμέας, ὑμέας, ἡμῖν, ὑμῖν, ao lado de formas eólicas. Assim, também o demonstrativo κείνος. Por fim, a contração εὔ < εο: φιλεῦντας, ἐμεῦ, σεῦ, εὔ.

Nos verbos, notar-se-á a vocalização do ν nas terceiras pessoas: γενοῖατο < γένοιντο, como ἐέρχατο (7) que é um perfeito. Nos verbos atemáticos as formas contratas διδοῖς, διδοῦσι, os aoristos plurais em -κα: ἔδωκαν, ἤκαμεν, o imperfeito iterativo em -σκον, e enfim as formas sigmáticas

(6). — Com efeito, nos grupos \* -sn- \* -sm-, o -s- desaparece provocando o alargamento da vogal precedente, quando no eólico os resultados são consoantes geminadas: -μμ-, -νν-.

(7). — Normalmente se teria εἰργμένοι ἦσαν.

ἔδοσαν, ἔθεσαν, como também as formas sem apocope das preposições são características desse dialeto.

Quanto à acentuação, a psilose é comum ao jônico antigo e ao eólico: essa perda da aspiração explica a presença dum espírito doce onde se esperaria o espírito rude: ἡέλιος. Encontra-se também esta acentuação claramente jônica: ὁμοίος, ἐρήμος por ὄμοιος, ἔρημος.

Entretanto, não se pode ignorar que, dentre essas formas, algumas provêm do jônico recente, tal νεών diante de νηών, στέωμεν diante de στήομεν, πόλιος, πόλιες, diante de πόλιος, πόλιες.

Sem ser tão numerosas quanto as formas jônicas  
*Formas eólicas* — é grande a diferença para menos, — os eolismos também se encontram na língua homérica.

Na flexão dos nomes, aparecem genitivos em -οιο, como καταμένοιο (8), ποταμοίο (9), que encontramos também nos dialetos beócios e tessálios. Essas formas foram consideradas por uns como formas eólicas, por outros como formas puramente artificiais. Veremos que realmente se trata dum genitivo micênico (10).

Outros genitivos são em -ᾶο no singular dos nomes masculinos em ᾶ: Ἄϊδαο, Ἀτρεΐδαο (11) e a forma do plural é em -ᾶων: θυράων, τάων, Ποσειδάων. O dativo plural é em -εσσι, em lugar de -σι: πόδεσσι, Τρώεσσι, ἄνδρεσσι, κύνεσσι, πάντεσσι, πολίεσσι, νεφέεσσι, πελέκεσσι; mas êste seria um eolismo relativamente recente (12). Enfim, a desinência φι é, sem dúvida, um instrumental que se encontra no dialeto eólico, servindo de genitivo e dativo singular ou plural: στήθεσφι, ναῦφι, βίηφι. Parece-nos agora que também essas formas são mais antigas e não características do dialeto eólico (13).

Numerosas flexões de pronomes pessoais conservaram a forma eólica: ἄμμες, ἄμμε, ἄμμιν, ὕμμες, ὕμμε, ὕμμιν, e no singular ἐμέθεν, σέθεν, ἔθεν, assim como as formas τοί, ταί, e o pronome composto ὅτινα, ὅτινας. Nos verbos notamos presentes de verbos contratos em -ημι: φίλημι, ὄρηαι, ἀπει-

(8). — *Il.*, V, 21.

(9). — *Il.*, XXI, 1.

(10). — Ver adiante p. 74.

(11). — *Il.*, III, 347.

(12). — Explicam-se as formas em -έεσσι pela necessidade de alongar a palavra para conservar a medida do verso depois da queda do digama: ἀταρτηροῖς ἐπέεσσι por ἀταρτηροῖσι μέπεσσι (*Il.*, I, 223). Veja A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, p. 159.

(13). — Com efeito, essas formas encontradas já nos dialetos beócios e cipriota são lidas também nas lâminas micênicas, e provêm então do grego comum arcaico.

λήτην, as desinências de infinitivo de verbos em -μι: -μεν e -μεναι como ἔμμεναι, ἔμμεν, δόμεναι, δόμεν e até, nos verbos temáticos: φερέμεν; participios perfeitos com flexões de participio presente: κεκλήγοντες (II., XVII, 756), aoristos κάλεσσας com duplo -σσ, ou passivos em -εν: λύθεν, φάνεν por ἐλύθησαν, ἐφάνησαν, na terceira pessoa do plural do indicativo.

O vocabulário eólico é também abundante: θεά por θεή, ignorado do jônico; λαός por λεώς, Ποσειδάων, ὀπάων lá onde o jônico apresentaria -εων. Já citamos πολυπάμων; acrescentamos μάν por μήν. Apontemos outros termos puramente eólicos: ἄλλυδης, ἄμυδης, ἄγυρις, (14), e talvez κοίρανος (15).

Em consequência do tratamento particular que o eólico dá às labiovelares (16), chega-se às formas πέλωρ, πέλομαι, πέσσυρες por τέλωρ, τέλομαι, τέσσαρες e, com troca de vocalismo: πίσυρες (II., XV, 680). Encontra-se φήρες por θήρες; assinalaremos ainda formas como θάρσος por θάρρος, ἤμβροτον por ἤμαρτον.

Em XV, 586 da *Iliáda* lemos ἐρεβεννή νύξ e ἀργεννός (17). Esse tratamento puramente eólico autoriza-nos a supor que sob as formas: κούρη, ξείνος, καλός do jônico fôssem lidas anteriormente as formas: κόρα, ξέννος, καλλός.

Em composição, nota-se ainda a presença dos prefixos ἀρι- por ἐρι-, ζα- por δια-: ἐρίηρες, ἐριμύχων, ζάθεος e, nos verbos, as preposições apocopadas: κάββαλε, κάλλιπε, κάτθανε. A partícula modal ἄν é substituída, às vêzes, por sua correspondente eólica κε ou κεν, as preposições apresentam-se, frequentemente, com sua forma apocopada: ἄν, κάτ, com as assimilações que se seguem: ἄμ, κάκ. Enfim, notemos um traço da sintaxe eólica quando o genitivo é substituído por um adjetivo derivado: achamos em (II., XI, 690): βίη Ἡρακλειείη, e (Od., III, 190): Ποιάντιον υἱόν.

A presença desses numerosos eolismos impeliu alguns linguistas a supor que a *Iliáda* e a *Odisséia* tivessem sido escritas primitivamente

(14). — As iniciais ἄμν-, ἄγν- representam ἄμα-, ἄγο-.

(15). — II., II, 204.

(16). — A inicial indo-européia \*kw, diante do som ε, no eólico, dá uma labial, nos outros dialetos uma dental. Assinalemos também o tratamento de \* -gw- indo-europeu: diante de α, dá uma labial em jônico, como βάραθρον. Ora, em II., VIII, 14, se lê βέρεθρον, que não pode ser senão uma forma eólica, pois diante de ε, todos os dialetos teriam δέρεθρον, arcad. ζέρεθρον.

(17). — Provenientes de \* ἐρεβεσνή, \* ἀργεσνός, se bem que ἀργεννός possa ser escrita por ἀργενός, grafia jônica de \* ἀργεινός.

em dialeto eólico (18). De fato, pôde-se verificar que as formas eólicas foram conservadas, principalmente quando não havia, no jônico, formas correspondentes. Assim, encontra-se a forma eólica *θεά*, porque o jônico não tem a forma *θεή* que lhe corresponde; o mesmo para *λαός*, *ἀργεννός*, uma vez que o jônico não possui a forma *λεός*, *ἀργεινός* que se encontrará, mais tarde, no ático. Algumas formas verbais não encontradas foram conservadas incólumes, quando o jônico não as pôde substituir, por falta de correspondência neste dialeto, tais como *λάε*, *φάε*, *ἔχραε*, *ἐπέχραον*. Na flexão do nome *Ἄτρεΐδης*, conservou-se a forma eólica em *ᾶ*, *Ἄτρεΐδᾶ*, porque o jônico não conhece o dual. A palavra *πολυπάμων* não pôde ser substituída por sua correspondente jônica *πολυκτήμων* pois, métricamente, não têm o mesmo valor; mas onde se encontra a forma jônica *πολυκτήμων*, pôde-se supor a forma eólica geminada *πολυππάμων* com o mesmo valor métrico. Seriam, pois, ainda aqui razões de métrica que teriam feito conservar em nosso texto grande quantidade de formas eólicas. Assim, diante de *πάντεσσι*, *πολέεσσι*, formas eólicas, e *πᾶσι*, *πόλεσσι*, formas jônicas, só se encontra *πελέεσσι*, que é a única forma que pode caber num hexâmetro, e não *πελέεσι*.

Não pode haver dúvida de que há uma transposição de numerosas formas eólicas ao dialeto jônico. No *codex Venetus A* (*Il.*, *VII*, 387), encontra-se a forma *εἰπεῖν*, enquanto que os *códices* apresentam, geralmente, a forma eólica *εἰπέμεν*. Eis aí um traço evidente da jonização do texto. Notemos, além disso, que os mesmos *códices* têm maior tendência a dar a forma *εἰπέιν*, que é mais bem compreendida pelo copista, e que métricamente, em geral, tem o mesmo valor que sua correspondente eólica.

Muito frequentemente, entretanto, essa transposição do texto do jônico para o eólico não se pôde fazer sem violentá-lo. Causaria numerosos erros de métrica, os quais exigiriam importantes modificações do texto. Assim, por que forma substituir o genitivo *ἀγκυλομήτεω* (*Il.*, *II*, 205)? É possível colocar um genitivo eólico em *-ᾶων*, onde se encontram genitivos em *-εων*? Da mesma forma, não se podem substituir formas como *θέσαν* ou *ἔθεσαν* por *\*θέν* ou *ἔθεν* que Homero parece ignorar. O *ν* efelcístico é, muitas vêzes, obrigatório; ora, jamais é eólico. Enfim alguns nomes mostram claramente sua origem jônica; assim, *Ἰλεις*, o pai de Ajax (19) e *Οἴτυλος*, cidade da Lacônia (20).

(18). — A. Fick transpôs a *Iliada* e a *Odisséia* para o eólico, *Die homerische Odyssee in der Ursprachform*, Goettingen, 1833-87; *Die homerische Ilias*, Goettingen, 1886.

(19). — *Il.*, *II*, 527. Encontra-se êsse mesmo nome em *XII*, 93.

(20). — *Il.*, *II*, 585. Para essas duas palavras vide P. Bourget, *Le dialecte laconien*, p. 68; P. Chantraine, *Grammaire homérique*, t. I., pp. 116-117; F. Robert, *Homère*, p. 284.

Encontram-se também formas híbridas, feitas ou de um radical jônico com desinência eólica *νέεσσι* (21) (em lugar de *\*νάεσσι* eólico ou *νηυσί* jônico), ou então, dum radical eólico combinado com uma desinência jônica, *φορηῆναι* (22), ou *ἐρεβεννή* (pelo jônico *ἐρεβεινή* ou eólico *ἐρεβεννά*). Por fim, o hexâmetro épico é considerado por alguns como sendo antes jônico que eólico pela sua divisão em pés de mesma duração e pela equivalência de duas breves com uma longa (23).

Deve-se admitir que os poemas tenham sido escritos num lugar em que se falavam os dois dialetos, como Quios? Mas verificam-se divergências notáveis entre o eólio de Quios e o de Homero, que conhecia formas que nos parecem de épocas muito diferentes. Ou então os poemas foram compostos numa região onde o jônico substituiu o eólico, embora conservando numerosos eolismos? A mesma objeção se apresenta. Não se pode ver como teria sido possível, nesse caso, conservar formas gramaticais de dialetos diversos, e, sobretudo, de datas diversas. Toda-via, essa hipótese não deve ser totalmente rejeitada pois, corresponde na época homérica, ao estado de algumas cidades asiáticas como Esmirna.

Outros fatos nos levarão à seguinte solução: havia, na época homérica, uma tradição literária épica, eólica ou jônica, com transposições em uma ou outras línguas. Dêsse estado de coisas resultou um tipo de língua épica tradicional que, para essas populações que falavam, umas o eólio, outras o jônio, com as misturas e os contatos que resultavam das relações económicas e políticas, não parecia chocante. Mas há também, no autor, um evidente desejo de arcaísmo. Bastaria só mencionar êste genitivo em *-οιο* onde se quer ver um eolismo, mas que em realidade é uma forma muito mais antiga, e ainda as formas híbridas de que já falamos. Narrando fatos que se passaram há quatro ou cinco séculos, o autor compraz-se em ressuscitar uma língua arcaizante, que era, talvez, já uma tradição da linguagem épica.

Entretanto, é evidente que os eolismos dominavam na origem desses poemas e que muitos jonismos nada mais são que posteriores transformações.

A antiguidade da língua homérica, esta herança  
*O digama*           duma tradição antiga, ainda se revela no tratamento  
do digama nos poemas que estudamos.

O digama é uma semi-consoante, igual ao *w* indo-europeu, que se grafa pelo sinal *ϕ*. Enquanto que se manteve em muitos dialetos: dórico,

(21). — *Il.*, III, 46 e 444; XXIII, 51. Esta forma híbrida encontra-se igualmente com o *ν* efelcístico do jônico, o que ainda causa maior embaraço (XIII, 333; XV, 409, 414, 722; XIX, 135).

(22). — *Il.*, II, 107.

(23). — A. Meillet, *op. cit.*, p. 171. Vide adiante p. 77.

beócio, cipriota, não mais se encontra no jônico da época em que devem ter sido escritos os poemas homéricos. Ora, esta semi-vogal tinha dupla propriedade, no tempo *fraco* do verso; ou impedia o hiato com uma final breve, sua elisão por consequente, o que pode ser constatado no verso seguinte:

ἤδη γάρ μοι θυμὸς ἐέλδεται (f)οἴκαδ' ἰκέσθαι (24)

e ainda:

πρόσθε δὲ (f)οἶ ποίησε γαλήνην, τὸν δὲ σώσειν (25)

ou também, impedia o abreviamento dum longa:

ὀππότ' ἄν ἠβήσῃ καὶ (f)ῆς ἰμείρεται αἴης (26)

No tempo forte do verso, o digama inicial produz posição (27) depois dum palavra terminada por consoante, ou depois de um consoante inicial:

οὔτε τινα δ(f)έος ἴσχει ἀκήριον οὔτε τις ὄκνω (28)

Pelos exemplos dados, é claro que, em casos numerosos, se deve restabelecer o digama nos versos homéricos.

De outro lado, se em certo número de passagens, o digama não parece nem produzir posição nem impedir a elisão dum vogal breve, é porque o texto sofreu alterações devidas à ignorância do escriba ou recitadores quanto à presença dessa letra (29). Para dar ao verso uma aparência normal, modificaram-no. Em IX, 88 na *Iliada* temos τίθεντο δὲ δόρπον ἕκαστος, mas Aristarco ainda lia: δόρπα (f)ἕκαστοι.

(24). — *Od.*, XV, 66.

(25). — *Ibid.*, V, 452.

(26). — *Ibid.*, I, 41.

(27). — A expressão “produzir posição” (*faire position*) é empregada para indicar que, no verso, qualquer vogal seguida de duas consoantes é alongada, salvo se a segunda consoante fôr líquida.

(28). — *Il.*, XIII, 224. No tempo forte do verso, uma vogal longa em hiato pode conservar sua quantidade; portanto, aí o digama nada representa. No verso da *Il.*, I, 108:

ἔσθλὸν δ' οὔτε τί πω (f)εἶπες (f)ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας,

mesmo que, em teoria, exista o digama em εἶπες, não temos prova alguma de que, nesta passagem, a poesia homérica o tenha tido em conta.

(29). — Todas essas passagens são bem notadas no trabalho de Robinson Smith, *Homeric Studies*, London, 1938.

No canto V, 467, lemos ὄν τ' ἴσον ἐτίομεν; não se deveria ter ὄν (f)ἴσον ἐτίομεν? E, por πολέεσσι δ' ἀνάσσεις, em IX, 73: πολέσιν δὲ (f)ἀνάσσεις (30) ou πολέεσσι (f)ἀνάσσεις podem ser reconstituídos.

Eis três versos da *Iliáda*, XXIV, 152 (31), em que o digama deve ser restabelecido para que a medida do verso seja regular. O verso 154 mostra-nos outro fato: os pronomes pessoais (f)οἱ, (f)ἐ podiam elidir-se; evidentemente, não restava mais que o digama. Desaparecendo êsse f o verso tornava-se falso, sob o aspecto métrico:

μηδέ τι (f)οἱ θάνατος μελέτω φρεσὶ μηδέ τι τάρβος  
τοῖον γάρ (f)οἱ πομπὸν ὀπάσσομεν Ἀργειφόντην,  
ὅς f' ἄξει εἴως κεν ἄγων Ἀχιλῆι πελάσση.

Ignorando a presença dêsse digama, e, por conseguinte, do pronome pessoal, os aedos ou copistas posteriores foram talvez impelidos a modificar o verso. Lê-se em IV, 457 da *Iliáda*:

νεκρὸν γὰρ ῥ' ἐρύοντα ἰδὼν μεγάλθυμος Ἀγήνωρ

deve-se ler:

νεκρὸν γὰρ f' ἐρύοντα (f)ἰδὼν μεγάλθυμος Ἀγήνωρ.

As vêzes, é até preciso restabelecer um digama geminado, proveniente do antigo grupo \*sw (32). Assim *Il.*, XI, 226:

..... δίδου δ' ὃ γε θυγατέρα (ff)ῆν.

Já se propôs a leitura:

Ζεὺς δὲ (ff)ὄν λέχος ἦι' Ὀλύμπιος ἀστεροπητής. (*Il.*, I, 609)

em lugar do verso habitual:

(30). — Note-se como, neste caso, se teria substituído um eolismo para dar ao verso uma medida justa.

(31). — É interessante notar que êsses digamas se acham no canto XXIV, onde, trinta versos abaixo, se encontra o mesmo texto adaptado para pronomes da segunda pessoa, o que prova a necessidade de restabelecer, nos versos citados, as letras desaparecidas, por exemplo os versos 181-183.

Μηδέ τί τοι θάνατος μελέτω φρεσὶ μηδέ τι τάρβος  
τοῖος γάρ τοι πομπὸς ἄμ' ἔψεται Ἀγείφοντης,  
ὅς σ' ἄξει εἴως κεν ἄγων Ἀχιλῆι πελάσση.

(32). — Assim se acha μικρά por σμικρά.

Ζεὺς δὲ πρὸς ὃν λέχος ἦι Ὀλύμπιος ἀστεροπητής,

que seria uma correção, devida à ignorância do duplo digama (33). Mesmo no interior da palavra, o digama é, às vêzes, necessário:

καὶ βάλεν Ἀτρεΐδαο κατ' ἀσπίδα πάντοσ' ἐφίσφην. (II., III, 347)

Isso quer dizer que o digama deve ser restabelecido por tôda parte, e que assim se achará o texto primitivo? Não, pois em numerosos casos a ignorância do digama é um fato indiscutível. No verso da *Iliáda*, I, 203:

ἦ ἴνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο,

não se deve restabelecer o digama em (f)ἴδῃ (34). No verso seguinte:

μάντι κακῶν, οὐ πώ ποτέ μοι τὸ κρήγνυον εἶπες, (II., I, 106)

se se restabelecer o digama (f)εἶπες, alonga-se erroneamente a sílaba precedente.

A maior parte dêesses casos se apresenta no tempo *fraco*; daí concluirem que o digama não produzia posição nesse lugar (35). Mas é provável que pura e simplesmente ignorassem o digama nos versos dêesse tipo.

Citemos ainda um verso em que o f impede o hiato, mas não o abreviamento da longa em tempo *fraco* (*Od.*, IX, 279):

ἀλλά μοι (f)εἴφ' ὅπη ἔσχεσ ἰὼν εὐεργέα νῆα.

Notou-se que o digama aparece, principalmente, nos versos-fórmulas, de que falaremos adiante (36). Ora, certos versos dêesse tipo mostram a ignorância do digama. Eis, por exemplo, um verso que se encontra na *Iliáda* nos cantos XI, 403; XVII, 90; XVIII, 5; XX, 53, 552; XXII, 98, e na *Odisséia*, em V, 298, 355, 407, 464:

ὀχθήσας δ' ἄρα (f)εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν.

(33). — A. Meillet, *op. cit.*, p. 155.

(34). — Seria possível, pois há muitos casos em que o f não produz posição depois de uma sílaba fechada.

(35). — Ver ainda P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, pp. 120 e ss.

(36). — Milman Parry, *Les formules et la métrique d'Homère*, p. 44. Ver também do mesmo autor *Language*, X, 1934, pp. 133 e ss.

A palavra ὄν, evidentemente, não pode comportar um digama (37). E o fato de que as formulas tenham sido dispostas pelo poeta sem considerar o digama prova que já não havia mais sentimento algum de sua presença. Por exemplo a fórmula muito frequente, que se encontra desde o canto I da *Iliada* (v. 201):

καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα,

deve-se ler com o digama (ϕ)ἔπεα que produz posição. Mas depois, se se modificar a fórmula, chegar-se-á ao verso seguinte (38):

καί μιν φωνήσας' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.

Com φωνήσασα, no feminino, aceitar o digama seria tornar o verso defeituoso, pois que se restabeleceria a forma sem elisão. Disso se tirou argumentos para pretender que os versos em que se ignorava o digama eram recentes, e até devido a interpolações. Eis porque na *Odisséia*, os episódios dos *Insultos de Melanto* e do *Golpe de Eurímaco* são eliminados por Victor Bérard, por anacronismo, repetição de versos e também por causa dos numerosos digamas negligenciados. Assim, no verso 352 do canto XVIII:

ὄφρ' εἶπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει

se se lesse (ϕ)εἶπω, seria preciso restabelecer a palavra ὄφρα, o que seria incorreto (39).

Acabamos de ver que, em muitos versos, o digama não pode ser restabelecido, e os exemplos que demos são tirados do canto I da *Iliada*, de todos reconhecido como primitivo. Citemos ainda I, 21:

ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.

Restabelecer o digama (ϕ)ἐκηβόλον seria grave erro (40).

(37). — Evidentemente se poderia encontrar a mesma solução que para um verso precedente (*Il.*, I, 609) e ler (ϕϕ)ὄν em lugar de πρὸς ὄν. Esta construção do acusativo da pessoa com εἶπε se encontra em *Il.*, XII, 60 e 210 por exemplo.

(38). — Acha-se esta fórmula no canto XV, vv. 35, 89, 145.

(39). — Podem-se ler outros exemplos dessa interpretação em *Introduction à l'Odyssee*, t. II, pp. 364 e ss.

(40). — Mas no verso 14, onde encontramos a mesma expressão, podemos imaginar que o ν de χερσὶν tenha sido escrito mais tarde para evitar o hiato, quando o ϕ fois esquecido.

στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος.

Como explicar que o digama seja tratado ora como uma realidade sensível, ora como se não existisse? É certo que, no jônico, êle se en-surdeceu numa época anterior aos nossos textos. Mas é também verdade que o digama é, frequentemente, um traço eólico, pois, sua presença nos é atestada por uma fórmula eólica como εὔαδε que não é mais que a transcrição de εὔφαδε proveniente de ἔφφαδε.

Podemos concluir o seguinte: na grafia, de fato, o poeta ignora o digama, embora, na pronúncia eólica, como no conjunto dos dialetos, esta semi-consoante ainda permanecesse sensível, o que pode parecer uma outra prova da composição do poema no jônico. Mas, evidentemente, conhecia o digama na língua corrente, já que êsse fonema se manteve em todos os dialetos gregos, com exceção do jônico. Ora, justamente porque Homero compõe num dialeto misto, ora jônico, ora eólico, também pode servir-se de fórmulas, expressões em que o digama não só desapareceu da escrita, mas também da pronúncia. E isso é particularmente sensível quando transforma as fórmulas arcaicas estereotipadas. Quando o poeta usa de palavras em que o digama é obrigatório é porque emprega certas fórmulas antigas em que o digama tinha valor e provinha do fundo épico antigo. De sorte que o poeta tinha à sua disposição um verdadeiro jôgo de fórmulas antigas com digama, ou de formas novas ou adaptadas em que o digama já nada mais representava.

A língua de Homero apresenta certo número de  
formas antigas, que se encontram nas inscrições da  
*O dialeto arcado-cipriota* Arcádia e da ilha de Chipre. Tais são as palavras  
*αἶσα*, o destino, a lei e seu adjetivo *αἰσιμος*, os ver-  
bos ordenar, *ἀνώγω*, falar em alta voz, *ἠπύω*, olhar, *λεύσσω*, roçar *χραύω*; os  
adjetivos *οἶος* (*οἶφος*), só, *ἑριούμιος* muito benfazejo, ou rápido, segundo  
os diversos exegetas, a palavra *ἰδέ*, vê (41).

A partícula *ἄν* acha-se em Homero no lugar em que se esperaria a palavra *κε*. Viu-se aí uma intrusão recente, e, por conseguinte, surgiu a tendência de substituir *ἄν* por *κε*, como sendo partícula original. É possível, mas deve-se notar que se *κε* é a partícula do cipriota, *ἄν* é árcaico. A mistura seria pois um fato antigo (42).

O fato de as palavras serem comuns a dois dialetos cujos centros são tão distantes como a Arcádia e Chipre, isto é, uma ilha já quase asiática e uma região montanhosa totalmente afastada do mar, prova que se tratava de um dialeto que foi comum a uma região inteira da Grécia,

(41). — Veja também A. Severyns, *Homère*, II, p. 36.

(42). — Todavia os *papyri* oferecem-nos passagens com *κε*, onde os *codices* têm *ἄν*, o que prova uma tendência dos escribas para substituir uma partícula por outra, sempre que o metro o permitisse.

antes da escrita alfabética, já que Chipre possui um silabário certamente tirado dos povos que precederam a ocupação dessa ilha pelos aqueus (43). Não teria sido o próprio dialeto "aqueu" que deu à língua de Homero o nome do chefe, *φάναξ*, e seu derivado *φανάσσω*? Igualmente, é a este fundo que se devem atribuir certos termos cretenses como a preposição *προτί*, equivalente a *πρός*, e que aparece em alguns casos como tendo sido prevérbio, assim como *ποτί* do tessálico? É possível (44). *Πέλεια*, por sua vez, que corresponde ao jônico *πελεάς*, é lacônico (45). Ao evidente parentesco entre o eólio e o tessálio é que se devem *ταγός*, o chefe, (46), *βρότος*, o homem? Ou então, êsses termos são tirados dum fundo comum da língua que se supõe sob a palavra *κασίγνητος*, pertencente tanto ao eólio como ao cipriota, e que substituiu a palavra *φράτηρ*, quando esta adquiriu um sentido particular? Pois, ao lado de palavras claramente arcado-cipriotas como *πόλις* e *πόλεμος*, "doublets" de *πόλις* e de *πόλεμος*, mas que se encontram também em tessálio, acham-se termos cujo dialeto é indefinível e que remontam certamente ao velho fundo indo-europeu, como *ὄσσε*, os olhos e *ἄνθεμον*, a flôr.

Se êsses termos antigos se encontram na língua homérica, é porque ela é a herança duma velha tradição épica aquéia, que remonta à época da comunidade pre-dórica dos aqueus, de que teremos oportunidade de falar.

As formas verbais, em Homero, revelam um antigo estado da língua, que, aliás, não era particular a um dialeto, mas comum ao próprio conjunto da língua. Assim, os aoristos médios *ἄλτο*, *βλήτο*, *ῶρτο*, *βλήμενος* são formas atemáticas de verbos temáticos. Diante de *πεπιθεῖν* que é um aoristo de *πέιθω* com reduplicação, encontram-se perfeitos sem reduplicação: *ἔρχεται* de *εἶργω*, perfeitos arcaicos sem *κ*, *βέβαμεν*, outros perfeitos em que o vocalismo -o se restringiu a um vocalismo zero, com vocalização da soante: *γεγάσι*, de \* *γεγανσι* por *γέγονα*.

Será ainda preciso lembrar todos os subjuntivos com vogal breve, tão frequentes no aoristo, em Homero, e cujos vestígios também se encontram no presente: *ἴομεν*, e principalmente *βήσομεν*, *ἀμείψεται*, *σπεύσομεν*, *πειρήσεται*, *ἐγείρομεν*, etc. Enfim, numerosas formas classificadas entre os jônismos, eolismos e até aticismos, são talvez herdadas da língua arcaica primitiva (47).

(43). — A. Severyns, *op. cit.*, I, pp. 34-35.

(44). — Veja A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, pp. 174-175; A. Severyns, *op. cit.*, pp. 40-41. Essas idéias se encontram confirmadas pelas descobertas novas.

(45). — *Il.*, XXIII, 885 e V, 778.

(46). — *Il.*, XXIII, 160.

(47). — A. Severyns, *op. cit.*, II, pp. 39 e ss.

Com efeito a leitura das lâminas micênicas e minoanas, há pouco realizada (48), informa-nos que numerosas formas por nós encontradas em Homero e que foram interpretadas como características do eólio e até, às vezes, do jônico, são características da língua arcaica, falada na Grécia e em Creta desde o século XV ou mesmo XVI antes de Cristo.

Assim, se deve deixar de considerar o genitivo *-ιο* como um genitivo eólico. Se é encontrado nas inscrições beócias e tessálias, é pelo mesmo motivo que o encontramos em Homero: é o genitivo de todos os nomes em *-ος* das lâminas pílrias e minoanas: *φαρναταίοιο, θεοίο, Ἀρκείοιο, πολέμοιο* (49). Da mesma forma, um genitivo em *-αο* que se encontra nas lâminas cretenses e micênicas para os nomes em *-ᾶ*: *Ἀρξότᾶο, θαλαμάτᾶο, Ἀμαρύντᾶο*, e um genitivo plural em *-άων* que, nessas mesmas inscrições, é a forma normal tanto para êstes nomes como para os femininos de primeira declinação: *κεκειμενάων* (Eb. 35) provam que Homero usa de formas do grego comum. Lê-se também *Ποσειδάων*, considerado anteriormente forma eólica. O instrumental em *-φι*, chamado eólico, encontra-se nesse dialeto micênico *ἀνίαφι, κεραίαφι, τετρόποδφι*, e até do dativo em *-εσσι* encontram-se vestígios: *ἔγχεσσι*, que se estenderá, em Homero, a numerosas formas.

M. Ventris tem razão ao propor a questão: "Should we not conclude that the Aeolic stratum, which so obviously underlies the text of Homer, is not the Aeolic of Lesbos, but a much older Achaeian form, which had already set the conventions of epic verse within the 2nd millenium B. C..? (50)".

---

(48). — E' a Michel Ventris que devemos a decifração dessas lâminas. Em uma comunicação feita em maio de 1953 à Sociedade pelo Encorajamento dos Estudos Helênicos em Londres, o jovem sábio afirmara sua certeza de que a linear B, escrita das lâminas descobertas em Pilos, Micenas e Cnossos, era um dialeto grego. Tais documentos talvez remontem até a 1580. Teríamos, pois, textos redigidos na língua dos aqueus, o que explicaria as semelhanças arcádicas. Já em 1952, Constantin D. Ktistopoulos, em suas *Recherches sur les mots minoens*, estabelecera um íntimo parentesco entre as línguas minoanas e micênicas. M. Ventris explicou como chegara a essa descoberta em um artigo da *Revista Archeology*, VII, 1 (1951), pp. 15-21. Em colaboração com J. Chadwick, êle já publicara um apanhado dos resultados a que havia chegado em *Journal of Hellenic Studies*, LXXIII, (1953), pp. 85-105. Refiro-me a êste artigo.

(49). — *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 92-93.

(50). — *Ibid.*, p. 103.

A mesma hipótese se pode aventar quanto às formas homéricas que foram reconhecidas como arcado-cipriotas. Elas são pouco numerosas e, mais provavelmente, vestígios do micênico de que êsses dialetos provêm.

O aumento, tantas vêzes ausente em Homero, não se encontra nas lâminas pílitas: *δέξατο, ρίδε, δῶκε, δίδοντο*.

Entre as palavras que se encontram nessa língua grega antiga citemos, *ράναξ, πτόλεμος, ποτί* sob a forma *ποσί* (51).

Não há, pois, necessidade de apelar a todos o dialetos da Grécia para explicar a língua homérica, mas a um fundo único que se foi desenvolvendo.

Certo número de palavras que encontramos na língua homérica não tem origem indo-européia. Suspeitou-se que tais vocábulos fôsem de origem egéia (52). Assim, *αἰζήος*, em sua fôrça plena, *ἀμύμων*, incensurável, *ἦρως*, o herói, *λάρναξ*, cofre, *μίτρα*, cintura, *φύλοπις*, batalha, *γδουπέω*, cair fragorosamente, *δνοπαλίζω*, sacudir. A etimologia de todos êsses têrmos é obscura; devem constituir uma herança dum passado longínquo.

O sentido próprio da palavra *egeu* pode parecer enigmático. A princípio, tentou-se interpretá-la como sinônimo de cretense, pois que esta civilização foi característica de todo o Mediterrâneo oriental, durante bôa parte do II milênio antes de Cristo. Já que Michael Ventris provou que a língua cretense de 1 500 não seria outra coisa senão um dialeto grego, seria preciso remontar às línguas asiáticas. E não podemos ignorar que todos os têrmos musicais pertencem a língua extra-indo-européias, por conseguinte, pre-helênicas (53). Se acrescentarmos ainda que tôdas as tradições que se referem à origem dos metros e dos gêneros literários nos conduzem à Lídia, portanto, aos territórios asiáticos, veremos a que passado longínquo pertence essa língua épica. Tradição aquéia, tradições egéias e asiáticas, eis o que encontramos até na língua.

O verso épico está cheio de fórmulas feitas, que aparecem sem cessar. Citemos por exemplo, êste início de verso muito frequente:

*τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη . . .* (54)

(51). — Citemos as preposições *ὀπί* (*ἐπί*), *παρός* (*παρά*), *ἀπύ* (*ἀπό*).

(52). — Ch. Autran, *Homère*, I, p. 33, admite a opinião de M. K. Meister em sua obra, *Die Homerische Kunstsprache*, Leipzig, 1921.

(53). — Citemos, por exemplo: *λύρα, ὕμνος, φόρμιγξ, κίθαρς, ἔλεγος, ἴαμβος, διθύραμβος*. Ver Ch. Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, I, pp. 13-68.

(54). — *Il.*, I, 149; XII, 230; XVIII, 284, XXII, 344; XXIV, 339.

e ainda melhor, êstes versos de que se podem formar outros, tais como:

τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος. *Il., III, 96*

Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρωνίῳ ἀνακτι *Il., II, 102.*

E, assim, podemos citar centenas. O poeta ora juntará no mesmo verso dois hemistíquios diferentes, ora, ao contrário, os modificará quanto à sintaxe, e, então, usará de licenças demonstrando que ignora as razões de certos hiatos ou alongamentos, ou seja, a presença do digama. Outras vêzes, ainda, êle alongará ou abreviará alguns dêsses hemistíquios para dar mais variedade ao verso, torná-lo mais expressivo. Tudo isso prova que o poeta empregou fórmulas que existiam muito antes dêle, que conhecia de cor, que faziam parte da formação do poeta épico, fórmulas herdadas, assim como a língua, dos tempos heróicos da hegemonia aquéia, e de que seu gênio pessoal soube fazer um uso original. Mas não são menos impressionantes as fórmulas-epítetos, cuja origem e etimologia são desconhecidas, parecendo remontar a época muito anterior aos tempos helênicos. Se o epíteto de Atena é *γλαυκῶπις*, de “olhos garços”, não nos é indiferente conhecer a interpretação “de olhos de coruja”, que nos faria recuar a épocas certamente pre-helênicas. Heitor é chamado *γερῆνιος*, o “velho”; Hermes *Ἀργεῖφόντης*, que se interpreta “assassino de Argos”, ou ainda é chamado de *διάκτορος* o “mensageiro”. Apolo é alternativamente, *ἐκηβόλος*, *ἐκατηβόλος*, *ἐκατηβελέτης*, *ἐκάεργος*, “que lança os dardos ao longe”. A etimologia de tôdas essas palavras é, muitas vêzes, desconhecida (55). E, sem dúvida, a essas fórmulas antigas que convém ajuntar as expressões *πότνια Ἥρη* ou *πότνια Ἥβη*, que provocam um hiato sem que se possa imaginar outra coisa para explicá-lo a não ser a suposição dum sigma ou yod iniciais antigos (56).

Essas fórmulas são meios mnemotécnicos para uso do declamador e do ouvinte que, graças a elas, reconhece imediatamente a personagem de quem se fala; elas a tornaram como que presente à imaginação. E tais fórmulas variam de acôrdo com as necessidades do poeta: é, pode-se dizer, uma reserva onde êle vai fazer a sua escolha, e Milman Parry (56) demonstrou que o poeta não se serve dela indiferentemente. Se Aquiles é

(55). — A Severyns, *op. cit.*, pp. 62-72; P. Chantraine, *op. cit.*, pp. 119-120.

(56). — Nas lâminas de Pilos, lemos a expressão *Ἀθὰνα πότνια*. Mas talvez se encontrasse uma explicação do hiato de *πότνια Ἥβη* no adjetivo *ποτνιαφεῖος* que habituou o ouvido à presença do digama, ainda quando não se tratasse mais do adjetivo. Teríamos aqui novamente a prova da antiguidade de tais formulas.

(57). — Milman Parry, *L'épithète traditionnelle chez Homère*, pp. 11 e ss.

πόδας ὠκύς quando aparece no nominativo, torna-se ποδώκεος desde que se ache no genitivo ou ποδώκεα no acusativo. Tal herói que é πολύμητις, “muito prudente” no nominativo, torna-se ταλασίφρονος, “de coração enérgico”, no genitivo. Por que essa troca de fórmulas segundo o caso em que são empregadas? O estudo da forma métrica nos dará a solução.

Para concluir, ajuntemos que tais fórmulas que, em sua origem, podiam ser empregadas exatamente, num sentido literal, são frequentemente empregadas por Homero, como fórmulas banais, vazias de seu sentido real. Citou-se o epíteto τειχιόεσσαν, “de imponentes muralhas”, que se aplica bem a Tirinto, mas mal a Gortyne, as excavações arqueológicas o atestam (58). E há vários outros exemplos dêsses enganos, devidos ao caráter estereotipado de tais fórmulas (59).

O hexâmetro datílico (60) é o metro empregado nos poemas homéricos. Este hexâmetro é regular, embora se achem alguns exemplos de hexâmetros espondeicos, cujo penúltimo pé é um espondeu (61). As cesuras mais comuns são a trocaica, depois da primeira breve do terceiro pé, e que, diz-se, autoriza o hiato neste lugar, e a cesura pentemímera masculina, depois da longa do mesmo pé. Encontra-se ainda a cesura bucólica depois do quarto pé (62) e, raramente, a cesura heftemímera, depois da longa do quarto pé.

A maneira perfeita pela qual êsse verso é empregado pelo poeta pôde fazer crer que fôsse um instrumento adequado (63). Ora, o hexâmetro datílico revela-se contrário ao gênio da língua grega. Nesta, frequentemente, com efeito, a sequência de sílabas causa tríbracos  $\cup\cup$  e créticos  $\cup-\cup$ , enquanto que o hexâmetro é contrário a tais sucessões. Não citaremos senão um verso de Homero, *Iliada*, III, 172:

*Αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἔκυρέ, δεινός τε.*

(58). — *Il.*, II, 546 e 559.

(59). — A. Severyns, *op. cit.*, II, p. 78.

(60). — Ver A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*; Milman Parry, *Les formules et la métrique d'Homère*. Veja ainda o notável estudo de A. Severyns, *op. cit.*, I, pp. 49 e ss.

(61). — Veja por exemplo *Iliada*, I, 600. Sabemos que, normalmente, êste pé é necessariamente composto de um dátilo.

(62). — Ê quase sempre uma cesura secundária; ela também admite o hiato. Encontra-se ainda como pausa secundária a cesura triemímera depois da longa do segundo pé. (*Od.*, I, 57).

(63). — A. Severyns, *op. cit.*, I, pp. 55 e ss. Êste estudo muito simples do verso é de uma penetração particular.

A sucessão de breves é evidente. É preciso supor que o poeta ouviu um digama em δφεινός, e um duplo digama em φφεκυρέ (64).

Por que razão o poeta teria empregado um instrumento tão mal adaptado à língua? Não seria uma herança que os helenos devem a seus predecessores, talvez a Creta? (65) Sabe-lo-emos talvez quando a leitura dos numerosos textos minoanos se tornar possível, se é que, todavia, contém algo mais que inventários. Talvez esta oposição do metro hexâmetro e da língua grega é um fato recente e a consequência das transformações da língua — do jônico e do ático em particular — através dos séculos pois que, já vimos, restabelecendo as antigas formas, chegamos a uma língua mais conforme com o caráter genuíno do metro. De qualquer maneira, devemos remontar a uma velha herança que supõe uma tradição não só aquéia, mas também pre-helênica. Para adaptar esse instrumento imperfeito à sua língua, os poetas puseram-se a procurar tôdas as formas que harmonizassem com o ritmo do hexâmetro. O poeta ia procurar nos cabedais fórmulas de que já falamos: Ulisses e Aquiles cuja medida é — — formam com δίος um excelente fim de verso — — — —; Nestor é ιππότα e a escanção será — — — — ou — — — —. É essa mesma necessidade métrica que pode explicar a sobrevivência de numerosas fórmulas antigas. O poeta utiliza todos os recursos da língua e dos dialetos para chegar a seus fins. Não é obra de Homero, mas de toda a tradição épica que o precedeu e que tornou o hexâmetro um instrumento afinal tão perfeito que já se chegou a chamá-lo de metro épico.

*A língua homérica,  
língua artificial*

É, pois, diante de uma língua claramente artificial que nos encontramos, artificial pelo ritmo empregado, artificial pelas tradições da língua épica, e ainda pela procura dum certo arcaísmo. Tais são as formas δρώ (66), δράσθε (67), αἰτιάσθαι, γελών-

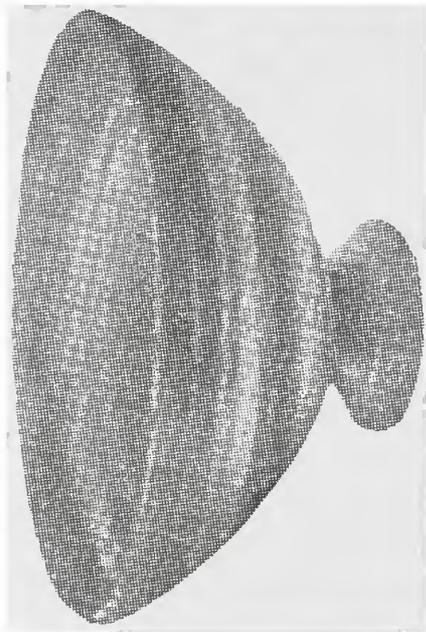
(64). — Pode-se também explicar esta forma com uma vogal inicial breve no lugar duma longa no tempo forte. Encontram-se numerosos exemplos, embora, na maior parte das vezes, o aedo neste caso não hesite em alongar a vogal por meio de processos diversos: ἡμέων, Οὐλύμπου, τιθήμενος, por ἡμῶν Ὀλύμπου, τιθέμενος. Veja P. Chantraine, *Grammaire homérique*, t. I, p. 19.

(65). — O hexâmetro, pertenceria a tal ponto à tradição mediterrânea que se encontraria também entre os etruscos. W. S. Teuffel, *Geschichte der Romanische litteratur*, 6, Berlim, 1916.

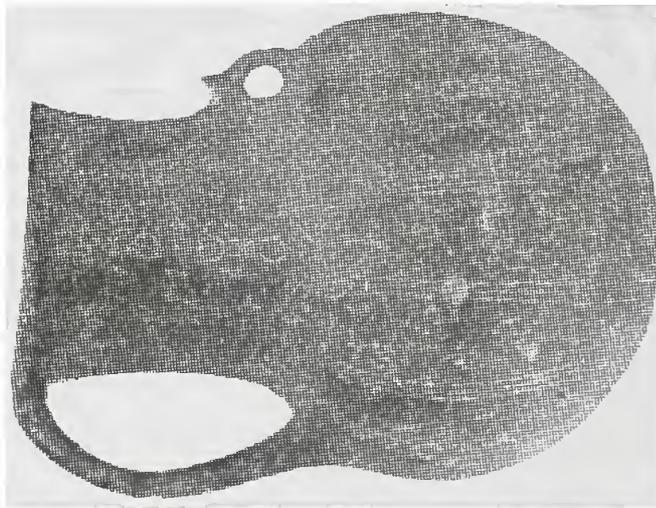
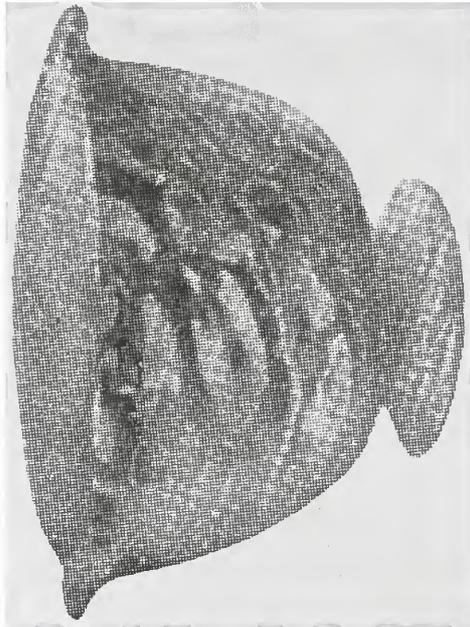
(66). — *Od.*, I, 301.

(67). — *Il.*, XXIII, 495.

1



2



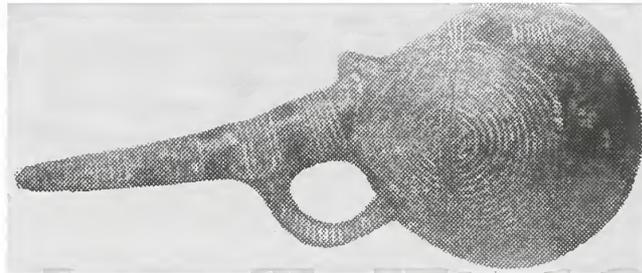
3

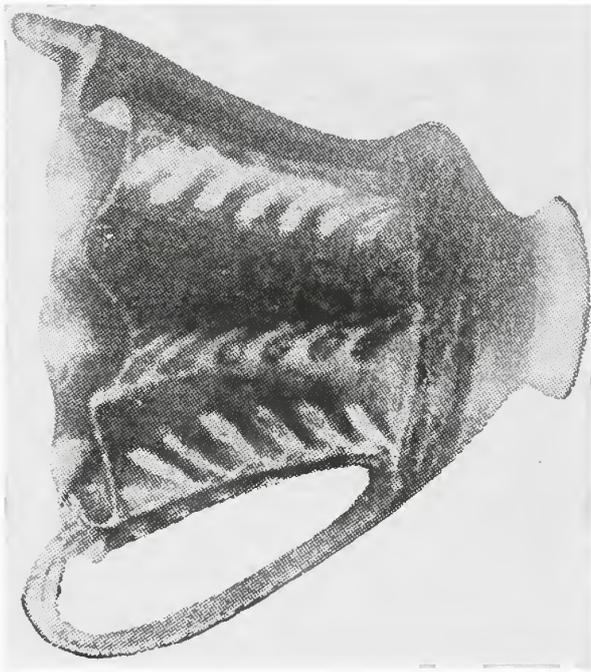
1 - 2 — Vasos de pedra das Cícladas do Minoano antigo (2800-2600).

3 - 4 — Recipientes de terracota do Egeu antigo (Chipre).

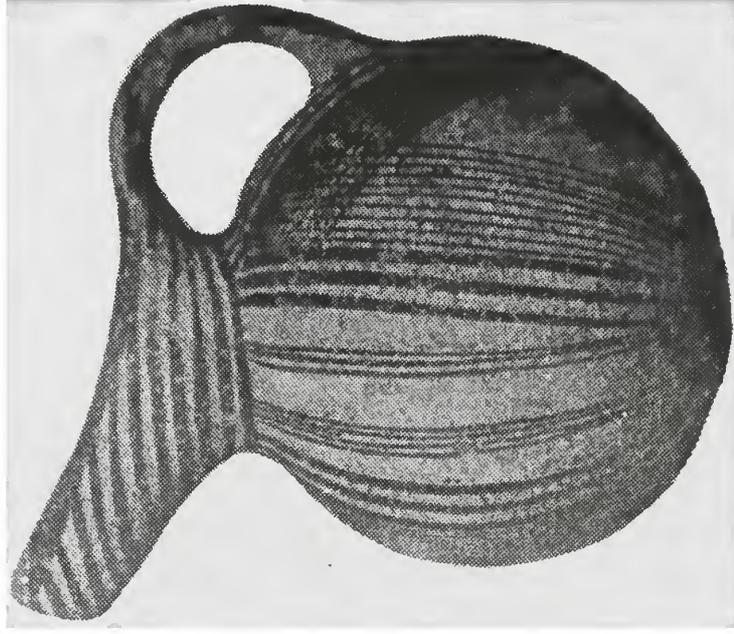
**Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central**

4





3

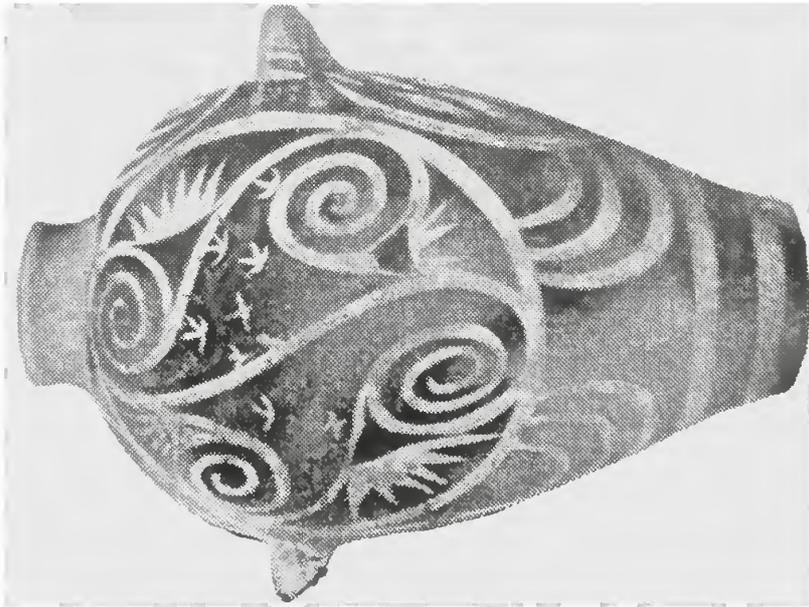


2



1

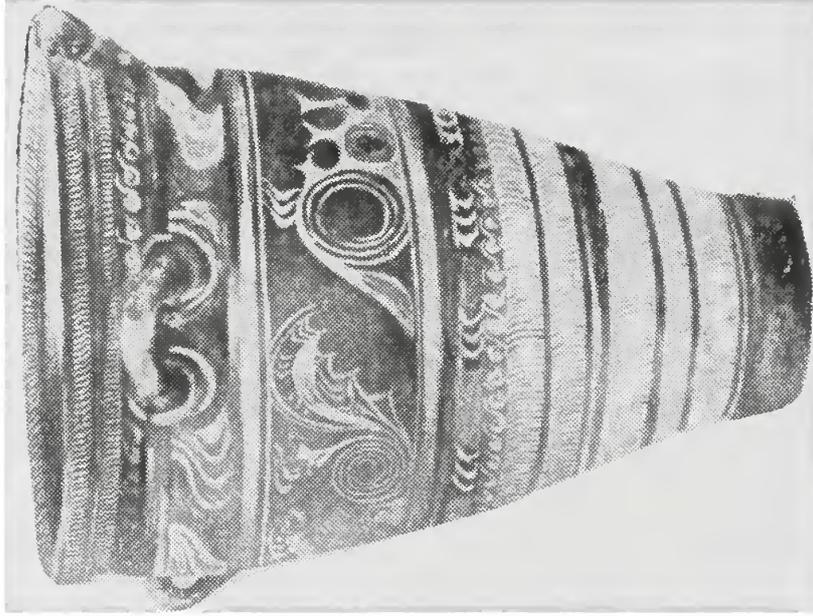
- 1 — Vaso de terracota pintada de Dírnini ( $\pm$  2400).
- 2 — Cântaro de terracota pintada do Minoano antigo II.
- 3 — Taças de terracota pintada de Gournia (Minoano médio I, 2100-1900).



2



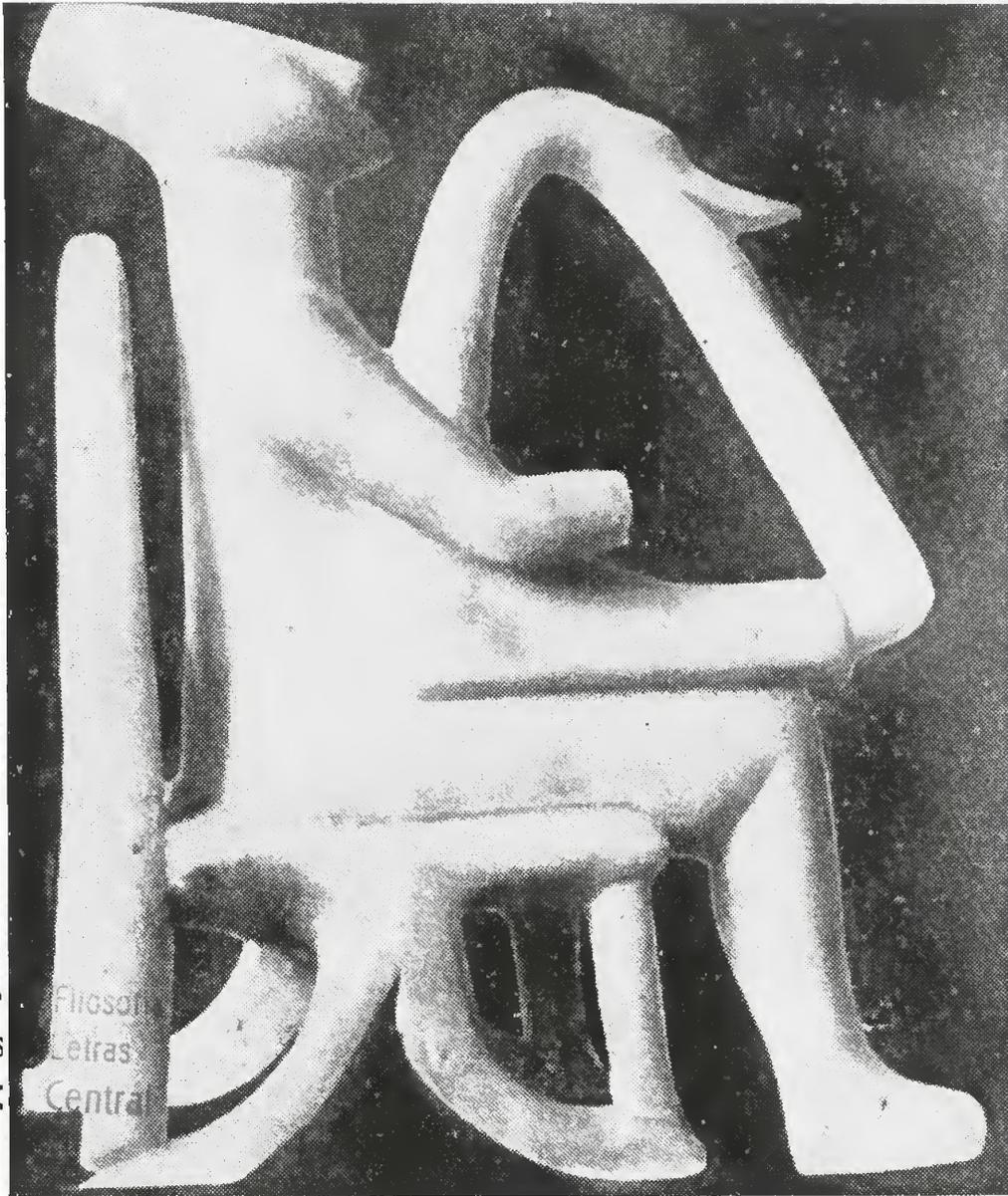
1



3

**Faculdade de Filosofia**  
**Ciências e Letras**  
**Biblioteca Central**

- 1 — Skifos de terracota pintada de Cnossos (Minoano médio II, 1900-1750).
- 2 — Anfora de terracota pintada de Faistos, mesma época.
- 3 — Jarra fúnebre de terracota de Molcos (Minoano médio III, 1750-1580).



O tocador de harpa, estátua de mármore (Cícladas, terceiro milênio).

τες (68), ἡβώντα (69), ἡβώσα (70), que não correspondem a nenhum estado da língua. Sem dúvida, aí se poderia ver uma transformação devida aos aedos. As formas ὀράω, ὀράεσθε, αἰτιάεσθαι, γελάοντες, ἡβάοντα, ἡβάουσα, se teriam contraído em ὀρῶ, ὀρᾶσθε, αἰτιάσθαι, γελῶντες, ἡβῶντα, ἡβῶσα. Mas, para não modificar o valor do verso, se teria preferido redobrar a vogal.

Parece, que aí se trata de um estado muito antigo da língua. Pois, de um lado, se deveriam encontrar tais formas sempre que a contração se tivesse verificado num período post-homérico, o que não é o caso. De outro lado, nos verbos que não tinham correspondente no jônico, encontram-se as formas eólicas sem qualquer contração, sem nenhuma das formas redobradas de que falamos. Achamos-nos, pois, diante de um estado da língua que remonta à época da composição homérica.

Não que essas formas tivessem existido na língua corrente (71), mas são formas artificiais, cômodas ao poeta. E' evidente que as formas contratas como αἰτιάσθαι não podem caber num hexâmetro. Daí, um seu arranjo inteiramente artificial que dá espantosas facilidades ao poeta. Assim, se achará ao lado de γελόωντες (72) com o valor de  $\cup\cup\cup$ , γελώοντες ( $\cup\text{---}\cup$ ) (73), γελώων ( $\cup\text{---}$ ) (74) e, se não se encontra ἡβόοντα, incompatível com o hexâmetro, em compensação, aparecem ἡβώντα ( $\text{---}\text{---}\cup$ ), (75), ἡβόοντες (76), ( $\text{---}\text{---}\cup$ ) e até a forma contrata ἡβῶν (77), o que tudo vem reforçar a explicação dada, e provar a existência da contração no jônico do período homérico. Essas formas contratas nós as encontramos em ὀλεῖται, ἀγινεῖς, ὠρχεῦντο. Podem-se ver também formas artificiais nos participios τεθνηῶτα, τεθνηῶτος, quando se deveria ter formas eólicas: τεθνάοντα, τεθνάοντος, ou jônicas τεθνηότα, τεθνηότος ou ainda êste βεβαῶτα, intermediário entre βεβαότα e βεβάοντα (78).

(68). — *Od.*, XVIII, 40; XX, 374.

(69). — *Il.*, IX, 446.

(70). — *Od.*, V, 69.

(71). — Seriam encontrados vestígios na epigrafia, o que não se verifica.

(72). — *Od.*, XVIII, 40; XX, 374.

(73). — *Ibid.*, XVIII, 111; XX, 390.

(74). — *Ibid.*, XX, 347.

(75). — *Il.*, IX, 446.

(76). — *Od.*, V, 69.

(77). — *Il.*, XXIV, 565; *Od.*, XXIII, 187. A forma ἡβώσα (*Od.*, V, 69), é ainda mais característica; pois se Homero tivesse empregado a forma não contrata, teríamos ἡβόσα, que é impossível no hexâmetro.

(78). — P. Chantraine, *op. cit.*, pp. 95-115. Mas não se teria dito também que algumas formas encontradas no dialeto micênico seriam artificiais, se fôsem encontradas em Homero?

Ainda o mesmo se pode dizer quanto às desinências analógicas em *μι* na primeira pessoa do subjuntivo presente ou aoristo de verbos em *-ω*: *ἔθέλωμι, ἴδωμι, -σθα* na segunda pessoa do singular de todos os verbos: *τίθησθα, -σι* na terceira pessoa do subjuntivo dos verbos em *-ω*: *πάθησι*. Como explicar as fórmulas híbridas: *ἴξον, βήσεται, οἶσε*, em que se encontram, misturados, temas de futuro e desinências do aoristo?

Relembremos ainda algumas formas que mencionamos anteriormente como artificiais (79) e, por seu lado, formas que se podem considerar mais recentes. Assim os perfeitos em *-κα* nos verbos derivados, e mesmo de *τίθημι* como *θήκατο* (80), uma contração jônica recente *ἐπιβωσόμεθα* por *ἐπιβοησόμεθα* (81), formas artificiais raras: *ἐργήγորθασι* (82), *μυγήσεσθαι* (83), *παραφθαίησι* (84) que se acham em um canto considerado por alguns críticos como recente: a *Dolonia*.

É uma língua que pode fazer pensar naquela da *Odisséia*, que os linguistas julgam menos arcaica que a da *Iliáda*. Com efeito, aí se encontram nomes abstratos em *-ίη, -σύνη, -σις, -της*, — no canto X da *Iliáda*, *δύσις* (85), *δόξα* (86), — formas iterativas em *-εσκον* e presentes em *-εύω*, formas reconhecidas como mais recentes: *πόστος, ἐντεῦθεν, οἶδας*. Mas êste mesmo canto X da *Iliáda* apresenta uma forma antiga, *ἀβροτάξομεν* (87).

O canto da *Embaixada* em que se quer ver uma parte recente da *Iliáda*, apresenta também semelhanças com a *Odisséia*, pelo grande número de palavras abstratas que possui. Apresenta também uma sintaxe de infinitivo mais evolvida: *ὄσπε* com o infinitivo (88), ou ainda o infinitivo com *ἄν* (89). O canto XXIV da *Iliáda* apresenta, igualmente, os iterativos da *Odisséia* e seu vocabulário. Ao lado disso, uma parte que se quis con-

---

Pode-se pensá-lo. Citaremos simplesmente êstes dois participios perfeitos do neutro plural, *ἀρᾶρφα* e *τετυχφα*, ou ainda o infinitivo *ἔχειν* habitual nas lâminas pílidas.

(79). — Ver P. Chantraine em *Introduction à l'Iliade*, pp. 112-113.

(80). — *Il.*, X, 31; XIV, 187.

(81). — *Ibid.*, X, 463; XII, 337.

(82). — *Ibid.*, X, 419.

(83). — *Ibid.*, X, 365.

(84). — *Ibid.*, X, 346.

(85). — *Ibid.*, X, 213.

(86). — *Ibid.*, X, 324.

(87). — *Ibid.*, X, 65.

(88). — *Ibid.*, IX, 42.

(89). — *Ibid.*, IX, 684.

siderar como recente, o *Consílio dos deuses*, no canto VIII da *Iliáda*, apresenta uma forma eólica antiga βέρεθρον (90).

Essas observações podem mostrar que há partes de datas diversas nos poemas, sem que se possa, todavia, atribuí-las a uma data mais recente que a própria *Odisséia*. Os cantos contestados da *Iliáda* seriam, então, contemporâneos daquele poema. Ora, é preciso não conceber o poeta criador — já o afirmamos — compondo seus poemas como um conjunto, uma sequência rigorosa. Os cantos formam entidades bem particulares, destinadas a ser cantadas separadamente. Assim, podem ter sido compostas em períodos muito distanciados uns dos outros.

Por outro lado, não se devem exagerar estas diferenças. Assim, ao estudar o emprêgo do artigo nos poemas, verifica-se que, se na maior parte das vezes não aparece nos casos onde se encontra na língua clássica, — e eis um traço arcaico — acha-se muitas vêzes com valor de demonstrativo. Assim, na *Iliáda*, XIII, 404:

ἀλλ' ὁ μὲν ἄντα ἰδὼν ἠλεύατο χάλκεον ἔγχος

*mas éle o viu chegar e evitou o dardo de bronze.*

ou ainda

ἀλλὰ τὸ μὲν πλείον πολυαῖκος πολέμοιο  
 χεῖρες ἐμαὶ διέπουνσιν ἄτὰρ ἦν ποτε δασμὸς ἴκηται  
 σοὶ τὸ γέρας πολὺ μείζον, . . . . (91)

*pois o que é mais importante na batalha impetuosa  
 são meus braços que fazem; mas quando chega a partilha  
 é para ti a maior parte do que é a recompensa.*

Mas se o demonstrativo é empregado com um infinito apostro neste verso (92):

. . . . . ἐπεὶ τό γε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν αἰδοῦ

..... *pois isso é melhor, escutar o aedo*

êste participio precedido do artigo com sentido demonstrativo não está muito longe do uso clássico do participio com artigo (93):

τῷ δέ κε νικήσαντι γυνή καὶ κτήμαθ' ἔποιτο.

*ao vencedor irão a mulher e os tesouros*

(90). — *Ibd.*, VIII, 14. Ver página 65, nota 16.

(91). — *Il.*, I, 165-167.

(92). — *Od.*, I, 370.

(93). — *Il.*, III, 255.

Mas os casos mais próximos de emprêgo clássico são êstes artigos que encontramos quer com o possessivo, no canto VI, 408 da *Iliada*:

δαιμόνιε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος . . . . .

*pobre louco, o teu ardor te perderá.*

ou quer com infinito, no verso seguinte (94):

. . . . . ἀνίη καὶ τὸ φυλάσσειν  
πάννυχον ἐγρήσσοντα . . . . .

. . . . . *Ê ainda um estôrvo  
ficar a noite tôda sem dormir . . . . .*

E todos êsses exemplos são tomados tanto na *Iliada* como na *Odisséia*.

Em realidade o poeta emprega tôdas as formas que a tradição épica lhe oferece e esta tradição remonta a seis o sete séculos antes de Homero. São formas ou vocabulário do velho fundo primitivo, assim a palavra *ἐπειδή* em que o ε é, às vêzes, considerado como longo (95); mas talvez encontremos transformações lentas da língua em seus fenômenos de assimilação. Com efeito, *ἐλάαν* pode ser um estado intermediário entre o infinito *ἐλάεν* (96) e a forma contrata *ἐλân*, *ὄραασθε* e *γελῶντες* um estágio da pronúncia entre *ὄραέσθε*, *γελᾶοντες* e *ὄρᾶσθε* e *γελῶντες*. Um aoristo sem σ como *ἔσσευε* (97) lembra a passagem da conjugação atemática ao tipo temático; um futuro micênico *δεμέοντες* sugere a antiguidade de formas como *ἐρέω*, *πεσέομαι*, *καλέων*, talvez sem σ; e o aoristo com duplo sigma *κομίσατο* (98) parece próximo de sua origem \**κομίδσατο*. A tradição literária oferece ao poeta uma tradição linguística de uma riqueza inesperada que lhe permitirá escolher a forma que lhe agradar: *ἔριν* ou *ἔριδα*, *πόλῆας*, *πόλῆας* ou *πόλεις*, *ἔρρεον* ou *ἔρερον* ou, no lugar de *ἀπεβήσατο*, uma forma influenciada pela vogal temática: *ἀπεβήσετο* (99).

Vê-se por estas observações como a linguística contribui profundamente para o nosso conhecimento do texto e de Homero. Temos, nos poemas, uma língua que foi certamente rejuvenescida no correr dos tempos, quer pela jonização de formas chamadas eólicas, mas em realidade muito mais antigas, quer pela aticização de formas jônicas e pela introdução de

(94). — *Od.*, XX, 52. Ver P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II, pp. 158-168.

(95). — *Ibid.*, IV, 13.

(96). — *Ibid.*, III, 484.

(97). — *Il.*, XI, 147.

(98). — *Od.*, XIV, 316.

(99). — *Il.*, I, 428; *Od.*, III, 481.

formas recentes. Mas, o exame dessas transformações e das outras formas antigas e dialetais leva-nos a uma conclusão certa: o poeta épico tinha uma língua inteiramente artificial à sua disposição, feita de elementos diversos tanto contemporâneos quanto arcaicos, êstes últimos herdados duma velha tradição épica, eólica, micênica, aquéia, provavelmente também pré-helênica (100). A êsses elementos, ajuntam-se formas que só viveram na poesia e que dão ao poeta tôda liberdade para adaptar ao hexâmetro as formas menos flexíveis.

É possível ainda ir mais longe e, através de Homero, acompanhar tôda a tradição épica. Nascida durante o período aqueu, — o estudo histórico no-lo provará — e, talvez, filha da epopéia cretense, a epopéia grega possuía, desde essa época, um jôgo completo de fórmulas que lhe eram próprias, que entraram na própria tradição do gênero. A composição de um poema resultava dum emprêgo mais ou menos original de tais fórmulas, o que explica, ao mesmo tempo, tôdas as repetições tão apreciadas pelo poeta, as formas arcaicas cujo sentido, às vêzes, escapava ao aedo, as formas em que o digama era conservado ainda quando o poeta, como um bom jônio, não mais o percebia e nem mesmo compreendia o motivo dêsses hiatos permitidos. Através de tôdas essas fórmulas se revelava ao poeta todo um mundo antigo do qual êste conservará a lembrança: formas aquéias, eólicas talvez, se a tradição épica se tornara realmente essa com o correr dos tempos. Mas o poeta Homero é um jônio puro e emprega as formas jônicas de seu tempo no meio dessa língua herdada dum glorioso passado histórico e literário.

Depois dêle, os Homéridas, os aedos, os revisores de Atenas, os copistas dos manuscritos fizeram o texto passar por muitas transformações, formas jônicas recentes, restaurações monstruosas de formas contratas que tornavam o verso defeituoso, aticização do texto onde era possível e, principalmente, onde a compreensão o exigia. De sorte que, para chegar ao texto homérico, seria necessário reconstruir grande número de formas eólicas e aquéias, sem ter sempre a certeza de alcançar a forma original, a não ser talvez nos lugares em que se encontram fórmulas realmente antigas. E mesmo assim, elas, outras vêzes, nada mais são que um reemprêgo feito pelo poeta.

Estamos muito distanciados daqueles críticos que viam na epopéia um poema “primitivo”. A epopéia homérica revela-se como um resultado de velha tradição literária, a qual era talvez desprovida de escrita, o que explicaria o jôgo das fórmulas como meio mnemotécnico.

No conjunto, há uma língua homérica bem característica e que apesar da sua formação heterogênea apresenta uma unidade real (101).

---

(100). — P. Chantraine, *La langue poétique et traditionnelle d'Homère*, Conférence de l'Institut de Linguistique, VIII, pp. 33-44.

(101). — J. A. Scott, *The unity of Homer*, Oxford, 1921, cap. III.



## CAPÍTULO III

---

### DADOS HISTÓRICOS

*Egeus e aqueus* Enquanto que, há milênios, as regiões da Ásia, Egito, e da Europa central eram ocupadas por populações neolíticas e paleolíticas, a bacia do mar Egeu, segundo parece, foi habitada bem mais tarde. Entretanto, data das proximidades do sexto milênio antes de nossa era a ocupação da ilha meridional de Creta. Assim, trinta séculos antes de Cristo, em Creta, já se encontram vestígios duma civilização que não deixa de ter certo requinte. Sua origem devia ser idêntica à da encontrada nas costas da Ásia Menor, nessa mesma época, e que se havia expandido pelas Cícladas, sem atingir a Grécia Meridional (1).

Com efeito, não ha nenhum parentesco entre a civilização dos egeus e a que encontramos no continente europeu. Verifica-se a ocupação da Grécia do Norte, particularmente da Tessália, por povos neolíticos, somente por volta do terceiro milênio. Tais povoações foram fundadas por habitantes que, entre si, tiveram coesão suficiente para resistir por muito tempo às diversas camadas de invasores que, a seguir, deviam tomar pé na Hélade.

Por volta dos inícios desse terceiro milênio, deu-se uma ocupação ampla das Cícladas, da Tróade e do Peloponeso, pelas populações asiáticas, vindas dos planaltos da Ásia Menor, principalmente os cários, que se misturaram com as populações mediterrâneas primitivas. Paulatinamente, entretanto, Creta foi adquirindo o lugar preponderante que antes

---

(1). — G. Glotz, *La civilisation égéenne*, 2a. ed., Paris, 1937; J. Hatzfeld, *Histoire de la Grèce Ancienne*, Paris, 1945. A 3a. edição foi revista por A. Aymard, Paris 1950. Ver sobretudo o capítulo de F. Chapouthier sobre o nascimento da civilização egéia, em *Les Premières civilisations*, Paris, 1950, pp. 177-191.

pertencera às Cícladas. Com efeito, estas, durante toda a época neolítica, haviam exportado sua cerâmica e, principalmente, a obsidiana de Melos, através do mundo egeu, provocando, dessa maneira, relações marítimas cada vez mais importantes. O valor da obsidiana diminui com a idade do cobre, que se iniciou em Creta por volta do terceiro milênio, e os cretenses se tornam os caixeiros-viajantes do Mediterrâneo oriental, exportando o cobre de Chipre ou de Seriplos, e suas próprias louças assim como as das Cícladas, tão diferentes. Paros com seu mármore, Sifnos com seu ouro, o Egito com seu marfim, tornam-se as fontes de matérias primas que Creta, de 3000 e 2500, transformará em armas, objetos de arte e de utilidade, para expandí-los no mundo de seus clientes.

Trata-se de um mundo completamente novo que, na primeira metade de nosso século, as escavações de Creta e da bacia egéia nos revelaram. A essa civilização profundamente heterogênea, deu-se o nome de minoana. Conquistas, império marítimo, civilização material adiantada, obras de arte que atingem a uma certa perfeição e que comprovam um gosto real do povo, eis o que ficamos conhecendo, embora os numerosos testemunhos epigráficos ainda nos permaneçam quase mudos. São os portos de Moclos a nordeste, e Hagia Tríada ao sul, os que se desenvolveram nesse primeiro período minoano.

Contemporaneamente ao aparecimento, na parte central da Anatólia e na Armênia, da idade do bronze — cerca de 2400 — (2), e enquanto que o comércio cretense, como consequência provavelmente dum aperfeiçoamento dos meios de navegação, se estendia por todo o Mediterrâneo, da Sicília a Chipre, do Adriático ao Egito, da Etrúria, e, provavelmente, da Espanha à Síria, no período em que Creta estava em plena prosperidade, se deu amplo movimento de povos provenientes do sul da Europa. Seriam já indo-europeus esses povos que penetram na parte meridional da Anatólia e na Europa? Na Tessália, funda-se a civilização chamada de Dímini que é caracterizada pelo uso — e isto pela primeira vez nessas regiões — de burgos fortificados, de construções com *mégaron*, como também pelas tendências feudais. A cerâmica vermelha é substituída por outra espiraliforme e policroma. Mas até por volta do ano 2000, esta província não conhecerá senão uma civilização neolítica (3).

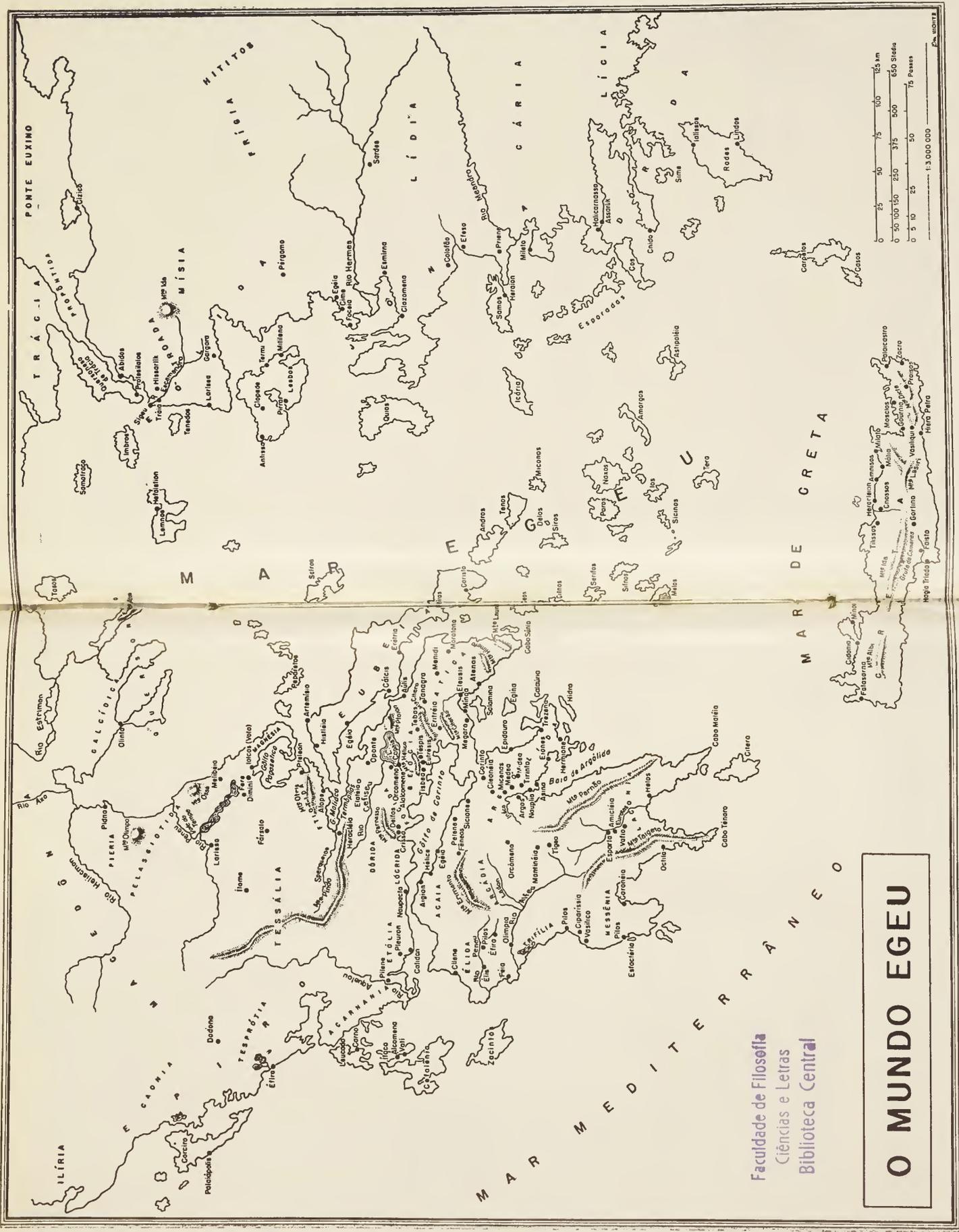
Ao noroeste da Ásia Menor, numa situação privilegiada, no momento em que o comércio egeu se orienta para o Mar Negro, se estabeleceu a segunda cidade de Hisarlik ou Tróia II. Os fundadores são homens acostumados aos países frios, o que é comprovado pela arquitetura: o *mégaron* é protegido das intempéries por um vestíbulo, e as construções são maciças. É interessante aproximar esta civilização da de Dimini,

---

(2). — Veja a tábua cronológica dada por P. Waltz, *Le monde égéen avant les Grecs*, Paris, 1947, pp. 44-45.

(3). — R. Grousset em *Les Premières civilisations*, p. 186; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire Grecque*, Paris, 1948, vol. I, pp. 68-69.

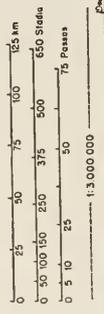




Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

# O MUNDO EGEU

Esc. 100000





apesar de reais diferenças (4). A cultura desses Troianos devia ser rudimentar; mas rapidamente, e provavelmente pelo fato das relações consequentes à sua posição geográfica tanto com o mundo egeu como com o Cáucaso, chega a uma opulência que contrasta com a dos seus vizinhos. De neolíticos, passam logo ao uso do cobre, e talvez foram esses troianos que encaminharam através do mar Egeu o uso do bronze. A cerâmica prova uma nova audácia, e o tesouro encontrado nas ruínas da segunda Tróia indica a que civilização já requintada eles chegaram; é muito provável que tenham fundado a oeste da Ásia Menor e até da Macedônia, e em Chipre, uma espécie de confederação em que já se falava a mesma língua, o louwite (5).

No mesmo momento, e talvez como uma consequência da penetração troiana através da Ásia Menor, emigrantes anatólios penetram na Grécia meridional onde se misturam pacificamente às povoações anteriores, quando não encontram os feudos de Dímni. Essa civilização é caracterizada pela cerâmica envernizada chamada *Urfirnis* (6) em que se encontram traços da cerâmica da Tessália e de Dímni. Esses povos marítimos asiáticos, que encontramos desde Orcómeno II até a Coríntia, a Ática e o Peloponeso, vão dar à Grécia Ocidental uma nova orientação: o comércio e a navegação vão pôr em contacto o continente com a ilha de Creta, conferindo-lhe uma real opulência e, na ocasião em que a Tessália é ainda neolítica, o uso do cobre se propaga na Hélade.

É sobretudo nas imediações do início do segundo milênio que um grande movimento de povos faz sentir seus efeitos no mundo egeu: é a grande imigração indo-européia. Há muitas teorias sobre as origens desses povos, que parecem provir da grande planície russo-asiática (7). Uma primeira invasão passa da Trácia a Anatólia, atravessando o estreito, e arruína Tróia II. São os Hititas. Esta destruição não deixou, é certo, de provocar novos deslocamentos da Tróade para a parte meridional da península, consequência provavelmente das relações comerciais anteriores.

Foi principalmente por ocasião do século XXI que a civilização cretense se tornou verdadeiramente preponderante no mundo egeu, produzindo seus mais belos frutos entre os séculos XVIII e XVI.

(4). — Certos historiadores modernos, ao contrário, vêem nos novos ocupantes da Tróade primitivos eólios, formados de uma mistura de cários e pre-helenos, que, nessa época, teriam ocupado a Tessália. É a chamada *invasão egéia*. Veja A. Glötze, *Klein-Asien in Kulturgeschichte des alten Orients*, em *Handbuch der Altertumswissenschaft*, p. 11; e também Ch. Autran, *Homère*, III, p. 19.

(5). — *Les Premières Civilisations*, p. 183-185. G. Glotz, na sua *Histoire*, p. 65-66, não parece prestar atenção a este estabelecimento.

(6). — *Ibid.*, p. 187. Encontramos aqui a explicação das tradições trazidas até nós por Heródoto e Tucídides: os gregos chamavam Pelasgos e Leleges os seus predecessores sobre o solo da Hélade, lembrando assim a origem asiática dos pre-helenos. G. Glotz, *op. cit.*, pp. 70-71.

(7). — F. Grousset, em *Les Premières Civilisations*, pp. 193-203; G. Glotz, *op. cit.*, pp. 71-75.

Essa preponderância teria provindo de seus contactos anteriores com a Tróade? É possível, pois que se nota uma analogia entre os objetos de arte encontrados num e noutro lugar. Mas em Creta há algo de mais requintado, um gôsto todo especial que nos é revelado pela habitação, cerâmica e glíptica. Provavelmente se deve atribuir essa forma particular de cultura ao longo contacto que, no correr dos séculos precedentes, essa ilha manteve com o Egito e com o Oriente mediterrâneo. É a chamada época dos primeiros palácios cretenses de Faistos, Mália, Palaicastro e, principalmente, de Cnossos, cidade que começa a expandir sua hegemonia (8). As lâminas escritas em caracteres hieroglíficos, são, com as lâminas troianas, os primeiros documentos escritos do mundo egeu.

Durante esse período que vai de 2100 a 1780 e que vê os movimentos de povos no continente (9), as relações da Grécia central e meridional com a talassocracia cretense tornam-se cada vez mais acentuadas, e se falou de colônias cretenses nas costas do Peloponeso, assim como na região de Orcómeno, na Beócia. Com efeito, graças a uma frota cada vez mais numerosa, o poderio minoano comercia, transita, exporta para a África, Egito, Síria, ilhas e a Grécia. Na verdade temos certeza de que uma civilização real se desenvolveu nas costas meridionais da Grécia, civilização em que se quis reconhecer uma influência de Creta, mas que pôde resultar de tôdas as influências diversas de que acabamos de falar. Aliás, êste período foi fértil em novas contribuições étnicas na Península. Por volta de 2000-1800 uma civilização miniana (10) aparece também, muito diferente daquela até então aí estabelecida e que por sua cerâmica e sua religião era essencialmente mediterrânea. Embora não se caracterize por nenhum luxo, o culto dos minianos parece, pela primeira vez, procurar os lugares elevados, e sua louça imita modelos metálicos. Não se sabe de onde vêm êsses povos, pois não se encontra vestígio algum de sua passagem ao norte da região de Orcómeno, onde

(8). — Faistos fica ao sul de Hágia Tríada, na baía de Messara, na costa meridional; Cnossos fica no interior, no centro da ilha; Palaicastro, na costa oriental.

(9). — *Les Premières Civilisations*, pp. 240-245; P. Waltz, *op. cit.*, pp. 59 e ss.; J. Charbonneaux, *L'Art Egéen*, Paris, 1929. Não é possível deixar de consultar a respeito de todo êste período o livro tão abundante e claro de Ch. Picard, *Les Religions Pré-helléniques, Crète et Mycènes*, coleção "Mana", *Introduction à l'histoire des Religions*, Paris, 1925. Com as numerosas teses originais do autor, aí se encontra uma "mise au point" sôbre todos os problemas a respeito do mundo egeu, e ainda uma bibliografia incomparável.

(10). — F. Chapouthier em *Les Premières Civilisations*, pp. 262-263. Para G. Glotz, *op. cit.*, pp. 71-76, não parece haver duvida que êstes minianos sejam indo-europeus. Notemos que é êsse o momento em que, impelidos pela grande invasão indo-européia do fim do terceiro milên'o, os técnicos de bronze do centro de Anatólia e da Armênia vão instalar-se na Síria, em Biblos e Ra-Shamra, e daí começam a expandir-se para Chipre, provavelmente atingindo rapidamente Creta. Em sua viagem para a Europa central, os Balcãs e o vale do Reno, não deixaram de exercer influência na península helênica. Ver Cl. Schaeffer, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 1955.

parecem ter-se estabelecido. Espalharam-se, a seguir, para formar um como que império miniano, desde a Beócia clássica à costa ocidental do Peloponeso, através da Messênia. Foram considerados como jônios, predecessores dos aqueus, que se teriam infiltrado aos poucos, no decorrer de séculos, para impor-se num determinado momento. Êsses jônios do Peloponeso talvez com o auxílio dos Φοίνικες — seja os fenícios semíticos, seja os cretenses — se teriam transplantado ao Egito, Líbia, Chipre, Lesbos, ao ponto Euxino, onde teriam contribuído para a expansão da cultura cretense, até o momento em que voltarão à Ática e à costa asiática (11). Ao contrário, devemos dar o nome de jônios à população profundamente mesclada e de tôdas as proveniências, que habita, nessa ocasião, a Argólida e a Grécia meridional? São diferentes hipóteses.

A chamada época do minoano médio é assinalada, por volta de 1750, por uma catástrofe (12). Os palácios que então existiam são destruídos completamente. Será o resultado de um sismo? Foi, ao contrário, o resultado de uma revolta interna ou da chegada de inimigos do exterior? Esta solução podia parecer interessante quando se datava entre 1700-1500 (13) a invasão da Grécia pelos indo-europeus. Na realidade, parece que esta chegada deve ser recuada a uma data mais antiga, talvez 2000-1900 (14). Êste acontecimento trágico seria uma prova do poder de expansão de que então gozava a Argólida? Mas a arqueologia não nos fornece nenhuma prova da influência aquéia sôbre a maneira de viver dos cretenses e, sômente a partir de 1400, o estilo micênico aparece nas construções da grande ilha. Poderia ser também o resultado duma invasão rápida com a única finalidade de pilhar. E seria assim obra de piratas.

De onde vieram êsses aqueus indo-europeus? Talvez tivessem chegado do centro da Europa pela costa ocidental da península? Ou teriam vindo do país do âmbar, do Báltico por via marítima? Pelo fato de, em origem, só terem ocupado as costas, criou-se esta última tese. De qualquer maneira, esta invasão do continente causou momentaneamente a ruína da civilização da Grécia meridional. Mas depois de um período de violência, êsses novos senhores parecem ter-se misturado com as populações pre-aquéias da Grécia continental e insular a tal ponto que o nome dos aqueus não deveria ser dado aos invasores, mas a

(11). — M. P. Nilsson, *The Mycenaean origin of greek mythology*, p. 148. Ch. Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, vol. III, pp. 51-57.

(12). — P. Waltz, *op. cit.*, p. 69. Observou-se que esta data corresponde a uma catástrofe geral no mundo antigo da Ásia ocidental e que houve uma espécie de solução de continuidade entre as épocas do Bronze Médio e do Bronze Recente. O cataclismo não parece ter atingido a Grécia meridional; por outro lado, Creta se recupera imediatamente dêsse abalo (Cl. Schaeffer, *op. cit.*); J. Bérard, *Recherches sur la chronologie de l'époque mycénienne*, *Mém. Acad. Inscript. et Belles Lettres*, Paris, 1950.

(13). — P. Waltz, *op. cit.*, p. 63; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 69.

(14). — *Les Premières civilisations*, p. 263; G. Glotz, *op. cit.*, p. 71.

uma aristocracia saída dos antigos senhores do país, então asiática, ou a recém-chegados que não seriam outros senão piratas (15).

Dos indo-europeus teriam adotado a língua, mas a toponímia, a onomástica e, como vamos ver, a religião seriam, em grande parte, tipicamente pré-helênicas, cretenses, asiáticas (16). Com efeito, encontram-se nos seus costumes certos traços que não pertencem aos nômades, mas a povos que já temos encontrado: burgos e residências com *mégaron*; as colinas são coroadas de castelos com muralhas formadas de blocos maciços. Se amam a caça e — novidade — empregam em suas batalhas carros de guerra, o que deve provir de sua ascendência continental e nórdica, de outro lado, a experiência marítima que vão mostrar não se pode explicar num povo que devia ignorar totalmente o mar. Já se pretendeu que fôssem discípulos de Creta. Parece que tiveram uma civilização bem pessoal, pois se puderam assimilar rapidamente a arte cretense é porque já eram capazes disso. De fato, seus trabalhos de ouro e de âmbar provam uma técnica particular, e por outro lado, o acúmulo de riquezas em tesouros revela que ainda tinham hábitos de piratas (17). Sob influência dos cretenses, suas artes se tornam mais requintadas, são empregados os motivos minoanos, mas com maior cuidado da lógica de composição, menos fantasia, o que indica uma mentalidade diferente, mais prática.

De 1750 a 1400 estende-se este período chamado dos segundos palácios cretenses e que se divide em minoano II (1750-1580), minoano recente I (1580-1450), minoano recente II (1450-1400). Durante os dois primeiros séculos, os palácios destruídos por ocasião da catástrofe de 1750 são reconstruídos conforme os planos novos, em Mália, Faistos, principalmente Cnossos. São novas linhas harmoniosas, novas técnicas: vestibulos, colunatas, propileus, poços de luz. Datam dessa época os afrescos mais delicados e realistas: o “pássaro azul”, a “paisagem africana”. A canalização de água e os problemas sanitários são estudados de modo perfeito. O luxo e o conforto apresentados pelos palácios esten-

---

(15). — Estes piratas teriam vindo dos confins do Ponto Euxino, do Cáucaso. Tratar-se-ia de navegadores cujo único objetivo era a pilhagem e que, nas costas, só deixaram alguns estabelecimentos destinados a dominar as regiões em que se detiveram. Estabeleceram-se por tôdas as costas, até a Ibéria, arrastando consigo, muitas vêzes, populações antigas, como os jônios da África. Seriam eslavos de cabelos loiros, introdutores da metalurgia, já conhecida em suas regiões, até na Ibéria. Suas fortalezas — os castelos fortificados dos micênios — teriam como finalidade o domínio da região circunvizinha com uma guarnição pouco numerosa. Encontrar-se-iam vestígios desses fatos na guerra de Tróia, na diferença de caráter entre os aqueus, sempre piratas, e os troianos que parecem ter vida mais fácil. (Veja Ch. Autran, *op. cit.*, pp. 21-44). Todavia, a *Iliada* dá, como causa da guerra, a rapinagem dos troianos num país aqueu!...

(16). — Ch. Autran, *op. cit.*, III, pp. 20-44.

(17). — Deve-se datar dessa época a expedição tessália dos Argonautas, que partiram de Iolcos, para a conquista das minas de ouro da Calcídica? Mas foi somente depois de 1450 que a Tessália acordou da sua longa estagnação.

dem-se a numerosas residências, o que faz pensar no aparecimento de uma burguesia rica. Tanto os objetos de arte como numerosas lâminas nos revelam uma escrita estilizada, linear a que se dá o nome de linear A (18).

Mas os anos de 1580 parecem trazer uma modificação importante na vida cretense. Tôda a vida artística parece concentrar-se em Cnossos; aparece, por assim dizer, uma arte "rococó", de novo com as espirais e os círculos das épocas anteriores. Encontra-se também um novo sistema de escrita, a linear B. Ora, a leitura das lâminas de Cnossos nos revela um dialeto grego arcaico. Portanto, ou essa língua foi a de Creta durante os séculos anteriores, e o linear A também nos revelaria um dialeto grego (19) — o que modificaria por completo a idéia que podemos ter acêrca dos cretenses — ou então se trata de uma ocupação de Creta pelos aqueus (20), que teriam adaptado à sua língua o sistema de escrita dos cretenses. Ora, não deixa de ser interessante notar que o ano de 1580 parece corresponder à partida dos Hyksos do Egito, depois dum longo domínio. Devemos relacionar os dois acontecimentos e suspeitar a influência sôbre Creta dêsses homens dentre os quais o lendário Cadmo, de origem jônica? Nesse tempo, o cavalo aparece na ilha onde, também nessa época, encontramos um govêrno de tipo mais militar. Como, por outro lado, não há pròpriamente um hiato na civilização minoana, como o sistema de construções permanece o mesmo — e as lâminas nos revelam até os nomes dêsses numerosos artesãos, que sempre caracterizaram as artes minoanas, — parece que se deve admitir a dominação da ilha por um grupo restrito de invasores de língua grega, cujo chefe domina, de Cnossos, tôda a organização cretense, que sabe respeitar e de que se utiliza. Então se trataria dos inícios duma nova dinastia em Creta e, se seguirmos os dados da tradição, a esta época remonta a dinastia de Minos e a soberania de Cnossos sôbre as Cícladas e o continente helênico. Ademais Minos I e Minos II teriam contribuído, com uma dupla expedição à Sicília, para o enfraquecimento do poder cretense. Realmente nada parece ter mudado na influência de Creta. É a época do apogeu de Cnossos e do estilo chamado "do Palácio" (21).

(18). — M. Ventris e J. Chadwick, *Evidence for Greek dialect in the Mycenaean archives*, em *Journal of Hellenic Studies*, vol. LXXIII, 1953.

(19). — Kober julga que se trata de uma língua completamente diferente. Veja *American Journal of Archaeology*, 1945, p. 101. A. J. B. Wace, *Micene, An archeological history and guide*, Princeton, 1949, nota 176, e comunicação do Dr. Stubling a *Hellenic Studies*, 7 de novembro de 1952.

(20). — Pode-se interpretar no mesmo sentido a destruição total de que foi vítima a célebre ilha de Melos, por volta de 1500. Tratar-se-ia da tomada das Cícladas pelos Aqueus e não pela Creta minoana, como se acreditou.

(21). — Heródoto, VII, 170-171; *Les premières civilisations*, p. 249; P. Waltz, *op. cit.*, pp. 74-75. Nesse caso, a lenda do rei Minos e do tributo pago por Atenas remontaria a êsse período em que Creta, dominada por um príncipe aqueu, impunha sua hegemonia à Grécia continental, hegemonia contra a qual esta, logo, haveria de rebelar-se. Veja J. Bérard, *op. cit.*, pp. 48-49 e 57.

Por volta de 1450-1400, um novo cataclismo abateu-se sobre Creta (22). Desta vez, é a destruição total dos palácios. Notam-se duas fases, de início a destruição de Faistos, Hágia Tríada e Tilissos, ao sul; cinquenta anos depois, foram destruídos também Cnosos, Gournia, Pseira, Zacro, Palaicastro a leste. Que teria acontecido? Pode-se notar que essa data assinala, segundo a tradição, a chegada dos Pelópidas à Argólida. Pode-se considerá-la como um episódio da luta que transferiu o poder das mãos dos Dânaos à dos Pelópidas (23). De fato, com êles, a Argólida toma paulatinamente um lugar preponderante no mundo egeu. Micenas, Tirinto, Argos, Pilos, tornam-se sólidas fortalezas que dominam a região, levando à perfeição o *mégaron* dos primeiros invasores. Contemporaneamente, a destruição do poderio cretense provoca de um lado o êxodo de parte da população da ilha para o continente: tal a origem dos filisteus na costa da Palestina; de outro lado provoca a dispersão de artistas de Creta pelo mundo egeu, e a Argólida se utiliza ainda mais das suas contribuições. O modo de vida de Creta no século XV torna-se o da Grécia continental. Os arquivos de Micenas e de Pilos, escritos na mesma linear B (24), provam-no suficientemente. E no entanto, o estilo micênico é bem pessoal, os tipos de palácios, as cúpulas dos túmulos, os arcos com sacadas são característicos. Mas onde se trata de uma cópia da técnica dos cretenses, sua arte se revela inferior. E' realmente, como já se observou, o discípulo procurando imitar obras muito perfeitas que ultrapassam a sua própria técnica. Aos poucos, todo o poderio marítimo que pertencera aos cretenses passa às mãos dos aqueus. Daí por diante, encontra-se menção dos aqueus por todo o mundo mediterrâneo. As ilhas do mar Egeu são-lhes sujeitas. Êles se espalham pela Grécia do Norte e até a Macedônia, atravessam o Adriático, vão à Sicília, Ibéria, Ásia Menor (25); suas relações com o Egito são frequentes.

Crê-se que se estabeleceram na costa da Ásia Menor, e, unidos aos hititas, ameaçaram por diversas vêzes o império dos Faraós; em pouco tempo, o Egeu se tornara um lago aqueu. Enfim, em 1350 e 1298 os Aqueus atacaram o império hitita (26) e, na mesma época, quiseram apo-

(22). — P. Waltz, *op. cit.*, pp. 83-86; *Les premières civilisations*, p. 257.

(23). — É a hipótese de F. Chapouthier, *op. cit.*, p. 265. Wace atribui essa destruição a uma revolta minoana, Stubbings à inveja de um outro centro aqueu. Deve-se notar que o ataque começou pelo sul.

(24). — M. Ventris, *King Nestor's Four Handled Cups*, em *Archeology*, VII, 1, 1954, p. 16.

(25). — Dominam Rodes e Chipre. Veja *Iliada*, II, 108. M. P. Nilsson (*The Mycenaean origin of the greek mythology*, pp. 54-59), nota que as relações dos aqueus foram sobretudo com o sul da Ásia Menor, a Síria e o Egito. Foi somente no fim do império aqueu que elas se estenderam à Jônia asiática. São mais os minianos que se dirigiram rumo ao Mar Negro.

(26). — A cronologia de Eratóstenes se refere precisamente a 1183. Outros pretendem que a guerra de Tróia tivesse sido contemporânea da instalação micênica em Chipre, por volta de 1385, ou seja oitenta ou cento e oitenta anos antes da "Volta dos Heraclidas", isto é, da invasão dórica do século XII. Veja a êste respeito, os argumentos dados por Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, p. 276; J. Bérard, *op. cit.*, 46-58.

derar-se dos estreitos do Helesponto e assaltaram a poderosa cidade de Tróia em uma guerra demorada (27). As epopéias lembram-nos as guerras de conquista dêsse povo vigoroso na Tróade, na Mísia, na Panfília, até os confins do império hitita. Tal qual as escavações nos revelaram, essa civilização micênica se expandiu entre os séculos XV e XII na Argólida, em Micenas e Tirinto, na Beócia, em Orcómeno (28).

Como os poemas homéricos nos narram precisamente êsse período grandioso, os dias de glória dos aqueus, é conveniente tentar compreender, através dos testemunhos arqueológicos, as alusões que podemos encontrar na leitura das epopéias, tendo em conta, entretanto, que Homero se serve de tradições, de lembranças duma época que lhe foi anterior de mais de cinco séculos. Os príncipes aqueus estabelecem seu poder nos territórios, aí edificam palácios que são verdadeiras fortalezas. Essas construções maciças são, certamente, herança da civilização norte-européia, pois nenhuma relação têm com o modo de construir dos egeus; ademais, não são criadas para as regiões mediterrâneas. Supõem um regime feudal, uma fragmentação de território onde reinam os soberanos da *Iliada* e da *Odisséia* que, contudo, reconhecem o poder suzerano dum príncipe estabelecido na Argólida, cujo poder parece mais moral que real, mas que é capaz de organizar grandes expedições e de unificar as fôrças dispersas dos príncipes para conduzí-los à conquista asiática: é o rei de Micenas.

Numerosos objetos surgidos das escavações fazem-nos verificar que, se os aqueus possuíam uma ciência arquitetônica precisa, tinham também recebido de Creta e do mundo asiático seus conhecimentos artísticos, tanto na escultura como no trabalho dos metais preciosos. Cantos como a *Dolonia* fornecem-nos um ou outro pormenor que corresponde às descobertas arqueológicas micênicas e que prova as tradições de que Homero se podia servir. Assim, um guerreiro tem a cabeça coberta com um capacete guarnecido com dentes de javali, tal como nos apresentaram as escavações. Além disso, o *mégaron* do palácio de Ulisses, em Ítaca, devia parecer-se com o descoberto em Micenas; e as escavações realizadas no provável lugar de Tróia, mais possivelmente na cidade de Hissarlik, tornaram possível descobrir, em meio aos alicerces superpostos das diversas cidades que se sucederam nesse lugar, através dos tempos, os duma época contemporânea à das guerras aquéias. Homero sempre nos dá informações precisas acêrca da planície troiana, o que necessariamente não vem provar que lá tenha estado, mas que uma tradição minuciosa

---

(27). — Convém mencionar aqui a tese segundo a qual não teria havido a guerra de Tróia. E. Mireaux, *Les Poèmes homériques et l'Histoire Grecque*, Paris, 1948, I, pp. 356-377. A destruição, por volta de 1250-1200, da sexta Tróia teria sido consequência da invasão dos frígios e trácios, dos povos do mar que ameaçaram o Egito. A influência helênica só se teria tornado sensível, nessa região, no século VIII.

(28). — As lâminas do linear B encontradas em Pilos e Micenas são dos séculos XIII ou XII

existia e que êle a herdou. Não são as únicas tradições que chegaram até êle, pois nos dá informações minuciosas sôbre o palácio de Cnossos, que as escavações modernas mostraram ser exatas (29), e que só poderiam originar-se do cabedal de conhecimentos de gerações, pois, em sua época, certamente êsses palácios não mais existiam. O mesmo sucede com suas alusões ao Egito: os pormenores ou lhe foram transmitidos desde a época em que os aqueus tomaram posse do poder marítimo de seus predecessores e entraram em contacto com o país do Faraós, ou são de época anterior, quando os egeus eram os senhores do mar.

A arqueologia esclareceu certos textos. Assim, a passagem do canto XIX da *Odisséia* (vv. 225-229):

*“Tinha um grande manto duplo, tinto de púrpura,  
fechado por uma fivela de ouro, com duplo furo, cuja face  
anterior era trabalhada  
com arte: com as duas patas dianteiras, um cão segurava  
um veadinho sarapintado; êste  
se debatia, o cão ladrava; obra que causava a admiração de todos.”*

Durante muito tempo, julgou-se que essa cena estivesse bordada no manto de Ulisses. Os achados de Micenas esclareceram a passagem. Numerosos entalhes sôbre ouro ou pedra representavam assuntos do mesmo gênero. Era, por conseguinte, a fivela de ouro que trazia gravada a cena de caça.

O conhecimento da história e dos costumes dos Aqueus explica-nos, ao mesmo tempo, a brutalidade dêsses guerreiros da *Ilíada* e alguns de seus hábitos bárbaros como o sacrifício humano nos funerais de Pátroclo (30). Acaso não se encontram vestígios dêsses sacrifícios num túmulo micênico? Não se pode dizer o mesmo de suas “razias” e de sua concepção do casamento-troca? Êsses gregos amam a guerra e a caça, os afrescos de seus palácios assim o povam; e os afrescos e os frisos de esmalte azul são idênticos tanto em Micenas como entre os feácios.

Aliás se encontraram mais do que simples referências ao mundo aqueu. E’ a própria Creta e tôda a civilização minoana e egéia que aparecem aqui e alí em Homero, frequentemente misturadas uma à outra a ponto de se tornar difícil uma distinção. Notemos por exemplo as corporações de operários às quais são feitas numerosas alusões na obra homérica (31).

(29). — II., XVIII, 592.

(30). — Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, p. 288.

(31). — E. Mireaux, *La vie quotidienne au temps d’Homère*. O autor atribui tôdas essas corporações à época de Homero em que, possivelmente, elas teriam subsistido como nos tempos cretenses ou egeus. Dessas corporações as lâminas cretenses nos revelam a existência tanto em Pilos, Micenas como no solo cretense.

Através do episódio de Ulisses entre os feácios, é o mundo cretense que vemos ressurgir. A ilha de população densa, com numerosas cidades em que só se fala de vida marítima. Os palácios são os de Cnossos com seu luxo, a sua riqueza e os seus banheiros também. A. Severyns (32) observa até que se notam no texto homérico vestígios da vida social dos cretenses. Já na *Odisséia* as mulheres desempenham um papel essencial, certamente herdado dos cretenses. Homero coloca-as frequentemente em cena; já se notou que seus costumes estão de acôrdo com os afrescos e entalhes de Micenas, mais ainda com os de Creta. Pode-se observar ainda na cena do palácio de Isquéria a preponderância de Areta sôbre seu espôso. Não é vestígio do sistema do matriarcado que deixou tantas lendas e, em particular, a das amazonas? Daí a possibilidade de casamentos entre irmão e irmã, mãe e filho, o que encontramos no caso de Areta e Alcínoo, como, mais tarde, no de Jocasta e Édipo (33).

E não é a Creta no apogeu que aparece nesta passagem, a Creta em que a vida era calma, simples e culta, onde o comércio e a vida elegante e confortável eram preferíveis às guerras? Ouçamos Alcínoo responder a Ulisses:

*“Não, o pugilato não é nosso forte, nem a luta:  
somos bons corredores, marinheiros excelentes;  
mas, sempre para nós mais vale um festim, a cítara, a dança,  
  
as vestes sempre frescas, os banhos quentes e o amor . . .  
Eia, fina flor dos dançarinos da Feácia,  
iniciai a dança; desejaria que o hóspede aos seus pudesse contar,  
quando à sua pátria voltar, como a todos superamos  
nos remos, na corrida, no canto e na dança”* (34).

Mas não devemos pretender que todos os pormenores da epopéia sejam absolutamente autênticos, nem nos apressaremos a tirar conclusões. Por exemplo, não se descobriu nenhuma lâmpada durante o período inicial das excavações micênicas: daí a conclusão que a iluminação era obtida pela lareira ou por meio de tochas. Pretendeu-se então ver uma interpolação nas passagens em que, nos livros XVIII e XIX da *Odisséia*, se fazem referências a cenas que transcorrem ao redor das lâmpadas ou das

(32). — A. Severyns, *op. cit.*, I, pp. 10 e ss.

(33). — G. Thomson, *The Prehistoric Aegean*, cap. V: *The Matriarchal peoples of the Aegean*.  
Todavia encontram-se misturados com essas descrições tantos elementos que podem pertencer a diversas civilizações que só se pode, com muita circumspeção, atribuir êste ou aquêle traço a esta ou aquela influência. Assim, as uniões entre irmãos e irmãs são consideradas por outros homericistas como características do Egito, e tôda a descrição dêsse mesmo palácio de Alcínoo aparece como reproduzindo o brilho de um templo egípcio do Novo Império, portanto do século XV.

(34). — *Od.*, VIII 246-253.

tocheiras (35). O poeta pode ter misturado, é certo, pormenores antigos com outros. Não se lhe pode exigir um rigor de historiador. Mas neste caso particular, justamente as escavações cretenses e egéias revelaram mais tarde que os tipos de lâmpadas descritos por Homero eram exatamente os da época!

Certos nomes que encontramos tão frequentemente nas genealogias se referem também aos períodos antigos, e são nomes que as inscrições cretenses nos mostram como habituais à época micênica. Perseu de Micenas, Dânao de Argos, Cécrope de Ática, bem como Cadmo da Beócia aparecem como nomes autênticos de príncipes cretenses, fenícios ou pelo menos egeus, que se fixaram na Hélade lá pelo século XV. Daí os nomes de argivos, dânaos, que também foram dados aos aqueus (36). Atreu parece ser o príncipe que as lâminas hititas nos apresentam, assaltando a Ásia Menor, cinquenta anos antes da guerra de Tróia. Da lenda, passamos à história (37).

*A emigração aquéia e a época homérica*

 Todos êsses pormenores, tôda essa lenda que se refere ao grande período do império aqueu agradam aos ouvintes: trazem-lhes lembranças grandiosas, a êles que, de dominadores, passaram a exilados. Com efeito, por volta do século XII antes de Cristo, uma nova vaga de indo-europeus, certamente de mesma língua (38), mas evidentemente menos evolvidos, lança-se sôbre a Grécia continental. O uso do ferro parece ter-lhes dado uma visível superioridade sôbre seus adversários. Entretanto, seu progresso foi lento. Desta feita, vêm do norte e por conseguinte pela costa ocidental. Essa invasão destrói, em sua passagem, tôda a civilização micênica, e arrasa Creta por completo, deixando atrás de si ruínas e muros enegrecidos pelo fogo. Dá-se, então, a dispersão dos aqueus. É o que se chama de "volta dos Heraclidas" (39). Sob a pressão dos novos invasores, os vencidos se dirigem para leste, pa-

(35). — Veja a tradução de V. Bérard, t. III, p. 70, nota. Mas podemos conservar da crítica do autor o que é justo. É possível que o poeta use de tradições ou de poemas mais antigos, que, evidentemente, comportavam uma côr local mais verdadeira. Adaptando, acrescenta o que pode falar mais de perto aos seus ouvintes.

(36). — De maneira abusiva, aliás, pois se trata mais acertadamente de jônios que regressavam a seus territórios primitivos, e não do conjunto dos aqueus.

(37). — Veja o sugestivo capítulo de A. Severyns, *Homère*, I, pp. 50 e ss. O autor considera os filhos de Dânao e Pélope como duas dinastias, ou melhor, duas tribos que teriam tido, ora uma ora outra, a preponderância no Peloponeso durante o século XIII. Veja também do mesmo autor *Homère, l'Artiste*, pp. 71-74, e ainda Ch. Autran, *op. cit.*, vol. II e III; e M. Ventris and J. Chadwick, *op. cit.*, p. 94.

(38). — *Les premières civilisations*, pp. 422 e ss.

(39). — Héraclès seria um dêsse primeiros chefes dórios que se teriam introduzido no domínio aqueu, aí se tornando, logo de início, vassallos dos grandes chefes, antes de ver desmornar-se sob os golpes dos invasores todo o mundo egeu; ou melhor, os dórios se teriam prevalecido dêsse herói antigo cuja lenda, talvez, fôsse originária dêles.

ra a Ásia, desta vez como desafortunados. Os primeiros atingidos pela invasão se exilam, assim os tessálios. Partindo do golfo de Volo vão estabelecer-se na Eólida, em Lesbos, onde se encontram com irmãos de raça (40). Mas êsses primeiros invasores que de Dodona, pela Acarnânia e Etólia chegam à Élide e a Olímpia, depois de ter embarcado em Naupacto, segundo a lenda, parecem ter agido lentamente e sem violências.

Depois, ainda sempre sob a pressão de novas invasões, — pois uma terceira vaga dórica sucede-se à segunda, mas desta vez passando a este do Pindo — a pressão se exerce principalmente sôbre o tessálios, que recuam, provocando a chegada dos Boiotioi à região de Orcómeno, onde se encontravam os minianos que já tinham emigrado tanto ao Peloponeso como a Pilos e Lemnos. Tebas logo tomará o lugar da Orcómeno dos Cadmeus. Sempre sob pressão dos invasores, as populações invadem a Ática, a Eubéia onde os jônios já encontram estabelecidos os eólios e os driópes da Dórida. Desta vez os dórios tomam uma via marítima, abandonam a costa da Ática e, pelo sul, se apoderam da Megárida, de Corinto, da Argólida, onde Argos tomará o lugar das velhas cidades aquéias cuja população se refugia na Arcádia. Daí, passam a Creta, servindo-se das vias marítimas dos aqueus, e por Melos e Tera, passam a Cária; eis a Dórida Asiática (41). Enfim, os jônios, por sua vez, mas mais tardiamente, se apoderam de um território entre Esmirna e Halicarnasso. É um conagraçamento de povos e os dialetos aqueus se fundem ou, ao contrário, se desmembram do grande ramo original (42).

Essa imigração durou certamente vários séculos, pois que ainda por volta dos séculos X e IX alguns pílios também se estabeleceram na Jônia. Triste período. Enquanto o continente inicia uma “Idade Média” obscura da qual quase nada sabemos — de que não pode haver muito que saber, — os emigrados, sem grandes recursos, devem lutar com as populações asiáticas cujos territórios cobiçam. Algumas destas nações, entretanto, parecem tê-los recebido de maneira condescendente, e a mistura fez-se de modo pacífico. Outras precisaram ceder à fôrça e vêmo-las abandonar a Ásia para procurar asilo no Egito e na Itália (43). Quais teriam

---

(40). — De fato foi nesses lugares, segundo se pensa, que chegando da Tessália e da Beócia em grupos misturados — donde o nome de eólios — os aqueus e os minios muito cedo se tinham estabelecido.

(41). — Essa região da Ásia Menor era ocupada pelos cários e nela os aqueus, no seu tempo de esplendor, haviam estabelecido colônias sólidas.

(42). — As diferenças entre os dialetos explicam-se por uma evolução diversa que nada tem de estranho se se pensar no longo período que separou as diversas vagas de invasores, nas diferentes proveniências das tribos que formam essas novas comunidades, e nas povoações de origem diversa que encontraram, com as tendências particulares de suas línguas.

(43). — P. Mazon, *op. cit.*, p. 287. Todavia não se devem confundir as emigrações que se deram nessa época com as que se produziram na época da pressão conquistadora dos aqueus, alguns séculos antes.

sido as relações dêsses emigrantes com o império hitita? Não se sabe muita coisa a êsse respeito. Aliás, é justamente o momento — conforme já se disse — em que se desmorona aquêlê império; mas pode-se crer que alguns exilados, como grupos de dórios, foram arrastados na grande invasão que então dirigiu para o Egito os “Povos do mar”, que Ramsés III conteve com tão grandes dificuldades.

Apesar das misérias e lutas, os emigrantes aqueus nada haviam esquecido de suas glórias, feitos guerreiros, principalmente numa região como essa, tão rica de lembranças. E na própria adversidade, os fatos ainda mais se engrandeciam, transformavam-se em lenda heróica. Os aqueus haviam levado consigo seus deuses, sua cultura e, certamente, seus poemas; outros haviam de criar-se. Igualmente, logo renascia a prosperidade. A Jônia, a Eólida e a Anatólia tornavam-se o berço de uma nova Renascença, graças à qual a Grécia continental iria, por sua vez, sair do “túnel”, dois séculos depois.

A grande prosperidade dessas cidades, em bôa parte de origem minoana, se deve ao comércio. Já no século X, uma cidade como Mileto envia seus navios a todo o Ponto Euxino. Entretanto, é principalmente nos séculos IX e VIII que essa prosperidade atinge seu apogeu. As grandes rotas da Ásia chegam a Mileto, Éfeso, Esmirna e Focéia; estabelece-se o contato com as riquezas e as civilizações da Mesopotâmia, e os navegadores jônios atiram-se à conquista de novos empórios comerciais, em direção ao Mar Negro, conquista inteiramente pacífica do período de colonização. E foi nesta época que se compuseram os poemas homéricos.

É evidente que o poeta nos fala de sua época, quando pinta heróis cobertos de armaduras que lembram os progressos da técnica metalúrgica do século VIII (44). Quando alude ao escudo em forma de oito que protege mal ou ao grande escudo que cobre todo o corpo do guerreiro (45), são lembranças de tradições muito antigas, cretenses (46) e aquéias. Encontramos na *Iliada* e na *Odisséia* referências a grande número de povos que, vindos do continente, constituíram a vasta comunidade asiática: a Tessália com Aquiles, a Beócia de que o poeta conhecia as lendas dos *Sete contra Tebas* e dos *Epígonos*, a Etólia que, com a *Gesta de Meleagro*, forneceu um modelo para a *Cólera de Aquiles*. Os pílhos, recém-chegados à Ásia, puderam fornecer ao poeta pormenores cheios de vida sôbre o seu país, história e lendas (47). O mundo oriental está

---

(44). — E. Mireaux. *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*, t. I; ver também *II*, IV, 137. Os aqueus aprendem esta técnica com seus conquistadores dóricos, que usavam, correntemente, destas armas de ferro, que para êles eram de exceção.

(45). — *II*, II, 389.

(46). — Os cretenses usavam do escudo bilobado.

(47). — P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, p. 290. Ver também A. Severyns, *op. cit.*, pp. 60-62. Ver também de M. P. Nilsson, *The Mycenaean origin of greek mythology*, California, 1932.

às portas da Grécia asiática e vamos encontrar algumas minúcias tiradas da arquitetura asiática na descrição do palácio de Alcínoo e Areta, de Ulisses e de Circe. Na chamada *Odisséia cretense* ou as falsas *Narrativas de Ulisses*, encontramos referências aos aqueus transplantados a Creta e que aos poucos se impõem aos cretenses. Conhecemos também parte da história dos jônios que chegaram ao Egito e à Fenícia e fundaram feitorias por todo o Mediterrâneo (48). Através dos poemas, distinguimos o grau de civilização a que havia chegado o mundo grego na época de Homero, as sólidas cidades fortificadas e as muralhas construídas com arte, as estradas em que se lançam Telêmaco e seu guia e que lhes tornam possível atingir rapidamente o objetivo, os portos prósperos que gozam de um comércio florescente; e, se se penetrar no interior, culturas, jardins e vinhas são causas de prosperidade.

Se a *Iliada* parece hostil aos dórios, como foi visto a respeito da língua, contudo estão eles tão integrados no mundo grego à época de Homero que encontramos alguns traços de seus costumes. Por exemplo, a cremação dos mortos se inicia na Grécia com a chegada dos dórios. Ora essa é a maneira usual nos funerais épicos.

Assim pois, fatos contemporâneos, influências asiáticas, lembranças principalmente do grande período aqueu, mas também dos períodos que o precederam, eis o que vamos encontrar, sem que devamos nos surpreender, nas epopéias.

Não deixa de ser interessante notar que, na época em que deixou de existir a grande comunidade egéia, suas lembranças permanecem na epopéia. A pacífica talassocraria que os egeus — minoanos e micênicos — haviam estabelecido em todo o Mediterrâneo oriental — talvez até ocidental — e que unira povos de origens diversas num conjunto econômico e cultural, aos poucos se dissolvera sob os golpes dos recém-chegados. Os aqueus a princípio trouxeram modos de dominação mais violenta, e se pode perguntar de que maneira a guerra de Tróia, que é uma afirmação da comunidade heládica, pôde contribuir para essa desintegração da antiga comunidade egéia. Depois, os dórios, estabelecendo-se por todo o norte da bacia Mediterrânea, obrigaram ao exílio os que queriam viver de acôrdo com a velha civilização egéia. A comunidade egéia irrompeu. Daí por diante haverá povos, cidades: os nacionalismos se afirmarão; só de tempo em tempo ressurgirá a noção de comunidade étnica ou de civilização, e, ainda, tal comunidade se restringirá à Hélade. Será preciso chegar à época de Alexandre para ver restabelecer-se um mundo helênico em que se encontrará como que um prolongamento do mundo egeu.

---

(48). — Ver na sua edição da *Odisséia* (pp. 180 e ss.) as notas de V. Bérard sobre *Od.*, XIV, 198 e ss.; também F. Robert, *op. cit.*, pp. 171 e ss.

Pois bem, dêse conagraçamento de raças, línguas, tradições, o estudo da língua já nos deu testemunhos. Se, agora, estudarmos as tradições religiosas que se podem notar na *Iliada* e na *Odisséia*, é a mesma mistura que vamos verificar. É um mundo de tradições que se nos vai revelar, tradições de que Homero aparece como herdeiro e das quais, ora de maneira piedosa, mais frequentemente de modo inconsciente, nos transmite a lembrança.

## CAPÍTULO IV

---

### DADOS RELIGIOSOS: OS DEUSES

Que outra idéia se faz comumente da religião grega senão a de uma hierarquia de deuses subordinados a Zeus, o grande senhor do Olimpo? Os deuses governam o mundo conjuntamente com êle, cada qual com atribuições determinadas: Hera é a deusa da fecundidade; Apolo o deus da luz, da medicina, da adivinhação e das artes; Atena é a deusa da inteligência, Ártemis, da caça, Hermes, o mensageiro dos deuses; Hefesto é o deus do fogo, Ares, da guerra, Afrodite, do amor, Posidão, do mar, Deméter das colheitas, Hades dos Infernos, etc. E, numa posição inferior, se encontra a multidão das divindades secundárias: heróis, homens divinizados, semi-deuses. E afirmam-nos que as divindades adoradas na época clássica já são mencionadas por Homero, com seus atributos característicos (1).

Parece, pois, que há uma espécie de fé, de dogma bem estabelecido. Ora, se se olhar de mais perto, verificar-se-á que os poderes de Hera e Zeus se confundem; se Hera é a deusa da fecundidade, esta mesma fecundidade é o atributo de Ártemis em Éfeso, de Deméter, Réia e Cibele; em outros lugares Ártemis é a deusa da lua, assim como Hécate e Selene. Ares é o deus da guerra, mas Atena é também a deusa da guerra, etc. Em conclusão, tem-se a impressão de que os atributos são muito menos precisos do que se pretendeu e que as funções dos deuses são diferentes conforme os santuários. E ainda mais, num só templo acha-se o culto de muitos deuses; em Delfos, sem dúvida, Apolo é o senhor e seus célebres oráculos são venerados; mas lá também se encontra um altar

---

(1). — Sôbre a religião grega e suas origens as obras fundamentais a consultar são: Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen religion*, Muenchen, 1941 e 1950; J. Charbonneau, P. Fabre, A. J. Festugière, M. P. Nilsson, *Histoire Générale des religions*, Paris, 1944.

de Posidão, um cercado de Gaia, e a Pítia nos faz pensar na serpente Pitão. Qual a razão dêssa amálgama?

Muitas vêzes, como ponto de partida para o conhecimento da religião dos gregos, tomam-se os poemas homéricos. Não são poemas primitivos e que nos dão o estado inicial das crenças dos helenos? É uma petição de princípios. A época homérica, sabêmo-lo agora, está longe de ser primitiva. Nela encontramos, sob o aspecto religioso, uma mistura de tradições. Os poemas homéricos são testemunhos das crenças não só dos helenos, mas também dos aqueus e pré-helenos, talvez até dos minoanos e cários.

#### A concepção olímpica

É-nos necessário, por conseguinte, examinar o que era a religião dos helenos, por ocasião de sua chegada à Grécia continental. Ora, seria arbitrário crer que tudo quanto sabemos sôbre a religião helênica seja contribuição exclusiva dos aqueus. Da mesma forma por que adquiriram as artes, a civilização de seus predecessores, é também certo que os aqueus adotaram algumas de suas concepções religiosas. Podemos discriminar na "teologia" dos poemas homéricos o que é contribuição puramente aquéia? Povo em movimento, cuja migração durou certamente muito tempo, — pois essas investidas não se realizam sem encontrar enorme resistência e vimos que, na Hêlade, a infiltração dos aqueus foi lenta e não uma chegada em massa — êsses indo-europeus não podiam ter deuses como figuras estabelecidas em lugares fixos. Sua concepção da divindade é mais imaginativa, distinta da matéria. Concebem deuses, fôrças da natureza, vivendo num mundo supra-terrestre. E, hoje em dia, todos concordam em ver na concepção olímpica uma idéia originária principalmente dos indo-europeus (2).

O Olimpo de modo algum é uma montanha bem determinada, e sim um lugar ideal, um "Céu" distanciado da terra e que a domina; lá os deuses recebem a homenagem dos sacrifícios oriundos da terra. Esta concepção parece totalmente estranha àquilo que podemos saber acêrca dos pre-helenos. Quanto aos deuses especificamente indo-europeus são muito pouco numerosos. Reconhece-se apenas Hélio, a deusa Aurora e Zeus, embora a concepção dêste último deus seja bastante próxima da do Sêr supremo de Sumer, e o encontramos em Creta com todas as lendas do seu nascimento, da sua juventude e morte (3). Tôdas as demais divindades apresentam-se como pre-helênicas, tendo relações com deuses cários, sumerianos.

(2). — Ver F. Robert, *Homère*, pp. 85 e ss., e o livro de Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, Paris, 1948.

(3). — Ch. Autran, *op. cit.*, III, pp. 74-76; A. B. Cook, *Zeus, A study in ancient religion*, 5 vol., Cambridge, 1914-1925-1940; Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, pp. 119-121.

*A religião pre-helênica* Na época que precedeu as invasões indo-européias, uma divindade feminina parece ter ocupado lugar privilegiado no mundo egeu, a deusa Terra-Mãe. Será uma influência cretense? É certo que encontramos seu culto difundido desde Anatólia a Creta e por tôda a Grécia continental e insular, quer se chame Inô-Leucotéia ou a Deusa das Feras (Ferônia) (4). Nesta Terra-Mãe, é a própria fecundidade que se venera, ela que dá a vida e a fertilidade. Mas, em tôda parte, nota-se, como que unido a êsse culto, o dos mortos, dos que vivem debaixo da terra.

Ao lado dessa divindade essencial, existiam outros deuses cujos indícios encontramos. Parece até que os primeiros cultos tenham comportado a adoração de animais ou, pelo menos, uma representação sob essa forma, como entre os egípcios: a égua de Deméter, a deusa-cerceta da Arcádia, o pitão de Delfos, a codorniz de Ártemis em Delos (5), podem testemunhá-lo. Certos epítetos dados aos deuses devem ser interpretados como vestígios dessas divindades zoomórficas: Apolo Esminteu, — “o Rato”, — Hera de “olhos de vaca”, Atena de “olhos de coruja”. Ainda é o mesmo sentido que se deve emprestar às metamorfoses dos deuses em abutres na *Iliada* (6), em andorinhas na *Odisséia* (7), quer no momento de sua manifestação aos homens, quer na consumação de seus amores (8). É ainda difícil saber se temos que considerar êstes cultos como autóctenes, ou importados, tal como a dança do *grou* que, segundo se diz, Teseu levou de Creta a Delos, e que parece ser relacionada com o culto da ave migradora. Mas, em conclusão, não podemos decidir se se tratava de cultos reais ou de simples representações dos deuses. De qualquer forma, são fatos certamente muito anteriores à época em que se operou a fusão dos helenos com seus predecessores na terra grega.

Quaisquer que sejam êsses aspectos da divindade, nota-se sempre uma deusa que pode ser assimilada à Terra-Mãe, e cujo nome é Deméter, Ártemis, Hera, Cibele ou até Atena, e, a seu lado, um deus masculino, elemento fecundador e deus da Terra e dos Mortos, deus de papel su-

---

(4). — Ch. Picard, *Les Origines du Polythéisme hellénique*, I, pp. 75-87; M. P. Nilsson, *The Mycenaean Religion*, pp. 389-404; Ch. Autran, *op. cit.*, II, pp. 76-81. Esta identificação de Ferônia com a deusa das Feras é constatada por G. Germain, *op. cit.*, p. 260.

(5). — O apelido de Ortígia foi dado a Delos, a ilha das Cordonizes.

(6). — *Il.*, VIII, 59.

(7). — *Od.*, XXI, 240.

(8). — Zeus uniu-se a Hera sob a forma dum cuco, e a Leda transformando-se em Cisne. F. Robert vê na presença do deus Hypnos no monte Gargaros, por ocasião dos amores de Zeus e Hera, o vestígio de tais metamorfoses. De fato, o deus tomou a forma do pássaro *cymndis-chalcis*. Ch. Picard, *Les religions pré-helléniques*, pp. 111-112; M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion*, pp. 330 e ss., e ainda p. 404; F. Chapouthier em *Les Premières Civilisations*, p. 256.

balterno, cujo nome é Pitão, Jacinto, Carno etc. Encontraremos ainda inúmeras manifestações de uma ou outra divindades. Os próprios epítetos que acompanhavam o nome da deusa-mãe e de seu êmulo, no decorrer dos séculos, haviam facilitado essa multiplicação duma só divindade em um certo número de deuses, que não mais pareciam ter qualquer ligação entre si.

Certamente, todas essas divindades são muito antigas. Atena, avatar da deusa-Mãe, tem origem asiático-egéia, e é encontrada principalmente na Tróade eólica e na Beócia; é mencionada também numa lâmina de Cnossos (9). Ártemis, outro avatar da deusa asiática é encontrada nas Cícladas, em Creta, Efeso; conserva em sua lenda vestígios de sacrifícios sangrentos; é uma deusa caçadora e, com o nome de Hécate, é lícia. Afrodite é também uma deusa lícia-cária: é honrada em Citera e também em Chipre. O seu culto é frequentemente associado ao de seu irmão Apolo, também chamado lício. Mas de acôrdo com outros historiadores das religiões, parece que o culto dêsse deus foi levado à Grécia pelos cretenses e que, em conclusão, a sua pátria seria minoana (10). Seria um desdobramento de Zeus jovem, e de Creta é que partiram os sacerdotes que teriam estabelecido seus templos oráculos em Dídimo, Delos e Delfos (11). Todavia, encontramos nesse culto prolongamentos sumérios, babilônicos e até dravídicos. Sua mãe, Leto, é uma deusa cária e tôda a Ásia costeira está bem guarnecida de santuários de Ártemis e Apolo. Admitindo que Dioniso não seja senão outro aspecto dêsse deus com o qual compartilha do culto orgiástico, teremos outra prova da sua origem asiática (12). Hefesto é o deus do fogo; de origens pelásgicas, é encontrado na Lícia, Cária, Frígia, Lemnos, perto das regiões onde o fogo parecia brotar espontâneamente do solo. Hermes é o deus dos colonizadores egeus. É encontrado ainda na costa asiática com prolongamentos hititas. Só Posidão poderia ser um deus jônico, já que o vemos, principalmente, nas áreas de difusão dêsse povo navegador; mas Cnossos e sobretudo Pilos dedicam-lhe um culto oficial (13). Qualquer que seja sua origem e os lugares de onde partiram, quer para a Ásia, quer para a Grécia, êsses deuses parecem ter tido um culto essencialmente local.

(9). — Com efeito, lê-se numa lâmina de Cnossos (v. 52): 'Αθήνα πότνια.

(10). — Encontramos a menção dêsse deus na mesma lâmina de Cnossos que nomeava Atena, Ares e Posidão; aí é chamado Παῖάφων, o curador. A origem estrangeira dêsse deus aparece no fato de encontrarmos um templo de Posidão em Creta onde os templos sòmente aparecem muito tarde. Ch. Picard., *op. cit.*, pp. 64 e ss.

(11). — Ch. Autran, *op. cit.*, ch. XXIII, *L'Épopée et le culte des Letoïdes*, pp. 155-181. A presença de Apolo em Tróia como um protetor da cidade poderia sugerir uma origem asiática. Mais tarde êsse deus teria sido levado à Grécia pelos colonos Troianos.

(12). — Algumas lâminas pílrias mencionam Διφονύσοιο (xa, 06). Êste culto de iniciados, embora remontasse a época muito recuada, nunca teve na Grécia um lugar oficial. Veja a respeito Ch. Picard, *Les origines du Polythéisme hellénique*, I, pp. 64 e ss.

(13). — Ch. Autran, *op. cit.*, III, p. 90; e sobretudo os artigos já mencionados de M. Ventris sòbre as decifrações do linear B.

Se se adorasse uma divindade no cimo dos montes ou em um lugar determinado, ou, como em Creta, numa sala dos palácios ou das moradas privadas, o deus não podia ser separado, por assim dizer, dêsse lugar: só tinha poder lá onde estava representado por um animal, pedra ou estátua. Tal representação o fixava definitivamente e o instituía como deus do solo, da cidade, poder protetor e mágico ao mesmo tempo, que se queria conservar próximo e até amarrar com cadeias para garantir sua proteção e permanência (14). É evidente que essa fixação dos deuses tem algo de essencial, enquanto que está inteiramente em desacôrdo com a concepção olímpica, em que o deus tem a possibilidade de mover-se de um lugar para outro: é essencialmente móvel.

Da mesma forma, conhecem-se as divindades cujo culto era centralizado por um túmulo, o seu túmulo. Conhecem-se túmulos de Zeus, Jacinto, também cretenses (15). Aliás, em geral, os túmulos representam antigos lugares de culto (16). Por outro lado, ainda que se tratasse de túmulos de heróis, há tendência em assimilá-los aos deuses, pois que o contacto de suas cinzas com a terra lhes dá uma espécie de virtude material e moral. Ora, essa concepção de deuses mortais é essencialmente anti-aquéia. Para os recém-vindos, um ser divino é um ser imortal.

Todavia, em Creta, parece claro que a religião teve uma tendência à espiritualização. Já se encontravam poucos templos; os deuses eram honrados muito mais em santuários particulares, nos palácios ou moradas. É possível que lá a divindade tivesse sido concebida como um ser invisível, adorado através de símbolos, mas sem que ela tivesse realmente um lugar particular e preciso. E será êste um elemento que, aliado à concepção dos deuses indo-europeus, irá misturar-se à religião pre-helênica, egéia, para produzir a religião aquéia.

Em que se transformam essas concepções opostas, quando se defrontam face a face? Assim como os aqueus se misturam aos prehelênicos com o recíproco consenso de um certo *modus vivendi*, houve, por assim dizer, concessões recíprocas no campo religioso. De um lado, os aqueus, uma vez fixados ao solo da Grécia, ou adotam os deuses do solo cujos monumentos e ritos encontram, e os fazem ingressar na morada olímpica, ou confundem alguns de seus próprios deuses com as divindades pre-helê-

(14). — É a explicação que F. Robert dá ao episódio de Ares e Afrodite encadeados por Hefesto, o deus ferreiro, no canto VIII da *Odisséia*. O episódio teria nascido duma explicação sacerdotal dada mais tarde. Ares, na lâmina pília já citada é nomeado imediatamente depois de Atena, ante de Apolo e Posidão. Seria uma ordem hierárquica?

(15). — Ch. Autran, *op. cit.*, III, pp. 66 e ss.

(16). — Ch. Picard, *Les origines du polythéisme préhellénique*, I, p. 90; do mesmo autor, *Les Religions préhelléniques*, pp. 117-120.

nicas que se lhes assemelham, acrescentando ao nome pelo qual designam êsse deus aquêle da divindade autóctene, nome que passa a ser o seu termo de invocação; ou ainda, instalam seus deuses nos templos das antigas divindades e estas perdem a pouco e pouco o prestígio, como convém a vencidos. Quanto às divindades adoradas ao redor de um túmulo, e que não podem ser admitidas por êsses helenos de concepções mais metafísicas, logo perdem seu caráter divino, embora um certo culto ainda permaneça nesses lugares: são honradas como fundadores, bem-feitores do templo.

De outro lado, — e isso é uma consequência de sua ligação aos templos, — os deuses olímpicos tornam-se menos aéreos, menos viajores; o próprio Olimpo transforma-se num lugar real, material, concretiza-se em montanhas reais, como o monte Ida de Creta, onde Zeus se identifica com o deus cretense adorado pelos minoanos nesse lugar. Se, todavia, os deuses se deslocam, indo do Olimpo ao ponto de destino de sua viagem, param em lugares bem precisos que, se bem observarmos, são justamente os santuários a êles consagrados (17).

Torna-se, contudo, necessário explicar aos devotos o que representam os múltiplos vestígios de cultos antigos. Assim se cria a história de cada deus: história complexa, pois que é diferente em cada lugar em que o deus participa dos atributos e circunstâncias de culto de seu predecessor. Assim é que Afrodite, deusa do amor, é também uma deusa guerreira. Não é outro o caso de Atena, deusa pré-helênica, que soube tomar o lugar de outras divindades pré-helênicas e penetrou no Olimpo, adquirindo caracteres dos deuses olímpicos. Recém-chegada, sem família divina, fizeram-na sair completamente armada do cérebro de Zeus. Deusa do solo e da fecundidade, torna-se a deusa da inteligência e das armas.

Em Delfos, trata-se de explicar a presença da deusa Gaia, a Terra, de Pitão e de Posidão no templo de Apolo. Ora, os fatos tiveram grande complexidade porque é preciso admitir que ao culto primitivo, se tinha misturado um deus minoano Carno, certamente substituído por Posidão, que é o Sacudidor do solo, um deus das profundezas, e em cujo lugar, em época mais recente, dórica e pre-homérica, foi colocado o deus Apolo (18). A Terra-Mãe conserva um pequeno santuário, Carno torna-se um favorito do deus e Posidão é relegado para mais longe, à Calauria. E essa luta de Apolo cristaliza-se no combate com Pitão. Em Delos, Apolo

(17). — Veja a êste respeito o que diz sobre as cadeias e santuários, Ch. Autran, *Homère*, II, p.78.

(18). — Poderíamos ver uma testemunha dessa substituição tardia de Apolo em lugar de Posidão no fato de que êste último tinha um papel prestigioso na *Iliada*, o que está conforme com informações dadas pelas lâminas pílidas. Entretanto, a lâmina de Cnossos cita Apolo antes de Posidão o que revelaria esta tendência desde os séculos XIII- XII. Veja, sobre a instalação de Apolo em Delfos, J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Klincksieck, 1953, pp. 19-118.

apodera-se do templo de Leto e, pode-se conjecturá-lo, de Jacinto (19). Leto torna-se, então, a mãe do deus. . . Alhures, a divindade suplantada, mas cujo nome ainda subsiste, passa a ser considerada como um sêr humano, fundador ou protetor do templo (20). É assim que se forma a mitologia.

Os deuses de  
Homero

Tal evolução não foi obra de um dia. Encontramos traços dêsses diferentes estados na obra homérica. E êles justificam as aparentes contradições e faltas de clareza que podem ser encontradas nas epopéias. Nada mais falso que imaginar nos séculos IX e VIII um culto homérico, profundamente olímpico. Se esta é a concepção dominante no poeta, vemos também que êle conhece deuses que moram no interior de um templo; assim, em Tróia, a deusa Atena cujo ídolo de pedra conserva uma rigidez apenas corrigida por um gesto de recusa (21) e, ainda em Tróia, o deus Apolo que permanece fiel aos troianos (22) e fica no meio dêles.

Temos muitos testemunhos das lutas entre os deuses olímpicos e os deuses do solo. Assim, nada mais curioso que o conflito entre Zeus e Hera na *Iliada*. É interessante notar que na origem de numerosos templos de Zeus encontra-se uma divindade feminina. Já se falou de Leto em Delos. Em Olímpia, um templo arcaico de Hera e outro de Cibele parecem anteriores ao culto de Zeus; no estádio, são sempre os sacerdotes de Cibele que dirigem os jogos. Aliás, Hera é a grande deusa onipotente, honrada em muitos lugares importantes da Grécia: Argos, Esparta, Samos (23). Em numerosas passagens da *Iliada*, há vestígios das lutas entre os santuários terrestres de Hera e a concepção olímpica de Zeus. Êste é um deus poderoso em teoria; é capaz de mostrar sua superioridade sobre os deuses. Na prova de fôrça que impõe aos deuses antes que se retire ao Ida da Ásia (24) — réplica do Ida de Creta, e consagrado à Deusa das Feras de quem Hera é um outro nome, — vê-se um sinal dessa onipotência. Apesar de tudo, Zeus sabe que é mais conveniente entrar em acôrdo com os deuses rivais do que lutar contra

(19). — Vê-se em Apolo um deus asiático que, aos poucos, penetrou na comunidade egéia ou, talvez, somente aquéia, possivelmente por intermédio dos colonos anatólios durante o segundo milênio.

(20). — Êsse caráter de herói, fundador dos cultos, está bem estabelecido na *Odisséia* em que Ulisses recebe de Posidão a missão de levar seu culto para longe, ao interior das terras, aos lugares em que sua personalidade é desconhecida. E Ulisses executa cuidadosamente essa missão apostólica. Ver ainda Ch. Autran, *op. cit.*, II, pp. 75 e ss.

(21). — *Il.*, VI, 290 e ss.

(22). — *Il.*, VII, 19; XXI, 515. Certamente, aqui encontramos o deus num de seus estados primitivos, depois de sua assimilação pelos invasores arianos dos inícios do segundo milênio.

(23). — *Il.*, IV, 52.

(24). — *Il.*, VIII, 18-27.

êles. Acaso não vemos na *Iliada* uma tentativa de revolta dos deuses? Obedecem a Zeus, mas constrangidos. E Zeus procura conciliação em suas desavenças com Hera (25). Pois a deusa impõe-se de todas as maneiras, por astúcia ou por cólera, manifestando desta forma que ainda continua poderosa (26).

Já vimos que igualmente havia luta entre os deuses Posidão e Apolo, e que essa luta terminou, de modo geral, a favor de Apolo. Mas há como que uma conciliação ainda neste caso, e ambos os deuses, frequentemente, permaneceram associados, como em Colono na Ática, em Elatéia na Fócida, em Tarso na Ásia Menor, em Egéia na Eólida, em Mileto na Jônia. No episódio do muro, acham-se vestígios desse estado de coisas (27). Os gregos decidem construir um muro para se protegerem contra o ataque dos troianos, ataque provocado pela ausência de Aquiles na luta. Mas Posidão protesta; é uma espécie de concorrência aos seus muros de Tróia, que ergueu com o concurso de Apolo; e Zeus promete-lhe que os destruirá mais tarde: essa destruição será também uma obra comum aos dois deuses (28). Além disso, os deuses jamais entram em luta. Seus papéis são bem repartidos: até o canto XV, Posidão luta com os aqueus perto dos navios e do muro, Apolo com os troianos para defender o muro de Tróia. Não há nenhum encontro entre as duas divindades, a não ser na *Teomaquia*, e esta luta é cavalheiresca, quase que só pró-forma. Pode-se ver nesse episódio do muro, na partilha de influências, a consequência de tradições recolhidas por Homero, uma acomodação entre os dois cultos, Apolo, como de costume, recebendo o culto essencial no templo troiano, culto atestado pelas escavações, e Posidão tendo conservado, como em Delfos, um território próximo, onde se viam os vestígios de um muro, a que o clero teria dado uma explicação; e dela Homero se teria aproveitado (29).

Eis ainda outro vestígio dessa conciliação entre cultos. Atena — provavelmente a deusa das Serpentes dos cretenses (30) — suplanta no culto um grande número de divindades pre-helênicas, cujo nome permanece apenas como um vocábulo de culto, assim a Atena Aléia de Tegéia, na Arcádia (31). Ademais, em alguns lugares, encontramos associados Atena e Posidão. Assim, em Atenas, sua união é o resultado de um con-

(25). — *Il.*, I, 519-520; 534-560; IV, 62; XV, 18 e ss.; XXIV, 65-66.

(26). — *Il.*, I, 540-543; XIV, 153-351; XXIV, 56-60. Na maneira pela qual a deusa se prepara para usar dos seus atrativos sobre o deus, A. Severyns (*op. cit.*, I, p. 49) reconheceu uma pintura que é bem cretense.

(27). — *Il.*, VII, 446-463.

(28). — *Il.*, VII, 492 e ss; XII, início.

(29). — É a tese brilhantemente sustentada por F. Robert, *op. cit.*, pp. 138 e ss.

(30). — J. Charbonneaux, *Art égéen*, prancha XX; e F. Robert, *op. cit.*, p. 89.

(31). — Provavelmente é por essas associações de Atena com divindades antigas que se explica o epíteto *Tritogênia* e, na Arcádia, a Atena Tritônia, epíteto cujo significado permanece obscuro.

curso, dum combate: ambos os deuses chegam a um compromisso, em que, ainda uma vez, Posidão desempenha o segundo papel. Ora, na *Odisséia*, Nestor oferece ao mesmo tempo um sacrifício a Posidão e a Atena, como a deuses honrados em conjunto, associados no culto (32). Além disso, quando Posidão persegue Ulisses com sua cólera, após a humilhação inflingida pelo herói a seu filho, o Ciclope, Atena nada faz para ajudar Ulisses para, diz ela, não entrar em conflito com o tio (33). Ela contenta-se em intervir no Olimpo, agir junto de Zeus de quem é a filha querida (34) e guiar Telêmaco em sua busca, certamente para subtraí-lo aos atentados de seus inimigos, ou para retardar qualquer decisão de Penélope até a volta de Ulisses. Mas assim que o herói chega a Isquéria, ao país dos feácios, a deusa intervém ativamente, assegura a salvação de seu protegido. Ainda neste caso há uma repartição de zonas de influência bem respeitada pelas partes. Apesar de tudo, para que Posidão não pareça ridicularizado nessa circunstância, Ulisses deverá realizar-lhe uma espécie de reparação; e eis aí a explicação da viagem que Ulisses deve empreender, de que fala a Penélope, mas que permanece um pouco misteriosa (35).

Vejamos um terceiro exemplo dessas associações de divindades. Acham-se frequentes vestígios dum culto em que estão reunidos Ares e Afrodite, em Tebas, Creta, etc. É ainda e sempre um dos aspectos do culto da grande Deusa tendo a seu lado o deus masculino que a fecunda. Quando, na *Ilíada*, Diomedes luta contra êsses deuses, não parece que tenha encontrado em Ares o deus dos combates, e sim um deus que se lastima, cujo papel é desprezível, de quem Zeus escarnece (36). Reconhece-se nele perfeitamente o deus do Amor, o deus das Mulheres, vocábulo com que é honrado em Tegéia e em Argos. É o mesmo papel desfavorável que o mesmo par desempenha na *Teomaquia*, quando Atena lhe impõe uma completa derrota (27). A hilaridade provocada pelas duas divindades provávelmente advém de que nelas se viam deuses rivais — deuses dóricos, afirmou-se, mas sabemos agora que o culto de Ares existia em Cnossos (38) — e que se queria ridicularizar deuses que, tanto um como outro, em certos lugares, tiveram atributos guerreiros. E a *Odisséia* ainda aumenta a confusão, transformando a sua união, à qual a *Ilíada* não fazia qualquer referência, em uma união culposa, que

(32). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 152 e ss. O autor já havia demonstrado esta associação em *Revue des Études classiques*, t. XVI, 1948, pp. 201-220.

(33). — *Od.*, XIII, 341-343.

(34). — *Od.*, I, 45-62; 81-95; 179 e ss.

(35). — *Od.*, XXIII, 266-282.

(36). — *Il.*, V, 342 e ss.; 889.

(37). — *Il.*, XXI, 416 e ss.

(38). — As inscrições de Cnossos mencionando Ares — Enuwarijo, Ἐνωριάλιος — obrigam-nos a dar a êsse culto uma origem mais antiga. Não seria uma rivalidade entre o par de origem cretense e os deuses dos aqueus?

provoca a irônica punição de Hefesto, o marido enganado (39), o mesmo Hefesto que, na *Ilíada*, vemos aparecer justamente no instante em que se vão desenrolar as malogradas intervenções de Afrodite e Ares, como se já houvesse relações entre as três divindades (40).

No canto V da *Ilíada*, por fim, Enéias enquanto ferido é levado por Apolo ao seu santuário, onde recebe os cuidados das deusas Leto e Ártemis. Será uma simples invenção do poeta? Não, pois é ainda uma habitual associação de divindades em Delos e em Deros de Creta (41).

Constantemente se pode notar uma volta à idéia dos santuários, dos deuses ligados ao solo. Isso não impede o poeta de representar os deuses como Olímpicos percorrendo a terra, transportando-se, num instante, dum lugar a outro, do Olimpo ao campo de batalha e do campo de batalha ao Olimpo, de Ítaca ao Peloponeso e daí à Isquéria. Se Ulisses consegue ir da ilha de Calipso à dos feácios, não é apenas porque Posidão está na Etiópia? Concepção aérea da divindade, e apesar disso, em todo lugar, até em suas viagens, os deuses continuam como deuses de santuários. O Apolo que envia a peste ao exército é o honrado em Crise, Cila e Tênedos (42), e o que protege os Dardânios é o honrado em Tróia: eles nada têm de comum. Posidão é o deus venerado na Acaia, em Eges, em Hélice; e, para ir do Olimpo a Tróia, passa pela Samotrácia e por Eges da Eólida (43) onde tem templo. Hera protege os aqueus de tudo e contra tudo, pois é a deusa de Argos, e Atena combate ao lado deles como deusa de Alalcómene (44), não como uma Atena universal.

Tôdas essas alusões podem parecer extraordinariamente complicadas e pode-se perguntar se foi o poeta que se aplicou em agrupar todos êsses fatos. Certamente não. Não podemos vê-lo como uma espécie de poeta sacro. Mas, da mesma forma por que, nos poemas homéricos, se encontram referências a fatos históricos que marcaram a história dos aqueus, assim também uma influência sacerdotal evidente faz-se notar por toda parte. Por exemplo, na *Ilíada*, acha-se uma descrição minuciosa dos ritos de purificação, após a peste enviada pelos deuses (45), e também dos ritos fúnebres, tanto nos funerais de Pátroclo

(39). — *Od.*, VIII, 266 e ss.

(40). — *Il.*, V, 23-24.

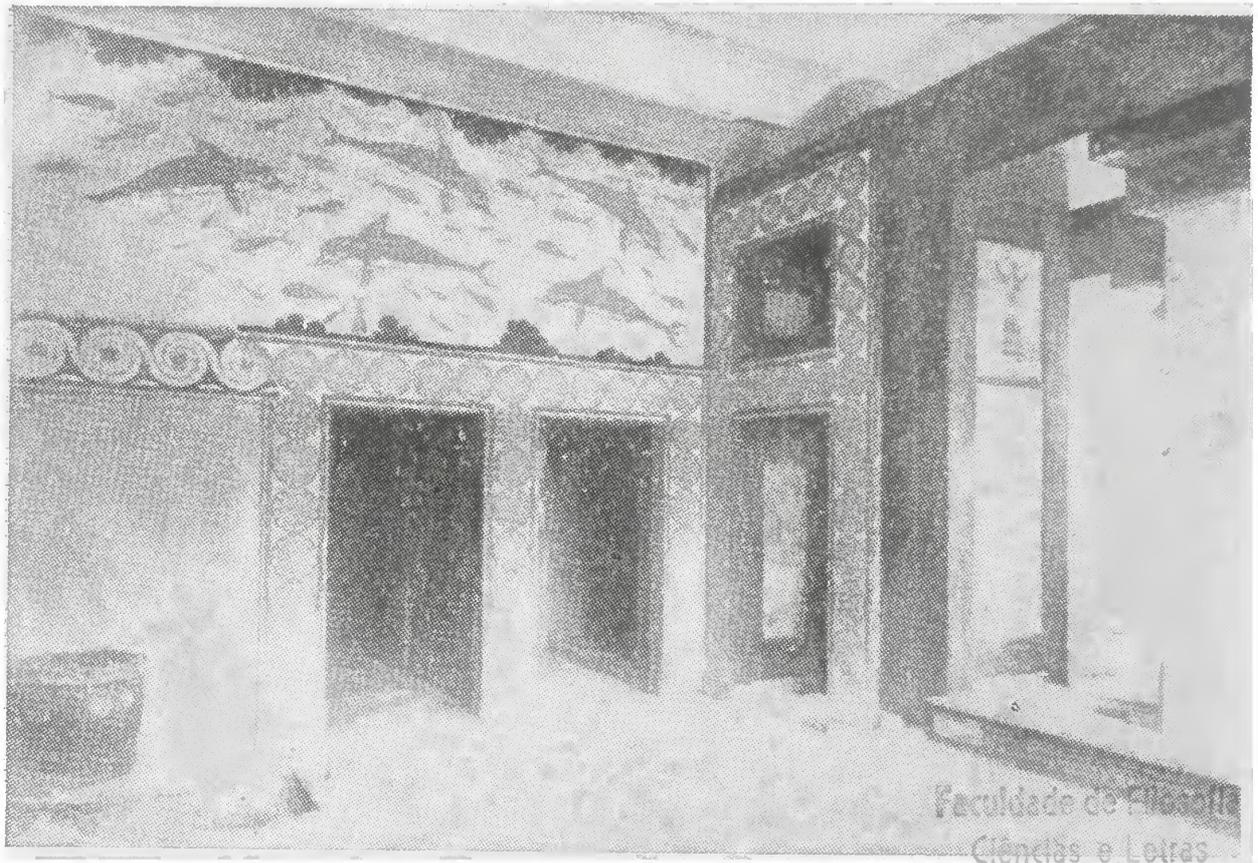
(41). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 132-133 e anteriormente, p. 104.

(42). — *Il.*, I, 37-38.

(43). — *Il.*, XIII, 12 e 22. Nessas evocações de santuários viram-se indicações dos itinerários seguidos pelos aqueus, quando de sua passagem pela Ásia, quer como conquistadores, quer como exilados, e transportando consigo os seus deuses, consagrando-lhes santuários nas cidades fundadas sob seus passos.

(44). — *Il.*, IV, 8.

(45). — *Il.*, I, 449-474.

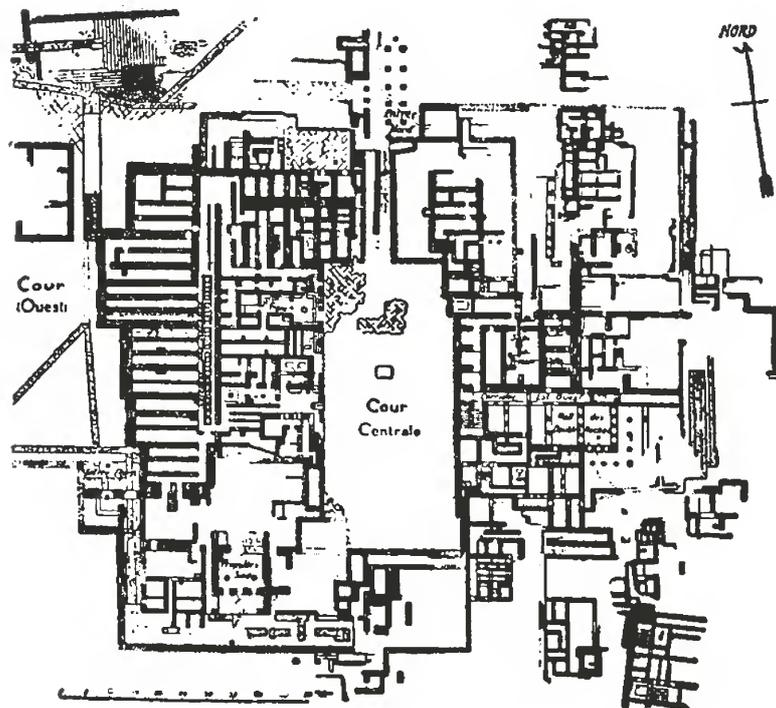


Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras

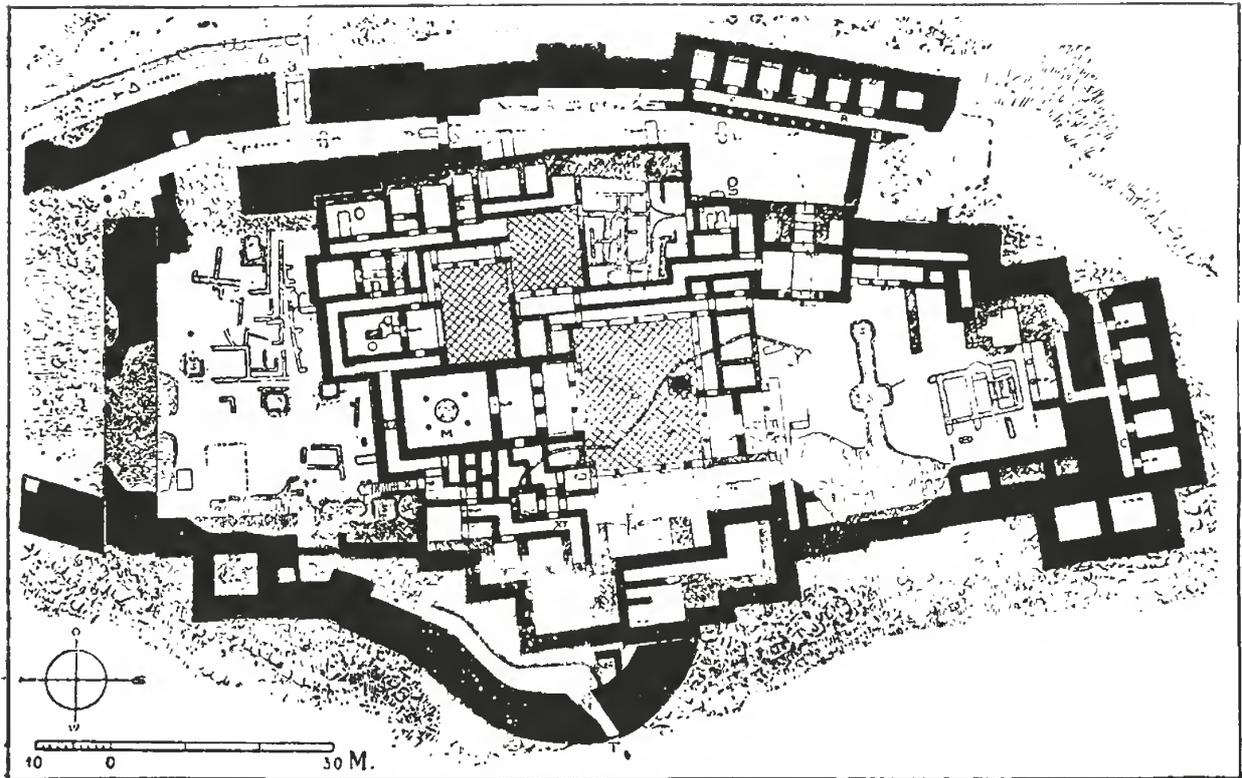
Biblioteca Central

Palácio de Cnossos

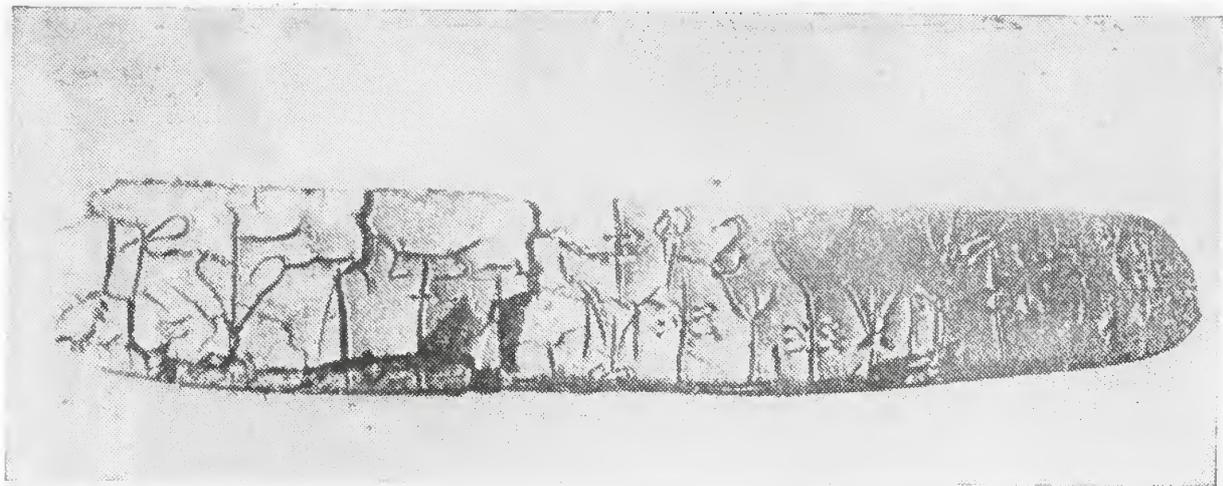
1 — O quarto da rainha (Minoano recente II, século XV).



2 — Planta do Palácio.



1 — Planta de Tirinto (século XV).

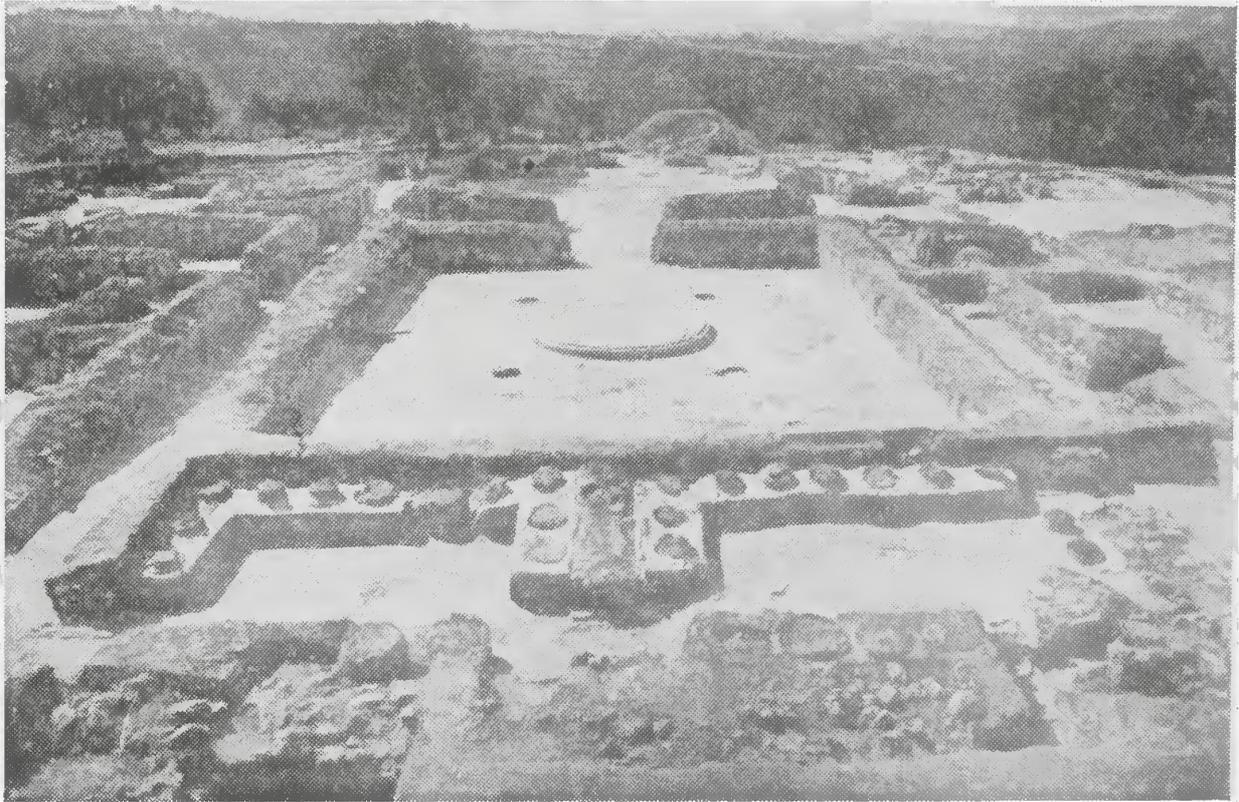


2 — Uma das lâminas encontradas em Cnossos (sec. XVI-XV).

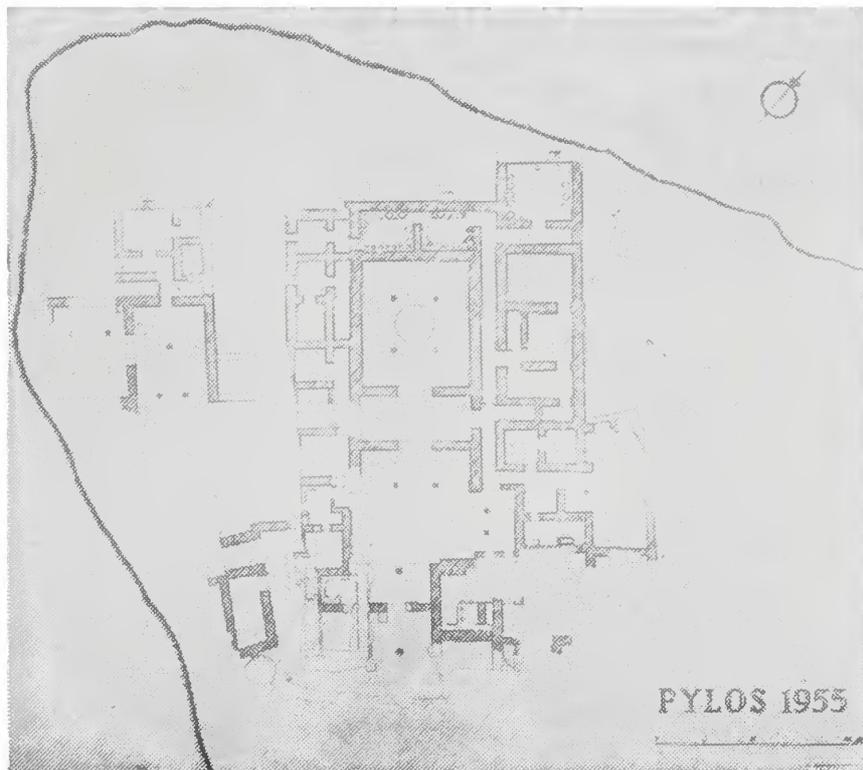
Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central



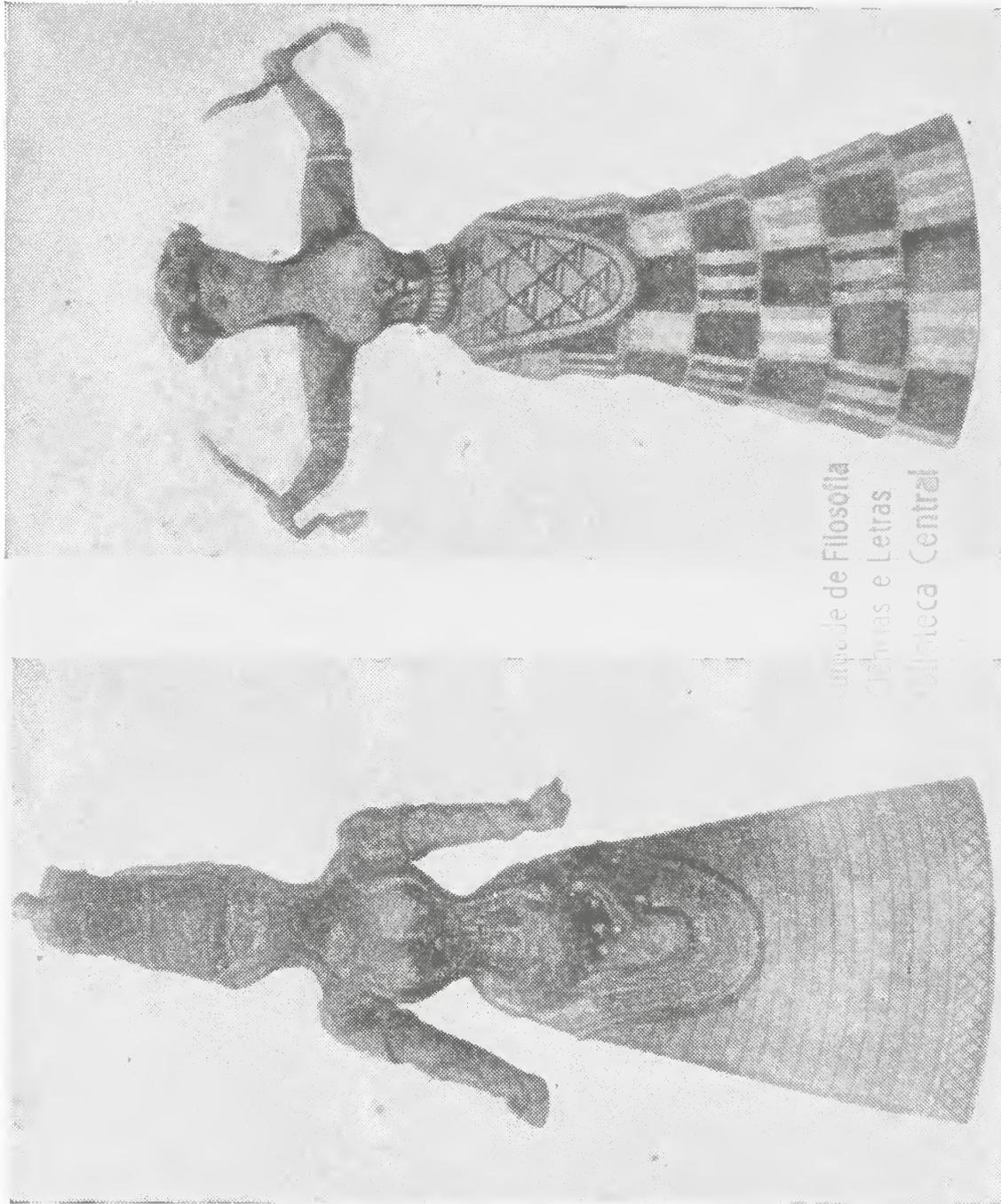
3 — Porta das leões em Micênas, século XV.



**Palácio de Nestor em Pilos**  
**1 — O Mégaron e os depósitos do Palácio.**



**2 — Planta do Palácio.**

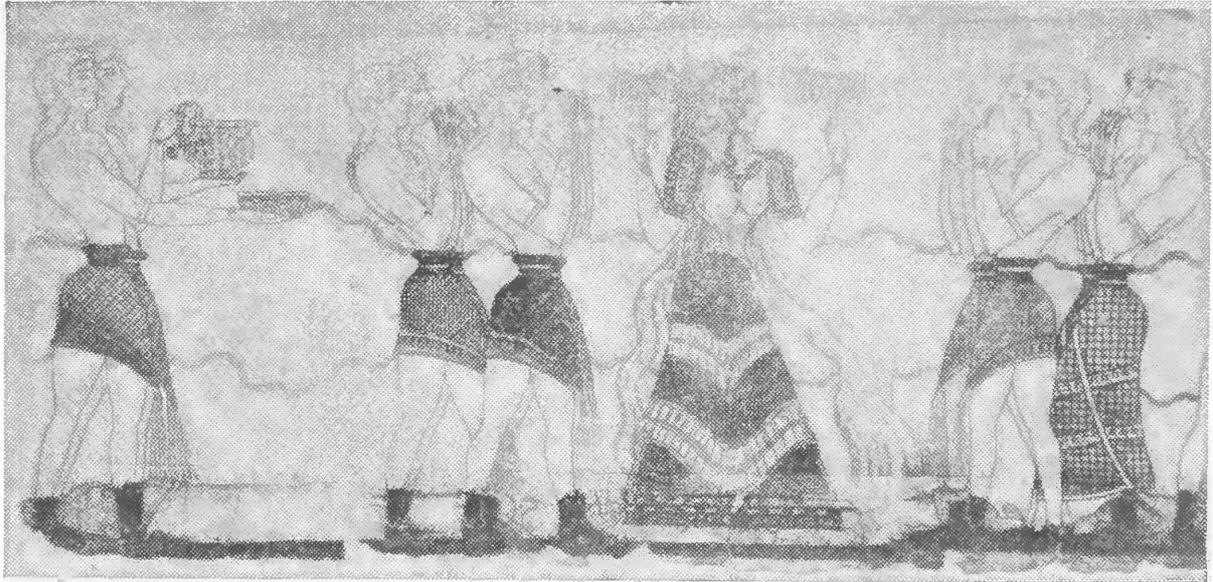


Grupo de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

Deusas das serpentes — Estátuas de louça de Cnossos  
(Minoano médio III, 1750-1580)



Rei Sacerdote baixo relêvo do Palácio de Cnossos  
(Minoano século I-XV).



A procissão, baixo relêvo do Palácio de Cnossos, Minoano recente II (sec. XV).

**Faculdade de Filosofia**  
**Ciências e Letras**  
**Biblioteca Central**



Transcrição duma lâmina de Cnossos em que se lê:

A-θα-ναι πο-τ-νι-ζαι — E-νν-φα λι-ζοι — Πα-ζα-φο-ναι — Πο-σει-δα-ο-ναι



Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

Deméter de Cnide (século V).

como nos de Heitor (46). Ainda podemos pressentir a influência sacerdotal em muitas narrativas etiológicas ou aretológicas dos poemas. Assim, a petrificação do navio feácio que reconduziu Ulisses a Ítaca não será a explicação sacerdotal dada ao rochedo cuja forma se assemelha à de um navio (47)? E o episódio da serpente e dos pardais na *Iliada* (48) não teria sido inspirado por qualquer explicação sacerdotal duma serpente de pedra tinta de vermelho que se encontrava nos santuários de Áulis? Antigo deus infernal, provavelmente êle foi associado ao culto de alguma deusa da fecundidade, a cruel Mâ, que se encontra na Táurida, Lídia e Esparta.

E é aqui que podemos notar a extraordinária influência do meio sacerdotal sobre a epopéia. Ela provém, essencialmente, do fato de que essa literatura, em sua origem, foi uma literatura religiosa, de hinos, cantando os deuses e seus avatares, coordenando os diversos elementos de sua história, como podemos observar num hino como o de Deméter.

Os aedos foram, verdadeiramente, os herdeiros dessa história sagrada. Herdam as mil lendas religiosas, cujo número lhes dá certa liberdade de escolha e que se misturam com a própria história dos heróis. É certo que a concepção religiosa na época de Homéro já era fortemente misturada. Os deuses já possuem uma personalidade bem marcada, pertencem aos santuários, onde se acha o seu ídolo. Tantos templos, tantas divindades. Mas a concepção olímpica parece ser obra duma tentativa de organização dos deuses, o que só pode ser uma tentativa sacerdotal, um ensaio de especialização, de unificação, um compromisso entre a tendência cada vez mais forte de fixar os deuses em determinados lugares e a concepção mais universal e metafísica dos indo-europeus. Homero conhece poemas religiosos suscitados por tais explicações sacerdotais, assim como uma verdadeira literatura piedosa que deve ter aparecido para mostrar a piedade para com os deuses recompensada e, ao contrário, a impiedade castigada. Crises, ao obter satisfação dos gregos, faz cessar a peste que Apolo havia enviado (49). Enéias escapa da morte porque, certamente, não é seu destino perecer em Tróia, mas também porque é um fiel piedoso (50). E a *Odisséia* mostra-nos essa piedade como algo essencial para quem quer ser protegido pelos deuses.

Se encontramos, na obra homérica, traços numerosos dessa dupla concepção religiosa, podemos perguntar-nos o que nela pode haver de particularmente original. Já é muito ter sabido compor uma obra homogênea com tantos elementos tão disparatados. O poeta soube

(46). — *Il.*, XXIII, 140, 224; XXIV, 788-799.

(47). — *Od.*, XIII, 149-169.

(48). — *Il.*, II, 301 e ss. Ver F. Robert, *op. cit.*, pp. 118 e ss.

(49). — *Il.*, I, 457.

(50). — *Il.*, XX, 100; 300.

mobilizar, por assim dizer, tôdas as lendas correntes, os poemas religiosos, enfim essa teologia, e, disso tudo, fazer surgir uma obra original. Nele domina, entretanto, a concepção religiosa olímpica. Se encontramos vestígios bem evidentes da dualidade que existia entre as duas religiões, indo-européia e pré-helênica, é claro que os deuses de Homero são, em geral, duma extraordinária mobilidade, e todos submissos a Zeus, o senhor incontestável. Esta tendência é tanto mais significativa quanto mais se opõe às idéias mais generalizadas dos deuses ligados à cidade! Eis porque se pode falar de uma influência de Homero sobre a religião: êle, sem contestação, desenvolveu a idéia de um Deus supremo, senhor todo poderoso do Olimpo, de um Zeus que não pertencia nem a uma cidade nem a outra. Como explicá-lo?

É certo, já o dissemos, que uma influência sacerdotal se exerceu sobre sua concepção religiosa; mas parece que êle recebeu mais influências ainda do assunto que desenvolveu. De fato, êle volta a uma concepção mais arcaica, a dos aqueus. Mas pode-se imaginar, sem ir além da verdade, que o poeta foi igualmente influenciado pelo meio para que compunha, onde vivia. Com efeito, é para um meio aristocrático (51) que o poeta compõe a *Iliada*. Tôda essa gesta guerreira destina-se a uma aristocracia militar que ama as narrativas de combates, é capaz de apreciá-las. É para ela também que se fazem as descrições dos jogos: todos são capazes de compreender a nobreza de tais manifestações e desprezam os combates exclusivamente de fôrça (52). Tal sociedade é fiel à velha organização aquéia, a tudo aquilo que assinalou a grande época argiva, por conseguinte, à sua concepção religiosa. E ainda mais, é à imagem dessa sociedade hierarquizada que Homero concebe o mundo dos deuses. Estes terão um senhor todo-poderoso como Agamenão, que se imporá a tôdas as divindades por sua fôrça material, é claro, mas principalmente por um prestígio moral. Êle é o senhor; mas tal supremacia não deixará de provocar dificuldades, revoltas. Os deuses assinalam sua independência assim como os humanos sabem bem contestar a autoridade do rei; palavras ásperas são trocadas, árbitros se tornam necessários. E basta um cochilo de sua autoridade para que iniciativas contrárias sejam tomadas. Por sua vez, embora afirmando-se o senhor, embora ameaçando os recalcitrantes com castigo exemplar, Zeus prefere, às vêzes, entrar em acôrdo com seus subordinados, pois reconhece e, relativamente, respeita o poder dêles.

Chegamos a um aspecto importante da arte de Homero. Ao representar os deuses, humanizá-os. As lendas lhe foram legadas, mas existe nele uma tendência bastante clara de transformar os deuses em seres

(51). — Vê-se também nessa origem aristocrática a explicação do fato de que os deuses populares não desempenhem papel algum nos poemas. Dioniso é citado três vêzes e tais passagens são contestadas. A deusa Hécate é totalmente ignorada.

(52). — *Il.*, XXIII, 656 e ss.

como nós. Esse antropomorfismo transparece por tôda parte nesses seres superiores com sentimentos completamente humanos.

Zeus é o grande deus, é certo. Mas êle nos interessa mais por suas relações com os outros olímpicos do que pela afirmação de sua autoridade (53); ou se se preferir, há como que um plano duplo: aos acontecimentos humanos, de ordem essencialmente militar, em geral, correspondem, entre os deuses, cenas familiares da vida de todos os dias.

Zeus tem uma espôsa rabugenta, sempre inclinada a pedir-lhe contas, a penetrar em seus desígnios, a contradizê-los se não forem de seu agrado. Com tôda certeza é um casal desunido! Para chegar a seus fins, Hera emprega mil meios mais ou menos subreptícios: e aí se reconhece uma psicologia bem feminina! Ela se aliará a outros deuses, procurará socorro por todos os lados, inventará mil histórias para ganhar a complacência dos outros. Chegará a inventar uma comédia de amor, para adormecer mais facilmente a atenção do senhor dos deuses. E o poeta serve-se do ensejo para pintar-nos os deuses numa cena de mais estrita intimidade, cena que êle rematará com um afresco delicioso. Eis, assim, humanizada aquela concorrência de cultos que já observamos. E Zeus, nesta luta conjugal, prefere entrar em acôrdo, como muitos homens autoritários em suas relações exteriores, que se deixam guiar no próprio lar. Diante da duplicidade da espôsa, mostra-se fraco, ou então aparecem as ameaças que ainda mais revelam sua fraqueza, pois não têm consequências. Embora deteste a espôsa:

. . . *De ti, de tua cólera  
não tenho nenhum cuidado. Nem mesmo se fosses vagar até os confins  
da terra e do mar, . . . não, quanto a mim,  
com teu despeito não me preocuparia: não é mais cão que tu* (54).

O deus, antes de mais nada, evita as cenas, esquiva-se, e a vida dos humanos depende mais do humor de Hera que da onipotência de Zeus! Afinal, entretanto, a vontade dêle realiza-se, embora seu *Desígnio* pareça ignorado por muito tempo.

Quanto a Hera, não reflete; em seu afeto é completamente apaixonada: ama ou não ama. E, no ódio, irá até o fim, até a querer recusar a Heitor qualquer sepultura. Na influência que exerce sobre Zeus reconhece-se a onipotente Deusa da Fecundidade, ao lado de quem o deus masculino só desempenhava um papel completamente secundário.

---

(53). — Tenham-se presentes os versos do canto VIII, 450 e ss, da *Iliada*:

*"Minha impetuosidade e minhas mãos formidáveis são tais, em tôdas as ocasiões,  
que todos os deuses que habitam o Olimpo, reunidos, não me fariam*

*jamais voltar-lhes as costas!*

(54). — *Il.*, VIII, 477 e ss.

Mas tudo isso desaparece, funde-se num caráter profundamente humano, estudado por um psicólogo.

Contraopondo-se à espôsa que Zeus a custo suporta, existe a filha do coração, Atena, a cujos desejos satisfaz por amor (55), mas cujas insubordinações suporta penosamente; pois estas lhe são tanto mais penosas quanto mais querida é a deusa. Todo o canto VIII da *Iliada* pode prová-lo. E Atena, como filha mimada que é, aproveita-se largamente dessa fraqueza paterna para obter tudo que deseja, eventualmente, até para conseguir ser perdoada. Não sabem que “dia virá” em que Zeus lhe dirá novamente: “Minha filha de olhos garços” (56)? E não é por isso que Ares acusa o deus quando se vê ferido por Atena? Que se julgue nêstes versos (57).

*Tu geraste uma filha louca, execrável, que só pensa em maldades.  
 Todos os outros deuses, que têm moradas olímpicas,  
 te ouvem, cada um de nós te é submisso.  
 Entretanto, a ela jamais diriges uma palavra, um gesto de censura.  
 E tu lhe soltas as rédeas, porque só deste à luz essa filha destruidora!*

Eis como Homero sabe aproveitar-se da mitologia, mitologia que, sabe-se, vê em Atena uma deusa saída completamente armada do cérebro de Zeus, portanto, deusa da inteligência, inspiradora do bem, das grandes ações, para lhe conferir também um caráter, um poder concorde com sua crigem.

Posidão é um deus que teve de entrar em acôrdo com outros deuses, conforme já tivemos oportunidade de apontar. Dessa luta religiosa e histórica, Homero tira consequências para a própria caracterização do deus. Êle é prudente. Se tem alguma objeção a fazer, primeiro informa a Zeus e espera a decisão dêste (58). Quando Hera lhe pede auxílio contra o Olímpico, êle recusa (59). Todavia, quando, afinal, o Senhor supremo se afastou e parece bem ocupado, Posidão aproxima-se, observa; sua ação anima-se e eis então aparições, admoestações, encorajamentos aos aqueus (60); é assim que êle age favoravelmente nos combates. Enfim, quando Zeus adormece em virtude dos cuidados de Hera, Posidão age diretamente, toma parte ativa no combate; e fica tão absorto pela ação que nem percebe o despertar de Zeus (61). Será preciso nada

---

(55). — *Il.*, VIII, 40; XXII, 189; *Od.*, XXIV, 481.

(56). — *Il.*, VIII, 373.

(57). — *Il.*, V, 875 e ss.

(58). — *Il.*, VII, 444 e ss.

(59). — *Il.*, VIII, 192 e ss.

(60). — *Il.*, XIII, 43 e ss.; 95 e ss.; XIV, 135 e ss.

(61). — *Il.*, XIV, 355; 401 e ss.; XV, 3.

mais nada menos que o envio de Íris para acalmá-lo. E o próprio Zeus rejubila-se com a submissão do deus, cuja revolta, por um momento, chegara a reçar (62). Já estamos longe das lutas religiosas que puderam suceder às invasões indo-européias. . Partindo desses dados, Homero revela-nos em Posidão um príncipe submisso, prudente, porque experimentado, entretanto capaz de lembrar-se daquilo que foi, e cuja cólera é terrível aos humanos (63). Deus vingativo, não tem nenhuma piedade para com Ulisses, embora saiba que é destino do herói salvar-se e que, por isso mesmo, o seu papel é restrito (64).

Apolo mostra-se um deus mais caseiro. É certo que não tem intenções de voltar aos santuários aqueus; é o deus de Tróia, e lá permanece. Apenas raramente é visto no Olimpo a defender os interesses de sua cidade. Não parece um deus olímpico e sim um estrangeiro . . . (65) Defende ativamente seus fiéis, como Enéias, salva-os. Mas sai raramente das cercanias de Tróia, não ultrapassa certos limites. A fidelidade que o une aos que protegê o impedirá; depois da morte de Heitor, a admoestar os deuses, a induzí-los a um pouco mais de piedade:

*Vós sois cruéis, deuses, e malfeitores! Por acaso,  
Heitor não queimou nunca, em vossa honra, gordas coxas de  
bois ou cabras sem mácula?  
E agora, que nada mais é que um cadaver, não tendes  
coragem de protegê-lo! (66).*

E, desta vêz, ameaça:

*Que Achilles tome cuidado, . . .  
Por mais valente que seja, poderíamos muito bem agastar-nos contra êle,  
se, em sua cólera, chegar a ultrajar uma argila insensível! (67)*

Mas tal indignação é única e a circunspecção do deus advém do fato de que conhece o destino reservado a Tróia e porque tem noção daquilo que pode fazer pelos seus protegidos, que o destino já condenou.

Hefesto é o deus enfermo, e sua desgraça ensinou-o a ceder. É o conselho que dá a sua mãe Hera (68), e, ao ver a tristeza de Tétis, lamenta

(62). — *Il.*, XV, 226 e ss.

(63). — *Il.*, XIII, 206; *Od.*, IX, 528 e ss.; 285 e ss.

(64). — *Od.*, V, 377 e ss.

(65). — Eis aí provàvelmente uma lembrança de suas origens mais antigas, e sobretudo do costumes asiático de fixar os deuses. Veja Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hélénique*, p. 95, e sôbre a fixidez anatólica, p. 63.

(66). — *Il.*, XXIV, 33-35.

(67). — *Il.*, XXIV, 53-54.

(68). — *Il.*, I, 586 e ss.

não poder lutar contra o destino de Aquiles (69). Por causa de sua intimidade, do seu aspecto quase burguês, a cena em que êle recebe a deusa merece ser relida (70). Ver-se-á como Homero humaniza todos êsses seres divinos. Se Tetis recorreu a êle, é por que Hefesto é um deus que tem prazer em prestar serviços. E ainda se apresenta como um burguês quando o infortúnio conjugal o visita; sabe vingar-se de maneira espirituosa (71). Não obstante, os deuses riem a vê-lo andar claudicante pelo Olimpo (72); assim, à própria mãe que é a causa de sua enfermidade não demonstra nenhuma ternura (73).

Tanto a *Iliada* como a *Odisséia* revelam hostilidade para com Ares, como já se viu; se numa êle tem o papel de sedutor punido (74), na outra, após a sua derrota por Diomedes (75), vêmo-lo queixar-se a Zeus, e só encontrar ironia. Por sua vez, Atena o derruba e zomba dêle. Animosidade do meio, lendas provàvelmente. Mas disso, Homero cria um personagem profundamente ridículo, humano.

Graças a Homero, tôdas as lendas disparatadas tornam-se algo mais que um simples testemunho histórico; foi tôda uma história humana que êle compôs, aproximando de nós os deuses olímpicos. Tais deuses que chegam mesmo a conhecer certo sofrimento físico e moral tendem a sentir piedade pelos humanos, e esta piedade os fará agir com bondade para aquêles que o destino condenou, assim com Heitor, de quem Zeus se compadece quando se mostra tão confiante na vitória troiana (76), e para quem Apolo reclama a bondade dos vencedores (77).

Ainda quando pinta os ritos sacros, Homero tingê-os de ingenuidade, humanidade. As cenas de *hierogamia*, como a dos amores de Zeus e Hera perdem tudo que poderiam ter de mítico tradicionalmente, para tornar-se cenas fortemente humanas. E o pássaro calchis que testemunha a origem arcaica dessa narrativa, em Homero, transforma-se no deus Hipnos que, sendo testemunha da cena, ainda acrescenta ao cômico (78)!

Em outros episódios ainda podemos notar a tendência do poeta que quer tudo humanizar. Tétis, por exemplo, é uma deusa poderosa, tão poderosa que Zeus, para evitar um destino perigoso para si, — a deusa não deve dar à luz um filho superior a seu pai? — dá-lhe por espôso um mortal. O poeta segue a tradição e faz essa deusa morar numa gruta submarina com tôdas as prerrogativas divinas. Mas como sabe atribuir-

(69). — *Il.*, XVIII, 464-467.

(70). — *Il.*, XVIII, 381-417.

(71). — *Od.*, VIII, 266 e ss.

(72). — *Il.*, I, 599-600.

(73). — *Il.*, XVIII, 396.

(74). — *Od.*, VIII, 266-366.

(75). — *Il.*, V, 872-898.

(76). — *Il.*, XVII, 198-209.

(77). — *Il.*, XXIV, 33-54.

(78). — Ver quanto à interpretação desta cena F. Robert, *op. cit.*, pp. 101 e ss.

lhe também um caráter humano, por ocasião da partida de Aquiles, que ela cumula de presentes! Ela, pois, conhece o triste destino do filho por sua ciência divina. No momento em que êle sofre, consola-o com um gesto encantador; e que cena humana e burguesa o poeta nos descreve, na visita de Tétis a Hefesto e a sua esposa Cárís, para pedir ao deus que forge novas armas para Aquiles (79).

Os jogos são cerimônias essencialmente rituais: sucedem-se às cerimônias fúnebres, e é com tôda naturalidade que o poeta os descreve após os funerais de Pátroclo (80). Mas não pode dedicar um canto inteiro a uma narrativa tão triste. E consegue pospor aos episódios macabros narrativas cheias de frescura: o corte da lenha, os episódios dos Ventos e de Íris. Na pintura do concurso, acrescenta episódios alegres como os de *Epeu* e de *Antíloco*. O espetáculo religioso torna-se profundamente humano: essa pintura da vida une o macabro e o cômico.

Eis, por conseguinte, um traço bem homérico: aproveitar-se de temas religiosos para pintar deuses que vivem como nós, que têm nossas mesmas paixões e tendências. Tudo que é divino é colocado na escala do homem. E seria ainda interessante citar as *teofanias* em que os deuses aparecem aos humanos. Em tôdas as aparições, os deuses, ao aproximar-se dos homens, evitam assustá-los, escolhem a atitude que dará aos humanos a maior confiança. Procuram sempre tomar aparência humana para dar conselhos (81) e, depois que agiram, para demonstrar que o auxílio recebido vinha verdadeiramente do alto, desaparecem sob forma alada, a qual, longe de causar temor, confirma a proteção divina (82).

Justamente pelo fato de encontrarmos em Homero tantos dados antigos acerca dos deuses, os historiadores da religião grega e das religiões pré-helênicas apontam, nos poemas, todos os pormenores que podem permitir um melhor conhecimento da religião antiga.

A dificuldade estará sempre em saber o que pertence a Homero, à época aqueo-micênica, ou a tempos mais antigos. Todavia, para o estudo de Homero em si, tôdas essas questões apresentam um perigo: afastar-nos dos poemas. Sem contestar o valor e o interêsse de tais pesquisas, devemos contentar-nos com tirar delas as conclusões que se seguem. Todos êstes estudos dão-nos abundantes informes sôbre o fundo religioso utilizado pelo poeta e do qual êle se aproveitou. Voltamos sempre à idéia duma tradição muito misturada e muito antiga, que o poeta conheceu através de seus predecessores, através das tradições ou das histórias religiosas dos templos. Compreendemos melhor êsses episódios tão curiosos:

(79). — II., XVI, 221-229, XVIII, 60 e 70; 368-467. Ver também A. Severyns, *op. cit.* III, p. 101.

(80). — II., XXIII, 306-fim.

(81). — II., II, 786-806; III, 383-396; IV, 86; XIII, 47-70; 216-229; XIV, 135-147, 364-374; XV, 247-307; XVII, 319-335; *Od.*, II, 382; VII, 19-20; XXII, 205.

(82). — II., VII, 59; XVII, 47-70; *Od.*, XXII, 240.

êles adquirem diante de nossos olhos o seu pleno valor, valor que tinham para os ouvintes dos poemas homéricos. Ademais, reconhecemos o talento do poeta que os compôs, que soube transformar êsse amalgama de tradições tão diversas num todo coerente, humano. E não é o menor interêsse dessas pesquisas. Não podemos, entretanto, parar aí. Os heróis homéricos merecem um estudo particular que não deixará de esclarecer ainda mais a personalidade de Homero e explicar, frequentemente, o seu comportamento.

## CAPÍTULO V

---

### DADOS RELIGIOSOS: OS HERÓIS

Idêntica tendência à humanização é encontrada ainda em outras partes da epopéia; entretanto, não parece mais ser obra de Homero e sim de toda a epopéia que o precedeu. Os heróis são seres poderosos, possuidores, portanto, de coragem e força extraordinárias. Foram chamados semi-deuses; mas analisando bem a história de alguns deles, descobriu-se que podia tratar-se de antigos deuses, divindades das épocas pre-helênica, minoana ou egéia, relegados ao plano de simples mortais.

O grande chefe aqueu, Agamenão, seria um deus adorado na época antiga e suplantado por Zeus, de forma que se encontra um Zeus Agamenão (1).

*A origem dos heróis*

A ilha Leuté, no Ponto Euxino, conservava um culto de Aquiles e Briseida (2), e o escudo descrito por Homero é mais escudo duma estatua de deus do que uma arma de guerra. É possível que Diomedes tivesse sido um deus honrado em Argos num santuário de Atena, o que explicaria todo o episódio da *Diomedéia*, em que o herói, com auxílio da deusa, combate um Ares pouco viril, tal qual é venerado nessa mesma Argos. Da mesma forma, supõe-se que Crises e Criseida tenham sido divindades pre-helênicas às quais Apolo teria substituído. Assim, Crises ter-se-ia transformado num fundador do templo, ou melhor, naquele que modificaria a destinação do templo, consagrando-o a Apolo. Não é o que ele próprio afirma, ao dizer que deu um teto a um templo "hypaithros", sem teto (3)? Por sua vez, Glauco dá informações sobre

---

(1). — Cook, *Zeus*, II, 1069-1079; Ch. Autran, *op. cit.*, II, p. 15.

(2). — Ch. Autran, *op. cit.*, I, pp. 127-156; Ch. Picard, *Les religions pré-helléniques*, pp. 172-3.

(3). — Ver a engenhosa e convincente interpretação de F. Robert, *op. cit.*, p. 124.

a sua origem. Faz-se passar por filho de Glauco de Éfira, um mortal. Mas sob êste nome se reconhece um deus Glauco, encontrado na Beócia, Eubéia, em Corinto, e que, certamente, é uma representação do "Velho do Mar", o deus egeu. Tais deuses foram transferidos para a Ásia Menor, lá perdendo bem depressa a sua natureza divina (4).

Os dois pares Menelau-Helena e Páris-Helena devem corresponder a dois casais rivais de deus e deusa, adorados no Peloponeso mas, na realidade, possuindo uma origem idêntica. A lenda une Páris a Helena, como também o une a Afrodite, o que prova que Helena é uma segunda forma de Afrodite, sendo ambas representações da Deusa das Feras asiática, ou da Deusa-Mãe, deusa da Fecundidade, acompanhada, como sempre, de um deus subalterno. Menelau e Helena, no século X a. C. tinham um templo na Lacônia (5). F. Robert observa que na *Ilíada* tanto Menelau como Páris usam pele de pantera, que é também o atributo de Dioniso em suas aventuras com Ariadna (6). Falou-se de pares rivais, a não ser que nessas personagens se veja aquêle que arrebatava a deusa da Fecundidade, levando-a para um refúgio subterrâneo de onde o outro a retira na primavera. De fato, a deusa da fecundidade é também uma divindade infernal. Não serão ainda avatares de Perséfone e Adônis que devemos reconhecer em Laodamia e no herói Protesilau, o primeiro grego morto em terra troiana e que aparece, em Eurípides, como um novo Orfeu que regressa dos Infernos para consolar e reconduzir consigo, novamente, à morte, aquela a quem ama? (7).

Essa Grande Deusa ainda é reconhecida mais uma vez na Areta da *Odisséia* (8). É evidente a superioridade dessa rainha sôbre o seu espôso, Alcínoo; e nele também já se viu um deus dos Mortos, ou pelo menos, um rei-barqueiro, que conduzia os defuntos à ilha dos Bem-Aventurados. Com efeito, a volta de Ulisses a Ítaca é misteriosa e pode sugerir a chegada das almas a um lugar de repouso (9), ou uma volta do herói ao mundo dos vivos, após sua estadia entre os mortos (10).

Penélope e Ulisses revelam-se também como deuses pré-helênicos. É certo que o nome de Ulisses não é grego. Além disso, na Arcádia êle era considerado o fundador do templo de Psidão em Fêneos, e sabemos

(4). — F. Robert, *op. cit.*, p. 158 e ss.

(5). — Devem ter sido venerados também na Cirenaica e no Egito; daí as alusões ao Egito que podemos encontrar na *Od.*, IV, 83 e 218. (F. Robert, *op. cit.*, p. 209) Essa expansão do culto deve explicar-se pelas relações comerciais entre aqueus e minoanos.

(6). — F. Robert, *op. cit.*, p. 210 e ss. Veja também sôbre o assunto, M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, pp. 292-3; J. Meerdink, *Ariadne*; Ch. Picard, *Les Religions Préhelléniques* pp. 186-188.

(7). — Ch. Autran, *op. cit.*, pp. 18 e ss.; L. Séchan, *La légende de Protesilas*, em *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3a. série, 1953, 4, pp. 20 e ss.

(8). — *Od.*, VI, 305 e ss.; VII, 135.

(9). — Welcker, *Kleine Schriften*, 2; Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, p. 202; F. Robert, *op. cit.*, pp. 174 e 292 e ss.

(10). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 298-299.

que tal título é o resultado habitual da humanização de um deus vencido. Igual papel foi-lhe atribuído no templo em que se encontravam associados Posidão e Atena, no monte Boreião (11). Quanto a Penélope, ainda na Arcádia, isto é, na região do mundo grego em que melhor se conservaram a língua e os vestígios do mundo aqueu e pré-helênico, existia um túmulo duma deusa com seu nome. Mas seu culto era ligado a um túmulo, o que explica por que motivo teria desaparecido rapidamente, e de que maneira Penélope se transformara em uma simples mortal. Todo o episódio dos Pretendentes não seria mais que uma alusão aos Esponsais da deusa. Temos numerosos exemplos desses concursos para a conquista duma deusa: trata-se sempre de achar o deus fecundador que se mostre digno da deusa da Fecundidade. Pélope vence o concurso de que Hipodamia é o prêmio, e Atalante foi vencida por Hipomeneu, que se torna seu espôso (12). Luta semelhante é a que atribui Helena a Menelau. Nos *Esponsais de Penélope* não se tratava nem duma corrida de carro nem a pé, mas de tiro ao arco: é a *Prova dos Machados*. E os que tentam essa prova sem ser bem sucedidos são feridos de morte. F. Robert nota que se trata da mesma lenda novamente encontrada no episódio de Circe (13).

O episódio do suplício das servas de Ulisses (14) foi interpretado como um vestígio do culto da grande deusa, isto é, de Penélope, deusa da Fecundidade e ao mesmo tempo divindade infernal. O pequeno edifício situado no pátio do pátio lembra um pequeno templo de forma circular dedicado às divindades infernais. E as enforcadas lembram os enforcamentos votivos, efetuados para obter a fecundidade por intermédio da deusa (15).

Essa humanização dos deuses e seus ritos, evidentemente, é anterior a Homero. Deve-se à decadência do culto dos antigos deuses, transformados em heróis, mas dos quais a lenda havia conservado lembranças precisas, interpretadas pela epopéia com um significado completamente humano. Um dos exemplos mais curiosos é o da geração do grande Aquiles. Interpretou-se a união de Peleu e Tétis como uma velha lenda da Magnésia de Europa. Tétis era verdadeiramente a filha do Velho do Mar, e assim como êste, sujeita a mil metamorfoses. Teve um filho ao

(11). — Ver F. Robert, *op. cit.*, pp. 156-162 e 170.

(12). — Há uma outra versão dessa lenda. Ver P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, 1951, p. 55.

(13). — F. Robert, *op. cit.*, p. 168, O autor mostra igualmente que as servas que circundam Penélope têm nomes de deusas adoradas, outrora, no Peloponeso. Devem-se interpretar êsses machados como uma lembrança do duplo machado, atributo tanto da deusa micênica como da deusa cretense.

(14). — *Od.*, XXII, 437 e ss.

(15). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 196-200. E' preciso também lembrar que as tumbas cretenses e micênicas, os "tholoi", têm forma circular, que existe uma tradição de enforcamento de Ariadne, e que o ato de balançar as oferendas é um rito de oblação. Veja Ch. Picard, *Les Religions préhelléniques*, p. 196.

qual desejou conferir atributos divinos. Confundi-se o caçador do Pe-lião, espôso da deusa, com Peleu, rei de Ftia. Pela contaminação das duas lendas, Aquiles tornou-se êsse jovem, educado num dôce lar, mas que frequentou os bosques com o Centauro Quirão, e Tétis ora tem traços da mãe amorosa, ora da ninfa que habita uma gruta submarina (16).

As narrativas escatológicas ocuparam um lugar proeminente nessas lendas; aliás, já se fizeram notar nas lendas que foram apontadas. As *Descidas aos Infernos* são numerosas nos poemas e encontram-se vestígios de outras descidas do mesmo gênero. Assim, pode-se interpretar a visita de Príamo a Aquiles como uma transposição dêsse tema, humanizado. Acompanhado por Hermes, deus dos mortos, Príamo dirige-se ao túmulo de um herói troiano, em meio às lamentações de seu povo. Daí por diante, tudo se torna misterioso. O campo aqueu cai num torpor, e, quando o velho rei regressa a Tróia, parece acordar pela manhã, como se voltasse duma longa viagem (17). Parece que aí também há a utilização duma narrativa escatológica.

É a mesma impressão que nos deixa a narrativa do velho Nestor. Na *Iliada*, quando êle narra suas memórias, diz-se filho de Neleu, deus honrado em Atenas e Mileto. Ora também se trata de um deus dos Infernos: seu nome significa o Implacável e, no culto, era associado a uma Rainha das Sombras. Em Mileto, tornara-se o fundador do templo onde fôra adorado outrora (18). Nestor mora em Pilos, onde se viu uma Porta dos Infernos, e na partida e regresso de Telêmaco tudo sugere uma viagem aos Infernos, tanto as lamentações de Penélope e Laerte (19) como a alegria por sua volta; não se esperava mais vê-lo (20). Também é a uma *Descida aos Infernos* que Ulisses se refere na falaciosa narrativa de suas aventuras, tanto a Eumeu como a Penélope e aos Pretendentes (21).

Assim, pois, a história do mundo minoano, egeu, aqueu, o estudo dos deuses pre-helênicos, minoanos ou egeus, e dos helenos, nos leva à seguinte conclusão: Homero utiliza-se de tradições históricas e religiosas para compor seus poemas. Por conseguinte, antes dêle havia uma tradição em que se baseou. E chegamos, novamente, às conclusões dos linguistas.

(16). — Y. Béquignon, *La Vallée du Sperchios*, Paris, 1937; A. Severyns, *op. cit.*, III, pp. 87-95.

(17). — *Il.*, XXIV, 328-468. F. Robert, *op. cit.*, pp. 202-4.

(18). — *Il.*, XI, 668-762. F. Robert, *op. cit.*, pp. 175-181.

(19). — *Od.*, XVI, 142.

(20). — *Od.*, XVII, 29. O papel completamente inútil do adivinho Teoclímeneo assim se explica: adveiu da lenda de Nestor em Pilos, em que se vê uma lenda minoana. F. Robert, *op. cit.*, pp. 201-202.

(21). — *Od.*, XIV, 199-359.

Como lhe teria chegado essa tradição? Já o apontamos quanto à língua e às fórmulas empregadas pelo poeta. Trata-se de uma tradição poética e religiosa que remonta às épocas mais longínquas, recolhida por Homero, mas não como resultado de um estudo erudito. De fato, não se trata duma tradição conhecida unicamente pelo poeta, e sim duma verdadeira tradição popular. Sem cessar, o poeta refere-se a temas conhecidos de seu público. São lembranças de obras anteriores à sua e a que se deu o nome de *temas embrionários* (22). Assim, o início da *Iliada* supõe como conhecida tôda a lenda troiana da qual o poeta só desenvolverá uma parte: a *Cólera de Aquiles*. Essa epopéia troiana já penetrara de tal forma nos hábitos populares, que descobrimos uma topografia troiana minuciosa de que o poeta é escravo, à qual não pode tocar e de que até se aproveita abundantemente para dar a impressão de coisa vista, e a tal ponto que se chegou a acreditar que êle tivesse visitado a região de Tróia! Ílio, com seus templos de Apolo e Atena, as muralhas, os palácios, e as portas Céias, a figueira e o carvalho de Zeus, os rios Escamandro e Simoente, os túmulos de heróis que servem de marcos no meio da planície, e até o muro situado num terreno consagrado a Posidão e ao qual Homero dá um relêvo especial, provàvelmente em consequência de algum poema sacerdotal. Aliás, não é a única passagem em que encontramos o conhecimento preciso dos lugares. No canto II da *Iliada*, há uma descrição minuciosa de Áulis. Só aparece casualmente e porque Ulisses rememora um episódio da época em que a expedição aquéia esperava ventos favoráveis, na Hélade. Todos os pormenores aparecem. Dir-se-á ainda que o poeta esteve no Egito porque sempre relata alguns fatos com uma exatidão escrupulosa? Porque já se conseguiu localizar alguns fatos da lenda da *Odisséia*, faremos o poeta viajar do Ponto Euxino às Colunas de Hércules, passando pela costa ocidental da Itália e Sicília? Todos êsses pormenores precisos êle podia conhece-los por intermédio de poemas anteriores, embora lhe fôsse possível uma ciência direta.

São numerosas as lendas a que o poeta se refere como a de Tétis e Briareu, socorrendo Zeus (23), ou então a da mesma Tétis auxiliando Hefesto em companhia de Eurinome (24). Apraz ao poeta rememorar uma quantidade de lendas e, dessa forma, enriquecer a sua narrativa e multiplicar as evocações, certamente rápidas (25), mas que, bastavam

---

(22). — P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, p. 166; A. Severyns, *Homère, l'Artiste*, pp. 46-47.

(23). — *Il.*, I, 401-406.

(24). — *Il.*, XVIII, 394 e ss. E' a continuação da lenda iniciada em I, 589-594.

(25). — Como a da viagem empreendida por Ulisses como satisfação a Posidão, frustrado em sua cólera. Trata-se duma viagem com finalidade religiosa, para tornar o deus marinho conhecido de populações que ignoram o meio marítimo e nem mesmo suspeitam da existência do mar. Não é justamente o caso dos indo-europeus, ao chegar às costas da Hélade?...

para que o público se sentisse transportado a um mundo maravilhoso. O próprio tema da *Iliáda* foi sugerido pela *epopéia de Meleagro*, que Fênix narra. Aí se encontra a mesma idéia de ofensa, a retirada do herói à tenda para junto da espôsa, como um segundo Páris, e também a volta à luta quando os inimigos, — os Curetos, — arriscavam incendiar o campo (26). Quanto ao próprio tema da *Odisséia*, sabemos pelo próprio Ulisses que devia haver em sua época uma outra *Odisséia* da qual o herói extrai suas falaciosas narrativas (27). Vimos que ao poeta não faltavam fontes escatológicas: provavelmente se trata de poemas de que êle se aproveitou, descidas aos Infernos de que encontramos numerosos exemplos na mitologia e que os poetas e sacerdotes não deixaram de multiplicar e enriquecer, lendas dos Mortos que vão à ilha dos Bem-aventurados e que inspiram em parte todo o episódio dos feácios. E o poeta não se contenta em inspirar-se no ciclo troiano. Em muitas passagens, encontra-se a lenda dos Argonautas, quer indiretamente através de Neleu e seu irmão Pélias, o que instigou Jasão a partir em busca do Velocino de ouro, quer mais diretamente, na *Odisséia*, em alguns episódios da narrativa de Ulisses decalcados de outros dos Argonautas (28). Ou ainda é a lenda de Agamenão com que o poeta inicia a *Odisséia*, relatando o crime de Egisto e Clitemnestra, a vingança de Orestes, cenas a que alude constantemente como a uma lembrança que o persegue (29). Acha-se também uma referência ao sedo a quem Agamenão teria confiado sua espôsa Clitemnestra, antes de partir para Tróia (30).

São citados frequentemente os poemas dos Regressos de Tróia: Volta de Mentor (31), viagem de Menelau e suas aventuras maravilhosas (32), regresso de Ajax (33). O poeta nada mais faz que narrar rapidamente o que todos conhecem. Não faltam acontecimentos da *epopéia troiana*: o episódio do cavalo de Tróia (34), o da incursão a Tróia feita por um Ulisses disfarçado (35), a quem os deuses já dão o poder da metamorfose que êle possui na *Odisséia*; e Helena readquire alguns caracteres da maga que fôra primitivamente, ou quando oferece uma be-

(26). — *Il.*, IX, 529 e ss.

(27). — *Od.*, XIV, 199-359; XIX, 172-202.

(28). — *Od.*, IX, 275. G. Germain aventou a idéia de que a *Odisséia* tivesse sido escrita como concorrência, por assim dizer, ao poema dos *Argonautas*. O papel da *Nekuya* seria justamente o de tornar Ulisses um super-herói, aquele que padeceu tôdas as provas, até as do outro mundo.

(29). — *Od.*, I, 35-40; III, 193-198; IV, 90; IV, 512-537. E. Mireaux vê nas repetidas alusões a essa lenda uma crítica indireta dirigida a Gíges, que na primeira parte do século VII teve uma conduta semelhante à de Egisto.

(30). — *Od.*, III, 255-275.

(31). — *Ibid.*, 275-325.

(32). — *Ibid.*, 317-320; IV, 80-856.

(33). — *Od.*, IV, 499-511.

(34). — *Ibid.*, 271-289.

(35). — *Ibid.*, 240-260.

berragem calmante a Telêmaco, ou quando conta o episódio do cavalo de Tróia em que usa de seu dom de imitar a voz de outras pessoas (36).

Enfim, nem são ignoradas as lendas dos Sete contra Tebas, nem a de Tideu, citada na *Iliada* por Agamenão (37), ou ainda tôda a história de Belerofonte que o poeta introduz na epopéia, por ocasião do combate singular de Glauco e Diomedes, lendas etólias, aquéias, da conquista asiática. Talvez ainda não se tivesse pensado em unir ao ciclo troiano essas novas lendas, sem ligação alguma com o assunto; eis aí uma iniciativa que se pode considerar como devida ao poeta. Assinalaremos ainda Asteropeu lutando contra Aquiles, cu a história de Nestor que, com razão, foi interpretada como uma epopéia pílío-epéia (38), e que desempenha um papel importante tanto na *Iliada* como na *Odisséia*. Trata-se de fazer penetrar na epopéia o antepassado duma dinastia aristocrática de Colôfão e Mileto, isto é, os Neleidas. E com isto surge a oportunidade de Nestor contar muitas lendas antigas — o velho gosta de falar, — lendas minianas que, sem êle, poderiam ter desaparecido.

Essa idéia do poeta de introduzir em sua obra tantas lendas que ainda não tinham relação alguma com o ciclo troiano, tantas referências a outros cantos épicos que o ouvinte, com prazer, reconhecia, já foi interpretada como “uma das razões pelas quais a *Iliada* obteve tanto sucesso, uma das razões pelas quais ainda possuímos Homero, enquanto que seus predecessores e epígonos nada mais são que sombras” (39).

Se acrescentarmos ainda a variedade com que o poeta introduz as lendas, ora transformando-as em simples episódios de narrativa, ora dando-lhes um papel essencial, ou ainda, espargindo através de todos os cantos as lendas de Tebas ou de Hércules (40), não hesitaremos em subcrever a opinião acima citada.

Ainda se vai além no estudo do fundo homérico.

*As lendas egípcias e orientais*      O conhecimento das literaturas e das civilizações mediterrâneas e asiáticas conduz a comparações espantosas com os diversos episódios que constituem o tema da *Iliada* e da *Odisséia*.

Contos egípcios reaparecem através de algumas narrativas. O massacre dos rebanhos do Sol seria um rito de reconstituição, de volta à vida, de que os folclores nos conservam lembranças e que não foram ignorados na própria Grécia. A *Odisséia* parece desenvolver, em muitas

(36). — *Od.*, IV, 220-231; 279.

(37). — *Il.*, IV, 372 e ss.

(38). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 175 e ss; Ch. Autran, *Homère*, t. I, p. 91; II, 230 e 263; M. P. Nilsson, *Cults, Myths, Oracles and Politics in ancient Greeks*, Lund, 1951.

(39). — A. Severyns, *Homère, l'Artiste*, p. 47.

(40). — *Ibid.*, p. 50. O autor tentou reconstituir as lendas, tais quais existiam antes de Homero, como Homero as teria conhecido antes de aproveitá-las. Leiam-se com o maior interesse as pp. 62 a 74.

passagens, um *Conto de Naufrago* (41), que poderia ser a origem dos episódios do naufrágio de Ulisses diante de Isquéria e da sua chegada à ilha; o país fértil, o rei sobrenatural, a volta após a entrega de suntuosos presentes, o desaparecimento da ilha, tudo isso aparece no conto. Números episódios reconduzem-nos ao Egito: o casamento de Alcínoo com a sua meia-irmã Areta, o pudor de Ulisses de mostrar-se nú às jovens feácias, a técnica de sua jangada, ao voltar da terra de Calipso. Notou-se também que há em Areta e na Helena da *Odisséia* algumas liberdades de comportamento, incomuns no mundo grego (42). Em Creta e no Egito é que devemos procurar os seus modelos. Por outro lado, o conto do Ciclope seria de origem africana, sendo a Líbia por excelência a terra das ovelhas abundantes (43).

Outros episódios épicos levam-nos à Índia. Assim o *Concurso dos Machados* cujo objetivo é a conquista duma espôsa. E já se acentuou que muitos acontecimentos pouco helênicos encontram uma explicação na civilização hindu, tais como a escolha de um espôso pela mulher e a prova do arco. A Circe que se transforma em Benfazeja foi identificada com a Deusa da Floresta védica (44). Acontecerá o mesmo com o episódio de Proteu? Deve-se interpretá-lo como um ato de bruxaria ou de magia, ou ao contrário como a transformação popular duma narrativa asiática, provavelmente hindu, das provações sofridas pela alma até chegar ao conhecimento? Ou então ater-se à interpretação tradicional que o considera como um conto egípcio (45)?

Tôda a viagem ao país de Circe lembra uma tradição sumero-acádica, a de Gilgamês (46) com a evocação das almas dos companheiros do herói e a concepção pessimista do além túmulo. E ainda, na obsessão pela sorte da alma após a morte, suspeita-se uma inspiração que nada tem de grego.

Dessa filosofia da morte o autor não soube tirar um pensamento profundo, o que é ainda outro argumento a favor da origem heterogênea da passagem. Da mesma epopéia babilônia de Gilgamês, o fundador de Ourouk em 2 400, seriam tomados ainda numerosos pormenores da *Narrativa de Ulisses*. Encontra-se nela a viagem à terra dos Homens-Escorpi-

(41). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 204-205; 306-319; 412-413.

(42). — V. Bérard vê uma origem egípcia na história de Proteu (*Odyssée*, t. I, p. 107), nos remédios ministrados por Helena uma origem semítica (t. I, pp. 85-86). Calipso como Circe revelariam uma fonte caldaica, mas através duma tradição hebraica (t. I, p. 144).

(43). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 103-109.

(44). — *Ibid.*, pp. 30 e ss. O autor vê no Mahabhârata o protótipo desse concurso. Veja ainda pp. 238-259.

(45). — *Ibid.*, pp. 233 e ss.

(46). — Ch. Picard, *Les Origines du polythéisme hellénique*, t. I, pp. 46 e 53. E. Dhorme, *La littérature babylonienne et assyrienne*, Paris, 1937; G. Conteneau, *L'épopée de Gilgamesh*, Paris, 1939.



**Apolo matando a serpente Pito.**



**Helena e Menelau**

Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central



ões, guardiães das Portas do Sol, aproximada ao episódio dos Lestrigões, “vizinhos dos caminhos do Dia e da Noite”. A chegada do herói a casa de Siduri, corresponde à visita de Ulisses a Circe. É esta personagem que indica os perigos da volta, o caminho das Águas da Morte, onde o herói tomará conhecimento da incerteza do destino humano, e a vergonhosa condição dos Mortos lhe é revelada pelo companheiro de armas, vindo dos Infernos por alguns instantes (47).

Mas devemos supor no poeta um conhecimento real de todos êsses poemas? Seria absurdo pensá-lo. Tudo isso ter-se-ia fundido há muito tempo, passando a um fundo comum. As lendas asiáticas deviam estar integradas na tradição indo-européia; provavelmente os aqueus chegaram à Grécia já como portadores dêsses contos (48). Ao folclore indo-europeu podemos aproximar as lendas de Cila, de Caribdes, de Éolo e das seriais. Ao contrário, pode-se supor que os temas egípcios e babilônicos chegaram ou diretamente ou por intermédio dos cretenses ou dos outros povos da bacia egéia.

Os mitos Por detrás dessas lendas que formam o substrato dos poemas homéricos, presumiu-se que havia um misticismo, um sentido religioso e oculto. Não entraremos em considerações sôbre as teses dos críticos que quiseram dar à *Iliada* ou à *Odisséia* uma interpretação mística; mas é-nos interessante ver tudo quanto podiam conter de riqueza de pensamento as narrativas que inspiraram a poesia épica. Homero, portanto, teria partido de antigos mitos religiosos para compor as longas narrativas que apaixonaram seus contemporâneos e fizeram de sua obra a epopéia por excelência.

A *Iliada* nada mais seria que a humanização duma narrativa de renovação primaveril, celebrada por ocasião do solstício de verão, quando os marinheiros deviam retornar ao mar. Esse rito seria o da morte e ressurreição de um deus, neste caso Aquiles. “A idéia fundamental que inspira essas crenças e que ordena tais ritos, escreve E. Mireaux, é a idéia de que é preciso assegurar a permanência e eficácia da energia vital, que reside nos deuses e nas personagens, que, como os heróis e os reis, participam da divindade. Da manutenção dessa força depende, com efeito, a ordem do mundo, o curso da natureza, a prosperidade dos povos e a boa marcha das sociedades. É pois necessário impedir que ela periclite e envelheça, pois seu declínio e depauperamento representariam um terrível preigo (49)”. Daí a necessidade de fazer perecer o ser vivo que encarna essa força, antes que êle se enfraqueça, e transmitir a um outro ser jovem essa força vital. E chega-se ao assassinato ritual do

(47). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 339-357; 414-417.

(48). — *Ibid.*, *op. cit.*, p. 53.

(49). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, pp. 183-184.

rei, “encarnação passageira de energia divina”. Viu-se em numerosas lendas gregas a reedição dêsse mito. Êsse desaparecimento do deus, em Homero, tornou-se por exemplo o retraimento de Aquiles durante um determinado período, o de sua cólera; depois, o herói voltará cheio de fôrça e energia para retomar a luta: o mito perdeu seu caráter divino.

Mas os reis logo se teriam libertado dessa obrigação ritual, colocando em seu lugar uma vítima, que desempenharia o seu papel; e procura-se reconhecer em Pátroclo o substituto de Aquiles, revestido de suas armas, sacrificado por vários ministros, Apolo, Euforbo, Heitor, para se repararem as responsabilidades de sua morte, morte que há de livrar Aquiles e permitir-lhe reaparecer triunfante, ressuscitado... Fato idêntico se encontraria na morte de Heitor, “doublet” da de Pátroclo. E em sua fuga e as três voltas que realiza ao redor da cidade reconhece-se um rito de purificação, de proteção contra as más fôrças (50).

Foi ainda êsse mito que serviu para interpretar a chegada de Ulisses à Isqueria. Mas aqui se trataria mais de um rejuvenescimento que de morte e ressurreição, e assim se explicam vários episódios que poderiam parecer sem significação ou mal colocados, desde o ramo de oliveira com o qual Ulisses esconde sua virilidade até a descrição do ciclo completo da vegetação (51), e os jogos oferecidos em sua homenagem (52). Ulisses destarte, em numerosas passagens, desempenharia o papel do Bode expiatório, não só quando abandona misteriosamente e cheio de presentes a ilha Isqueria para dirigir-se a Ítaca, mas também quando se apresenta no seu próprio palácio, disfarçado de mendigo, recebendo mil afrontas dos pretendentes, como de seus próprios súditos. Eram ritos normais nesse gênero de cerimônias.

Quando o mesmo Ulisses, depois de anos de ausência, e seu filho Telêmaco, que acaba de afastar-se de Ítaca por algum tempo, regressam à ilha para conquistar o poder, ainda se trataria de um rito de ressurreição da fôrça. Essa reconquista se caracteriza pela devolução ao vencedor da mão da rainha. É um mito de tipo sucessorial, em que o herói age por meio de uma pessoa substituída, que logo após deve retirar-se, depois de ter conferido ao próprio filho a dignidade real (53). Enfim, a volta de Ulisses depois de uma ausência de mais de nove anos seria a volta da primavera babilônia na pessoa de seu deus (54).

(50). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, p. 210.

(51). — Não se compreende porque, a propósito dos frutos maduros que Ulisses encontra no jardim de Alcínoo, o poeta apresenta todo o processo da vegetação. Ainda aí, êle se utiliza duma fonte de que integra no poema uma das partes. Talvez, se trate de um poema em honra dos ciclos da vegetação. Ainda o mesmo mito de rejuvenescimento inspiraria a luta do herói contra seus adversários, luta que se teria transformado na cena dos jogos.

(52). — Ver E. Mireaux, *op. cit.*, I, pp. 188-196, 214-236.

(53). — *Ibid.*, II, pp. 148-153.

(54). — G. Drerup, *Homerisch Poetik*, t. I, p. 123.

O episódio do Ciclope fez pensar nos ritos do “fogo novo”. Encontram-se nele as libações propiciatórias, os sacrifícios humanos e, na cena em que Ulisses cega o monstro, a própria invenção do fogo no ato de esfregar o chuço na órbita de Polifemo . . . (55). Mas outros interpretam essa narrativa como um tema completamente pastoral, o do carneiro, que distribui a chuva, que fecunda a vegetação. É um rito de iniciação em que o iniciado se torna o carneiro, e êsse tema explicaria o episódio dos companheiros de Ulisses escondidos debaixo dos carneiros para sair do antro de Ciclope. Tratar-se-ia novamente de uma humanização de um mito, que era antes religioso e que se torna um estratagema devido ao espírito engenhoso do herói (56).

Após o rito do fogo, encontramos o rito da chuva no episódio dos Lestrigões, os gênios da tempestade, o rito do vento no episódio de Éolo; eram tôdas cerimônias que interessavam, essencialmente, aos nevegadores que teriam de enfrentar todos êsses elementos (57).

Enfim, todo o canto X da *Odisséia* é interpretado como a deformação poética de um rito de iniciação aos mistérios de Eleusis, ao culto de Deméter. Encontra-se a teogamia, na cerimônia da iniciação em que os fiéis são considerados como transformados em porcos, assim se representando uma espécie de morte ou de submissão total à deusa. E como os cultos da Fecundidade são intimamente aparentados com os dos Mortos, há aquela espécie de descida aos Infernos, para revelação suprema. Após todos êsses contactos do herói com os mistérios, a viagem ao país de Calipso aparece como uma *criptia*. Durante êsse período, o iniciado desaparece no decorrer de um tempo ritual, no caso de Ulisses nove anos, depois do qual poderá retomar seu lugar no mundo (58).

As contradições que encontramos nas diversas interpretações do mesmo episódio nos obrigam a muita prudência se bem que certas demonstrações sejam das mais brilhantes. Foi assim que, no episódio de Cila, se quis reconhecer um ser infernal que foi identificado com Cérbero (59). Para outros, êsse monstro é a transformação legendária do polvo que tinha representado certamente um papel determinado nas narrações das grandes cruzadas marítimas e que tinha impressionado a tal ponto as imaginações, que tornamos a encontrar o mesmo motivo nas decorações das mais antigas cerâmicas micênicas (60). De acôrdo com a etimologia, fez-se também uma aproximação do nome de Cila com os cães orientais, devoradores de cadáveres. As sereias, por sua vez, seriam transposições míticas dos passáros que tinham ofício de covei-

---

(55). — E. Mireaux, *op. cit.*, p. 255-267.

(56). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 55-129.

(57). — E. Mireaux, *op. cit.*, pp. 266-268.

(58). — *Ibid.*, I, pp. 240-250; 271 e ss.

(59). — *Ibid.*, I, p. 253.

(60). — G. Glotz, *La civilisation égéenne*, p. 368, estampa IV, e p. 372.

ros (61), mas são ainda essas aves infernais, que se alimentam de carne humana e tentam arrebatá-la até a alma da vítima (62). Para outros críticos, as mesmas sereias aparecem como tentadoras que apresentam ao viajante o saber, êste conhecimento intuitivo do mundo que é um mal e pode perder o herói (63).

Assinalamos ainda todos os fatos homéricos em que se podem suspeitar crenças mágicas: navios que se dirigem por si mesmos, o leito de Ulisses que só seu autor pode tirar do lugar, filtros que afastam o mal, fazem esquecer ou metamorfoseiam, capacete que torna o herói invisível, fenómeno de invulnerabilidade ou de incorruptibilidade, animais falantes e profetas, tudo isso mostra vestígios do folclore. Mas seja qual fôr a origem de todos êsses episódios, notamos, não devemos esquecê-lo, que, sem cessar, o poeta épico transforma-os em elementos vivos, humanos de sua narrativa, que nos fazem esquecer por completo de sua origem, a não ser em algumas pequenas particularidades que permitem aos pesquisadores contemporâneos uma tentativa de identificação, sem que esta seja necessária para nossa boa compreensão do texto.

Para terminar, não podemos deixar de observar que o poeta não representa nenhuma cena de magia por si mesma. Humaniza-a à sua maneira, e já se pôde dizer que a bruxaria lhe repugna, como o demonstra o episódio da *Nekuya*, em que preferiu conduzir o herói até os mortos a invocá-los numa cena mágica (64). Se era êsse o fundo que pôde inspirar Homero, êste o modificou de acôrdo com seu espírito original. Embora na *Nekuya* se encontre um noção pessimista da morte, que é realmente a da *Iliada*, como logo o mostraremos, já se observou que basta que Aquiles saiba que seu filho era glorioso na terra para que se esqueça da sua tristeza.

*Ja através do Prado de Asfódelos  
todo contente ao saber do valor de seu filho (65).*

Ha, então, uma tendência a que não devemos *A realidade épica* ceder. De tanto encontrar deuses sob os heróis, poder-se-ia chegar à crença de que nenhum dos heróis dos poemas homéricos tenha existido. Lemos numa das obras mais recentes a êsse respeito: "A personalidade de um Aquiles, um Agamenão, um Menelau, um Ulisses, — admitido o fato de que jamais foram homens de carne e osso, — não tem, provavelmente, mais relação com sua per-

(61). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, p. 255; A. Autran, *op. cit.*, II, p. 289.

(62). — *Ibid.*, p. 252.

(63). — G. Germain, *op. cit.*, pp. 384-386.

(64). — J. Dumortier, *L'Evocation des morts dans l'Odyssee*, em *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4a. série, n.º 1, 1954, p. 30.

(65). — *Od.*, XI, 539-540.

sonalidade épica do que a personalidade das personagens da Idade Média ocidental com suas representações nas epopéias dos diversos ciclos” (66). Chega-se então a duvidar até da existência dos heróis, e, logo, da própria Guerra de Tróia (67).

Parece-nos que o mais razoável seria admitir que êsses homens, na maior parte, eram chefes de linhagens. A epopéia conservou-nos tôdas as linhagens aristocráticas do mundo egeu. Cada fundador de cidade, dinastia, era honrado à maneira de um deus e os sacerdotes conservavam cuidadosamente as listas das famílias sacerdotais. Acaso não eram as provas mais seguras que possuíam os príncipes de seus títulos reais e sacerdotais? Além disso, cada família real, sacerdotal, pretendia descender de um ser divino, quer seja o próprio fundador, ou aquê de quem êste fundador é filho ou neto; e isso se vê na própria desenvoltura de suas relações com os deuses. Pode-se até pensar que a genealogia tenha sido um gênero literário de mesma natureza que os hinos aos deuses. Não cantavam a glória duma família ou cidade? Assim se explica o interêse que podiam despertar nos ouvintes dos poemas as longas enumerações genealógicas (68).

Entre as personagens de grande fama estão os fundadores de templos. A piedade para com a divindade incita a difundir o seu culto: o proselitismo é causa e consequência de amizade dos deuses. Assim se estabelecem relações entre o templo de origem e as novas fundações, isto é, entre os diversos templos da mesma divindade, e são criadas verdadeiras cadeias de santuários nos países egeus. Temos um exemplo post-homérico na colonização de Tasos pelos pários. Essa colonização é subsequente a uma tomada de posse pelos antepassados de Arquíloco, devotos de Deméter, que lá foram anteriormente estabelecer o culto de sua divindade. A ocupação territorial será a continuação normal dêsse novo estabelecimento religioso. Assim é que encontramos duma a outra margem do Egeu constantes relações, constantes interferências, que as genealogias muitas vêzes esclarecem, provando quanto estas ligações são vestígios dos tempos pre-helênicos, da época em que eram constantes as relações entre a Ásia, Creta, a Hélade, a Itália, as ilhas e o Egito. Com efeito, todos os estudos etimológicos dos nomes épicos, levam-nos a fontes arcaicas, asiáticas, cretenses e, às vêzes, cárias, egípcias ou fenícias (69). Provam também que, todos êsses deuses tiveram uma origem comum no mundo egeu. Foram os próprios atributos dos deuses, seus epítetos hínicos, os vocábulos locais que se acrescentavam a seus nomes, que, aos poucos, passaram a diferenciá-los — embora no fundo permanecesse sempre a mesma história, — e a tal ponto que se tornaram entida-

---

(66). — Ch. Autran, *op. cit.*, II, p. 301.

(67). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, p. 357-377.

(68). — Ver A. Severyns, *op. cit.*, I, p. 50 e ss.

(69). — Ch. Autran, *op. cit.*, II, pp. 137-169.

des bem personificadas, chegando-se a uma superabundância de divindades.

Tôdas essas etmologias, entretanto, ainda que nos esclarecem quanto ao conteúdo épico, não devem afastar-nos da realidade literária. Por exemplo, o nome de Heitor pode bem ser um sobrenome do Letoide Apolo, protetor das muralhas que êle mesmo erigiu. A seguir, êsse nome passa à família reinante, por conseguinte, sacerdotal, que criou o culto; e o poeta ou a lenda clerical estabelecem concordância entre o papel do deus e do defensor troiano, o que é perfeitamente normal.

Agamenão é um título de Zeus na Lacônia. Há algo de extraordinário em que um príncipe tenha tido êsse mesmo nome, tanto mais que êsse príncipe estava destinado, por seu nascimento, a desempenhar o papel de suzerano micênico? E é de se admirar que as tradições clericais ou poéticas, a seguir, tenham feito aproximação dos nomes do príncipe e do senhor dos Deuses, a ponto de atribuir-lhe traços físicos (70) e até certos traços morais de Zeus? E se chegará a confundir sua parentela com a do deus, atribuindo-lhe uma filha chamada Ifigênia, outro nome de Ártemis, filha de Zeus e Leto, como também o era Apolo. Nos poemas homéricos, o poeta parece ter, voluntariamente, ignorado o papel de Ifigênia, embora conhecendo no canto II da *Iliada* esta reunião de Áulis que deve provir de outra lenda, a do ajuntamento em Áulis de Minianos para uma campanha em direção ao mar Negro, o que explica porque, mais tarde, se vai encontrar em Táuris a mesma Ifigênia.

Por fim, se por detrás dos heróis frequentemente se reconhecem deuses, não devemos ignorar certas confusões da epopéia, que poderiam ter sido também confusões desejadas pelo poeta. Já notamos a confusão da lenda de Peleu, pai de Aquiles, e a do espôso de Tétis, o caçador do Pelião. Devemos encontrar vários fatos semelhantes na tradição épica.

Por outro lado, é certo que a tradição épica reuniu em torno da guerra de Tróia todos os heróis lendários. Encontramos entre os aqueus um neto do rei Minos, Idomeneu; e Ulisses, que só parece ter-se ajuntado mais tarde à epopéia troiana, seria de origem milésia. Trata-se de um simples processo de cristalização (71).

Dai a negar tôda a realidade dos fatos e personagens, para ver apenas imaginação poética, mitos ou personagens sem consistência histórica, parece-nos que é ir longe demais. É claro que, muitas vêzes existe uma idealização de fatos bastantes prosaicos. Quando Isócrates procura a causa da guerra de Tróia, entrevê uma luta entre a Europa e a Ásia,

---

(70). — *Il.*, II, 478-482.

(71). — Leiam-se outros fatos da mesma natureza em A. Severyns., *op. cit.*, I, pp. 68-69. Quanto à história de Belerofonte, o autor reconhece uma narrativa das lutas dos lícios que se defendem dos aqueus, vindos de Rodas (*op. cit.*, pp. 82-83).

o encontro de duas civilizações (72). Para Homero, houve rapto duma mulher que, por sua beleza, bem merecia que os povos lutassem; mas, acima desses motivos humanos, houve também a vontade dos deuses. E isso tira a responsabilidade de Helena e nenhum dos troianos se revolta contra essa guerra que lhes causa tantos lutos, embora só sintam ódio por quem é o objeto da guerra (73). Também, se poderia suspeitar de um conflito religioso, de uma luta entre templos. Mas Homero, em outra passagem, encarrega-se de apontar as verdadeiras razões, mais vulgares, trata-se de interesses de clãs: guerra de represálias, por causa de cavalos ou vacas roubadas, diz Aquiles (74); e mais tarde, Nestor haverá de falar duma luta empreendida para recobrar mulheres raptadas (75).

Em resumo, apesar de todos esses estudos sobre as origens religiosas e mesmo dos heróis da epopéia, não se deve esquecer que a arqueologia e a tradição estão numerosas vezes de acôrdo para que essa coincidência seja obra do acaso (76). Se se encontra em Homero uma mistura da história e das mitologias antigas, não se pode negar aos fatos relatados pela epopéia um valor histórico.

Há ainda um último aspecto sobre o qual nos parece interessante chamar atenção. A *Ilíada*, em que se procurou — e com razão — encontrar tantos vestígios do passado, aparece, em conclusão, como mais favorável aos troianos que aos aqueus. É certo que os gregos são vitoriosos, é certo que encontramos tôdas as linhagens antigas e numerosas tradições dos deuses da Hélade. Mas o poeta, no íntimo, não se sentiria mais asiático que grego? Tôda a sua obra está centralizada em tôrno de Tróia, de Apolo, que protege a cidade e que, entre os deuses, se mostra tão digno e reservado; seus troianos revelam sentimentos muito mais delicados, civilizados que nossos gregos, tão brutais. As mais belas figuras da obra não são Andrômaca, Heitor e Páris? Acaso o poeta não demonstra uma afeição particular por aquela Helena tão vilipendiada, afeição e admiração que se junta à dos anciãos da cidade: “De maneira espantosa ela tem o ar, quando vista de frente das deusas imortais”! (77). A que herói demonstra mais ternura que a Heitor? Em comparação com Aquiles, a qual dos dois se dirigem nossas simpatias? Qual dos dois consideramos mais humano? É possível que não fôsse esta a opinião dos ouvintes de Homero que, certamente, apreciavam mais a violência e a virilidade dos gregos. Mas

---

(72). — *Panegírico de Helena*, 51. Isócrates encara essa guerra como a luta do helenismo contra os bárbaros. Julga como um homem do IV século, e não era essa a concepção do mundo egéu.

(73). — *Il.*, III, 164;399 e ss.

(74). — *Il.*, I, 154.

(75). — *Il.*, II, 355; IX, 317

(76). — J. Bérard, *Recherches sur la chronologie de l'époque mycénienne*, pp. 55 e ss.

(77). — *Il.*, III, 158.

Homero, que demonstra na *Iliada* e na *Odisséia* tanta sensibilidade e delicadeza nas cenas familiares, que soube conferir a Telêmaco, Nausícaa, Penélope tanta humanidade, não teria, como nós, um fraco pelas personagens dessa têmpera, que se apresentam como a herança dum tempo em que o mundo egeu gozava de uma paz profunda no meio de uma civilização confortável? Eis porque confere a seus caros troianos da *Iliada* tantos traços de ternura.

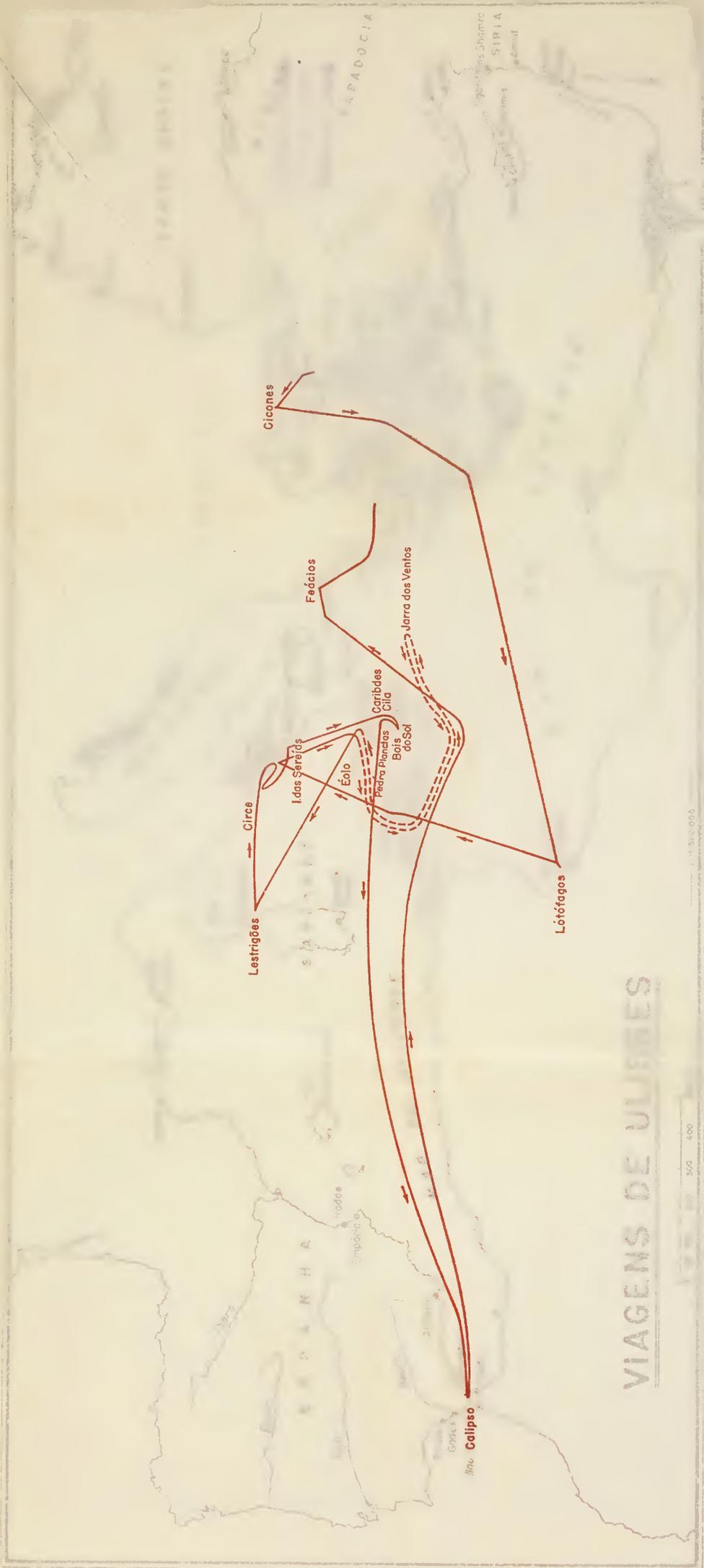
Como não se lembrar que o poeta que, temos notado suficientemente tanto a respeito dos deuses como dos heróis, recebeu acentuadamente a influência erudita e histórica dos sacerdotes, escreveu para um meio impregnado de tradições antigas? Os templos, verdadeiros repositórios, devem ter conservado, mais que qualquer outro lugar, a lembrança de um tempo em que a região troiana desempenhava um papel importante na história do mundo egeu. As portas do Ponto Euxino não estavam já abertas ao comércio e à colonização egéia? Sem nada renegar da história da Jônia e Eólida, então helenizadas, o poeta não pôde conter uma certa ternura por aquêles que tinham sido, talvez, seus antepassados imediatos. E isso nos explicaria ainda melhor porque conhece tão bem a topografia troiana. Com êle ainda alcançaríamos melhor a realidade épica.

Lendas recentes e antigas (78), poesia ritual sôbre a morte e descida aos Infernos, lembranças de guerras gloriosas e do exílio dos aqueus na Ásia, mitologia contemporânea e lembranças de antigos deuses transformados em heróis e conservados com todo o aparato ritual que seu culto comportava, eis tudo que encontramos na *Iliada* e na *Odisséia*. Já que o poeta compõe com tantos materiais disparatados um poema do qual, lembremos ainda uma vez, cada parte era feita para ser cantada separadamente e cujo conjunto deve ter sido composto parceladamente, deveremos espantar-nos pelo fato de encontrar contradições, ou o que chamamos falta de lógica rigorosa, de "composição", talvez até duma unidade de estilo e de inspiração?

Não seria justamente o contrário que nos deveria surpreender? Não deveríamos admirar-nos por ver que de tudo isso o poeta soube criar uma obra tão "una"?

---

(78). — Certos nomes dessas lendas parecem remontar a fontes anteriores aos helenos. Assinalemos Ulisses, Páris, Heitor, Tideu e Capaneu. Veja A. Severyns, *Homère*, 1, p. 38, e também Ch. Autran, *op. cit.*, I, p. 145; II, pp. 14 e ss.

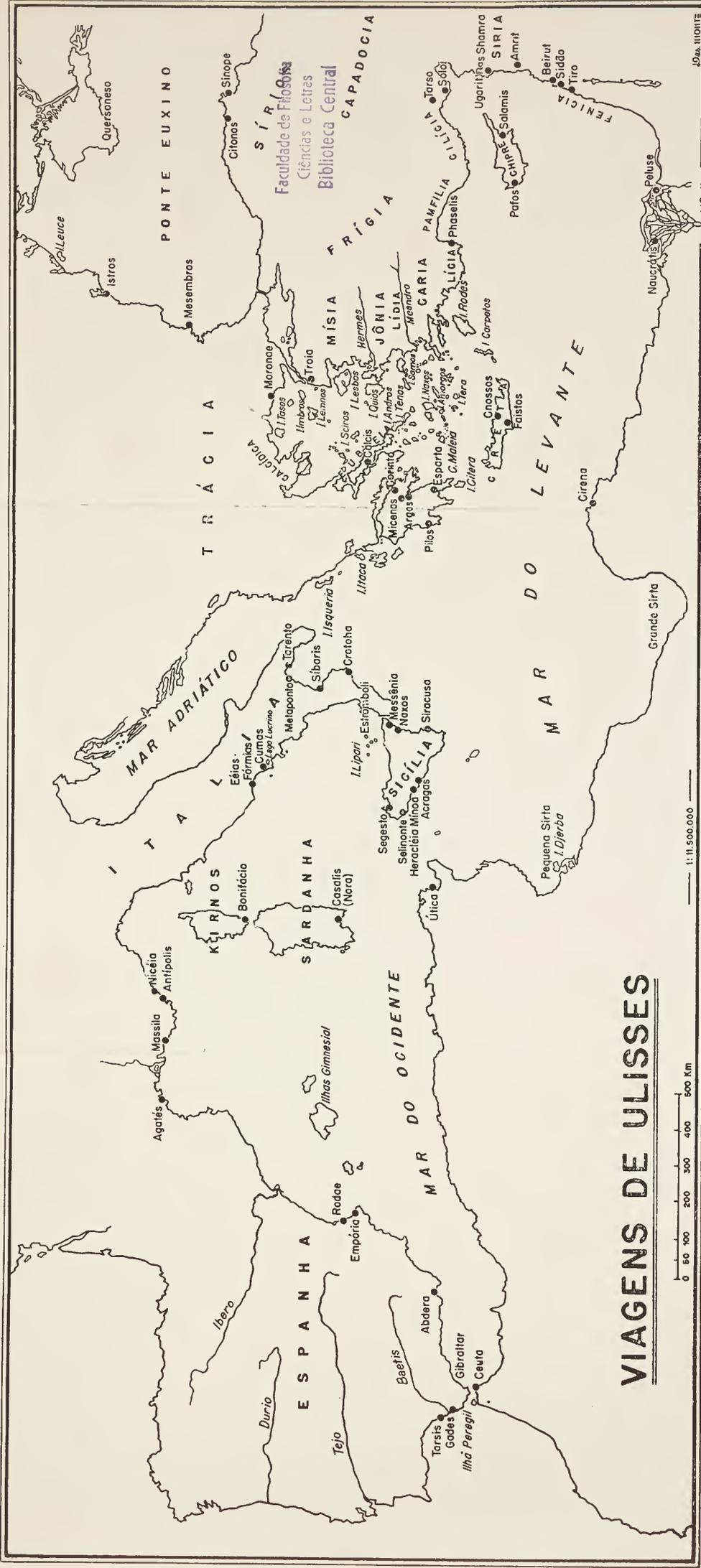


# VIAGENS DE ULÍSSÉS

0 100 200 300 400

1:1.000.000

EGITTO



# VIAGENS DE ULISSES

Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

## CAPÍTULO VI

---

### A ODISSÉIA E SUAS ORIGENS

Das inúmeras lembranças da literatura épica primitiva que podem aparecer na obra homérica a *Odisséia* é um exemplo marcante.

É incontestável que essa epopéia é formada de três partes bem distintas: a *Telemaquia*, as *Narrativas de Ulisses*, a *Vingança* ou o *Regresso a Ítaca*. Pretendeu-se ver nessa divisão três poemas diferentes, reunidos em época tardia por meio de passagens de conciliação mais ou menos ajustadas (1), mas deixando, claramente, transparecer suas suturas. É inegável que o autor se inspirou em cabedais muito diversos uns dos outros. Ora, o fato de que o poeta se tenha servido de tantas lendas e tradições antigas pode explicar as evidentes diferenças, e mesmo, podemos dizer, incoerências do poema. O que é importante é saber se disso tudo pôde realizar uma obra una, e que deve ser lida na sua forma tradicional, ou se esta deve ser recomposta em diferentes *Odisseias*, obras de diferentes poetas e tendo cada uma sua própria unidade.

*As fontes da Odisséia* Parece certo que existiu uma *Telemaquia* antes da *Odisséia*. Já apontamos quão curiosas parecem certas peripécias. Telêmaco decide ir a Pilos consultar o velho Nestor, companheiro de seu pai, e todos que o estimam se lamentam! Quando volta, é acolhido como aquêle cuja volta já não se esperava. Viu-se em tais fatos alusão a uma *Viagem aos Infernos* e, portanto, o empréstimo a um poema em

---

(1). — E' a tese sustentada por Victor Bérard. Em sua edição reuniu certos episódios de maneira que pudesse reconstituir o que êle chamava de "Odisséia primitiva". Assim é que o canto IV é unido ao fim do canto XV, passando êste conjunto a constituir a *Telemaquia*.

que Telêmaco se dirigia a Pilos para descer ao país do deus das Profundezas, obtendo dessa forma informações sôbre o destino do pai. Já se viu também o importante papel que os poemas escatológicos haviam desempenhado entre as obras que precederam nossos poemas.

Além disso, a terceira parte é considerada como a união de muitos temas: o fim dum *Regresso de Tróia* — eis aí um gênero de literatura que deve ter abundado, tanto antes como depois da *Ilíada* —, os *Esponsais de Ulisses*, outro tema cuja frequência já verificamos, e uma *Odiisséia*, chamada cretense pelo próprio Ulisses, e em que se inspira o poeta para compor aquelas falaciosas aventuras narradas pelo herói a Eumeu e aos Pretendentes. Essa terceira parte narra o reconhecimento de Ulisses por Telêmaco, a alegria dos servidores fiéis, as dificuldades que Ulisses encontra até ser reconhecido pelos servidores infiéis e pela espôsa prudente. A vingança que tirou dos pretendentes poderia parecer cruel, pois a conduta desses homens não parece ser tal que mereça um castigo dessa ordem. Mas aqui se trata dum tema imposto pela tradição de Penélope, a deusa prometida ao que fôsse vencedor do concurso, tendo, como consequência fatal, a morte dos que se entregassem, imprudentemente, a essa luta. Assim, o poeta aplica-se em tornar odiosos os Pretendentes e os que lhes são fiéis, para que o tema de vingança pareça verossímil.

A segunda parte ter-se-ia inspirado também, como já se disse, em um dos *Regressos de Tróia*? Já notamos que longínquas lendas podem prender tôda a gênese dessa narrativa; mas muitas outras lendas podem ligar-se a êsse tipo de narração. O passado ao qual se podem referir tôdas essas lendas de viagem através do mundo é tão rico que as hipóteses não faltam: viagens dos povos do Egeu, cretenses, fenícios, egípcios, aqueus. O poema dos *Argonautas*, do qual as *Narrativas de Ulisses* podem tantas vêzes ter tomado de empréstimo muitos episódios, era conhecido do autor da *Odiisséia*, e prova que tôda uma literatura desse tipo existia. Já falamos da epopéia asiática de Gilgamês, e devia haver tantas outras de cuja existência teremos talvez um dia a revelação. Quanto ao episódio dos feácios é possível ainda considerá-lo como um poema escatológico. Alcínoo é o rei barqueiro que conduz as almas à ilha dos Bem-aventurados; as *Narrativas de Ulisses* e sua inúmeras peripécias podem ter sido, em sua origem, a narrativa das inúmeras provações por que deve passar a alma que, após sair da vida, deve atingir o país em que desfrutará da Beatitude. Ulisses é posto em Ítaca como que por encanto, enquanto dorme, como se se tratasse daquele que não deve conhecer o caminho que o conduziu a êsse lugar.

De qualquer forma, que a personagem primitiva tivesse sido um herói de ritos de iniciação ou de purificação, ou ainda uma alma que procura encontrar o caminho que conduz á felicidade eterna, quer se tivesse tornado a personagem principal duma luta de morte pela con-

quista duma deusa por um mortal, para tomar finalmente lugar, após êsse combate heróico, entre os deuses, o que é certo é que êsse Ulisses, em que unânimemente se vê um herói que, originariamente, não tinha nenhuma relação com a guerra de Tróia (2), se apresenta, na epopéia, como um mortal, um combatente de Tróia, perseguido pelos deuses na sua voga, até o momento em que seu destino lhe permitir regressar à pátria. Assistimos aqui ao fenômeno das lendas que se entrelaçam (3), mas também à transposição de lendas: os esposais de outrora tornam-se a reconquista da própria espôsa.

Mas será exato que o poeta não teve outra finalidade? Já se procuraram com empenho nos diversos episódios das *Narrativas* referências a lugares geográficos e tentou-se reconstituir o itinerário de Ulisses.

Quando a guerra de Tróia terminou, após dez anos de luta, os heróis aqueus sobreexistentes regressaram a seus lares. Alguns, como Nestor, partiram logo para voltar a casa rapidamente e sem empecilhos. Nem todos, porém, foram tão felizes; assim Agamenão e Menelau e o desgraçado Ulisses. De Tróia, Ulisses navega em direção à costa da Trácia, onde se situa o episódio dos Ciconos. Aí perde alguns de seus companheiros (4). Depois, rumo para o cabo Maléia afim de dobrar o cabo Tênaros e subir ao longo da costa ocidental até Ítaca. Uma tempestade obriga-o a ancorar na ilha Citera. Depois de dois dias de espera retoma o caminho. Novamente a tempestade o atira ao desconhecido, êle que, como a maior parte dos marinheiros mediterrâneos, não conhecia mais que a navegação costeira; e ei-lo entre os lotófagos, "os comedores de tâmaras". Nesta região reconheceu-se a costa sul da Tunísia ou a da Cirenaica (5). Daí por diante vê-se impellido para um Ocidente cheio de mistérios e de sornateiras armadilhas.

O episódio dos Ciclopes fôra tradicionalmente situado na Sicília, porque os Ciclopes ferreiros, provavelmente originários de Cálcis na Eubéia, são reencontrados na esfera de influência dessa cidade, a Calcídica e a Magna Grécia, mais particularmente a Sicília. Todavia, para

---

(2). — Observou-se que seu nome não é grego e que nenhum ciclo de mitos antigos com êle se relaciona. P. Nilsson, *The Mycenaean origin of greek mythology*, p. 99.

(3). — G. Germain, depois de Nilsson, julga que a lenda Ulisses, que é essencialmente dependente de Ítaca, pôde penetrar no material épico com a *saga* de Pilos, quando da costa ocidental os refugiados minianos passaram da Ática a Jônia. P. Nilsson, *op. cit.*, pp. 88-89; G. Germain, *op. cit.*, p. 487.

(4). — E. Mireaux, *Les Poèmes homériques et l'histoire grecque*, I, pp. 319-323. O autor pergunta por que razão Ulisses se dirigiria para o Norte nessa operação de pilhagem. Interpreta essa alusão como uma publicidade feita pelo aedo de Quios do vinho duma longínqua e antiga colônia dessa cidade.

(5). — V. Bérard, *Les Navigations d'Ulysse*, Paris, 1929, t. IV, pp. 95 e ss.

Victor Bérard, foi a baía de Nápoles o teatro dêsse episódio. A caça às cabras situar-se-ia diante de Capri e o desembarque teria tido lugar na angra que é aí formada por um antigo vulcão: Nisida. De frente, na costa, já se identificou até a gruta de Polifemo, e o monstro parece-se muito com o vulcão que atira pedras (6)... Depois de ter perdido outros companheiros, Ulisses desce à costa italiana até a morada de Éolo, as ilhas Lípari, ilhas vulcânicas, “costa de bronze”, que circundam o Estrômboli como crianças circundam o pai, diz o poeta. Bem recebidos e certos de que as tempestades não mais os prejudicariam, — pois não levavam os ventos encarcerados num odre? — Ulisses e seus companheiros viajam para Ítaca: nove dias levam-nos em direção à pátria. Curiosidade de uns, sono do chefe, cólera de Posidão que queria vingar o filho, o Ciclope cego, e, em breve, os ventos libertados do odre levam Ulisses de volta às ilhas de Lípari, onde Éolo não quer mais recebê-los. Outros seis dias de navegação e ei-los no país dos lestrigões. É aí que Ulisses perde sua frota. Tratar-se-á da costa da Sardenha e do estreito de Bonifácio (7), como indica Victor Bérard? Será, ao contrário, a região de Fórmia, na fronteira do Lácio e da Campânia, como se acreditou mais frequentemente? Parece que seis dias de navegação é muito tempo para ir das Lípari a Fórmia. Além disso, a viagem do país dos Lestrigões à ilha de Circe não parece ter durado tanto tempo. Seria preciso mais para vir da costa da Sardenha. No caso duma identificação continental, o navio de Ulisses teria chegado a Eéia, domínio da feiticeira, após ter subido a costa ocidental da Itália. Com efeito, ao lado de Gaeta, numa eminência chamada Monte Circeu, mas hoje ligada aos Pantanos Pontinos, ter-se-ia situado a residência da maga. O nome grego do lugar é ainda hoje *νήσος Κίρκης* e, além de tudo isso, em todos os tempos, os habitantes dessa região têm tido fama de feiticeiros. Aí se encontra o bosque em que o cervo foi morto e, na planície, os romanos veneravam, em seu templo, a Deusa das Feras. Tôda a lenda se explica (8). Ulisses permanece muitos meses nesse lugar: é a única vez que seus companheiros precisam lembrar-lhe o motivo da viagem... A *Evocação dos Mortos* realiza-se no interior da terra. Ulisses desce a costa até o golfo de Nápoles e faz o navio subir o rio que leva até o lago

(6). — V. Bérard, *op. cit.*, t. IV, pp. 118-194; J. Van Otteghem, *Ulysse chez les Cyclopes, Les Etudes classiques*, 1939, p. 234. Veja também as notas da edição da *Odisseia* de V. Bérard, t. II, pp. 32 e ss. O olho único do monstro seria uma humanização das crateras redondas dessa região...

(7). — Segundo V. Bérard, teria sido na baía de Porto Rozzo que Ulisses teria abordado, e o cabo do urso teria dado nome à fonte. R. Carpenter, ao contrário, vê êsse porto na baía Bonifácio, na Corséga. J. Bérard, (*Odyssée*, Hachette, 1952, p. 210) lembra que os pescadores dessas costas, ainda hoje, praticam a pesca do atum com arpão, como os lestrigões arpoavam os companheiros de Ulisses...

(8). — V. Bérard, *op. cit.*, t. V, 235-345; e *Dans le sillage d'Ulysse*, Colin, 1933, prancha 131. A respeito de Ferônia, veja nota 4, p. 103.

Lucrino, nas cercanias de Pozzuolo. Ai se achavam os rios infernais. Essa região foi sempre considerada como a entrada dos Infernos: paisagem vulcânica, solitária e irreal, emanações sulfurosas, grutas e galerias subterrâneas, tudo dava impressão do além-túmulo. Virgílio situa aí a entrada dos Infernos, e aí ficava o antro da Sibila de Cumes.

Depois da *Evocação e Descida aos Infernos*, instruído por Tirésias, Ulisses volta a Eéia e, após as despedidas, desce novamente a costa, passa o estreito de Capri até chegar ao largo da ilha das Sereias, perto da península de Sorrento. Quem seriam essas sereias? Para V. Bérard, piratas; divindades das ilhas dos Bem-aventurados, para outros. Estamos sempre entre o mito e a realidade! Circe indicara duas rotas para chegar ao Mediterrâneo meridional, a das Pedras Errantes ou pedras Planctas, que se identificam como estreito das ilhas Lípari, e uma outra para Leste, pelo estreito de Messina. Margeavam-na dois escolhos: Caribdes, do lado da Sicília, Cila, do lado da costa italiana. Ulisses escapa do primeiro — que é um turbilhão — mas as seis bocas do cão de Cila arrebatam-lhe seis companheiros (9). Chega finalmente ao Pôrto excavado de Messina, onde se situa o episódio dos bois de Sol, bois vermelhos que ainda hoje lá podem ser encontrados.

Depois de o herói passar um mês nessas regiões, esperando o vento Noroeste que deverá levá-lo a Ítaca, a cólera de Hélio impele-o para o sul e despedaça seu último navio. Só, sôbre um dos destroços da embarcação, vê-se conduzido ao estreito pelo vento sul que, durante tanto tempo o retivera na costa, escapa novamente de Caribdes, graças a sua coragem e esperteza, e, por nove dias, navega ao sabor das ondas, em direção ao Oeste, até chegar ao país de Calipso, a ilha Ogígia. Durante muito tempo, êsse lugar foi situado no mar Jônio; ainda é V. Bérard que o identifica com a ilha de Parejil, ao largo de Gibraltar, e depois, com a península de Ceuta no Atlântico (10). É realmente o fim do mundo! Depois de reter Ulisses por dez anos, Calipso consente que êle parta. Hermes fôra procurá-la eis uma das viagens que os deuses não gostam de empreender para tão longe de sua sede! — e, numa jangada, Ulisses pôde navegar até a ilha Isquéria, a Corfu moderna, ilha dos feácios, depois duma viagem de dezessete dias e um périplo de dois mil quilómetros, conservando sempre o Norte à esquerda.

Tôda a viagem parece ter perdido seu mistério. De qualquer forma, não se devem aceitar tais identificações de modo absoluto, nem a elas ater-se com muito rigor! Nem tudo é tão certo como parece. Não é, por exemplo, curiosa a viagem da Eólia para Ítaca em que nada parece

(9). — Entre as interpretações diferentes dêste episódio assinalemos a tese segundo a qual se trataria aqui duma lenda de um polvo gigantesco tal qual o encontramos em alguns vasos.

(10). — V. Bérard, *op. cit.*, t. III, p. 213 e ss; E. Rhode, *Die griechischen Romanen*, Leipzig, 1934, p. 2, *Ver Od.*, V, 55. Aí se encontrava também a gruta de quatro fontes.

ter prejudicado nosso herói, nem os recifes do estreito de Messina, nem as Rochas Errantes, se é verdade que ela se realizou pelo Oeste? E ainda mais, parece curioso que a tempestade tenha impellido Ulisses de novo às vizinhanças dessas mesmas ilhas, sempre sem que encontrasse dificuldades.

Mas analisando de perto, vê-se que essa viagem de etapas tão reais inspirou-se profundamente na lenda dos Argonautas (11), e isso nos leva às lendas tessálias e, mais ainda, às lendas de Mileto da Ásia.

Muitas vezes, os episódios de uma e outra epopéia se correspondem. O Ciclope parece-se com o gigante de Creta, Talo, que lançava pedras nos navios que passavam ao largo; os lestrigões foram identificados com os doliões da ilha de Cizico. Depois de ter passado ao largo da Sardenha, os companheiros de Jasão também chegam à ilha Eéia, à região de Circe, que é uma outra forma de Medéia, a maga. Eles também conheceram Cila e Caribdes, as ilhas Lípari e as Rochas Errantes, cuja descrição, na *Odisséia*, foi enriquecida com pormenores tomados das Rochas Simplegadas ou Cianéias, na entrada do Ponto Euxino. Os Argonautas também foram impellidos até Sirtos, ou país dos lotófagos, depois de ter recebido a hospitalidade de Alcínoo em Corcira, no país dos feácios. É, por conseguinte, uma tradição a mais que se deve acrescentar àquelas que o poeta conheceu (12).

Procurou-se ver, da mesma forma, em certos nomes empregados por Homero uma origem semítica, fenícia, talvez hebraica. Assim o nome *κισσύβιον* (13), no episódio do Ciclope seria semítico. Cila significaria a *Rocha* em fenício e Caribdes, o Rastro da Morte. Enfim, Eéia seria a tradução hebraica da *νήσος Κίρκης*, e até se fez a correspondência dos sete anos passados na ilha de Calipso com as "semanas de anos" tão caras aos semitas. Tudo isso nos permite verificar a antiguidade das lendas, sua origem diversa. Minoanos, aqueus, fenícios sucederam-se nos mares. À medida que penetravam no Mediterrâneo meridional e ocidental, recebiam novas lendas e a deslocalização dessas tradições, como talvez o espírito mais objetivo destes negociantes, possibilitaram identificações mais realistas para as narrativas primitivamente míticas. Os próprios gregos, em seu movimento colonizador que os levou ao Ponto Euxino, ainda acrescentaram muitos fatos a essas lendas, principalmente, talvez, a Mileto asiática, que se colocou à frente desse movimento.

Temos vestígios dessas transposições nos nomes dados a alguns lugares e populações e que, primitivamente, se aplicavam a lugares e populações do Mediterrâneo Oriental. Basta lembrar o nome de Sicília

(11). — K. Meuli, *Odyssee und Argonautike, Untersuchungen zur Griechischen Sagengeschichte und Epos*, Berlin, 1921.

(12). — Homero cita expressamente a *νήσος Ἀργύς* em XII, 70.

(13). — *Od.*, IX, 346; X, 187; XII, 110. Veja a edição de V. Bérard.

em Homero, *θρινακίη*, a Terra do Tridente. É um nome que mais conviria à Calcídica, à qual deve ter sido dado. Quanto ao episódio da *Descida aos Infernos*, passa-se entre os cimérios, nome de um povo que, outrora, habitava a costa setentrional do mar Negro (14). E quando se lê que êsse país era o da noite, chega-se a pensar num país do Norte para onde, certamente, as navegações e o comércio haviam conduzido os povos egeus em tempos remotos.

Victor Bérard quis ver nas narrativas o “poema da exploração dos estreitos do Mediterrâneo Ocidental”: *πόρους ἀλὸς ἐξερεείνων* (15). Estreitos de Citera, Djerba, Bonifácio, Nápoles, das Lípari, das Sereias, de Messina, Gibraltar, Corfu e Ítaca, eis tôdas as etapas dêsse descobrimento do mundo ocidental. Homero teria apenas colocado em poesia as “Instruções Náuticas” que procederiam dos templos e seu ministros, se cremos em Ch. Autran (16).

Igualmente, as *Narrativas de Ulisses* foram interpretadas como um poema de combate (17). Tôdas as *Narrativas* concordam no descrever um Ocidente perigoso, hostil, como podem ter parecido, outrora, as margens do Mar Negro, antes da colonização milésia. Mileto, sempre voltada para o Mediterrâneo oriental, insurge-se contra o novo movimento colonizador que Corinto e sua aliada, Corcira, queriam orientar para o Oeste (18). De fato, é evidente que nada, na *Odisséia*, convida a seguir o exemplo de Ulisses ou Menelau (19)!

Essa interpretação é realmente interessante. Nessas circunstâncias, a narrativa falaciosa de Ulisses toma completamente outro valor. Aí se encontram episódios tirados de um *Regresso de Ulisses* cuja origem é indicada: cretense (20). Sem dúvida muito anterior a Homero, essa *Odisséia* tinha ambição de ser o Poema das Portas do Mediterrâneo Ocidental, onde, durante muitos séculos, certamente os egeus haviam transitado. Acaso não se encontram em muitas passagens da *Odisséia* vestígios da presença cretense ou micênica? E o poeta zomba dessa narrativa, chamando-a de mentirosa como tudo que provém dos Cretenses. Êste

(14). — F. Robert, *op. cit.*, p. 304.

(15). — *Od.*, XII, 259.

(16). — Ch. Autran, *op. cit.*, III, p. 80. Não é sem interêsse notar que pelo menos três escalas de Ulisses podem corresponder às viagens que os fenícios realizaram para o Oeste no século X: Útica, Gades e Nora de Sardenha. Essas “Instruções náuticas” de que teria usado Homero seriam de origem fenícia.

(17). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 300 e ss.

(18). — J. Bérard, *La colonisation grecque en Sicile et en Grande Grèce*, Paris, 1941, pp. 341 e ss.

(19). — *Foi êle o último*, diz Nestor falando de Menelau, *que regressou de longe, dum mundo de que não se tem esperança de voltar, quando para là os ventos nos atiraram; é tão distante nos mares que não se conhece pássaros que, no mesmo ano, possam refazer a viagem: ah! o abismo terrível!* *Od.*, II, 318-322.

(20). — Já se pretendeu até que as nossas epopéias tivessem sido minoanas antes de ser gregas.

episódio permitiu à crítica propor uma data bem precisa à composição de nossa *Odisséia* (21).

Assim, em plena metade do poema, o poeta teria inserido uma narrativa com tendência política para favorecer os projetos dos Neleidas de Mileto, inteiramente preocupados com o Oriente, e combater as tendências das cidades gregas que enviavam colonos para o Ocidente. Reforça ainda mais essa tese o fato de que, considerando bem, Ulisses não se apresenta como um marinheiro de verdade e parece não ter aprendido muita coisa em dez anos de naufrágios! Desempenha um triste papel como “descobridor”, êle que sempre tem os olhos voltados para a terra natal, e só examina os “estreitos” para fugir. Nada parece tentá-lo nas novas terras; quando nelas permanece retido é por obra da magia de Circe ou da vontade soberana de Calíпсо. Nele nada se nota do encantamento de um navegante a quem um mundo novo se revela (22).

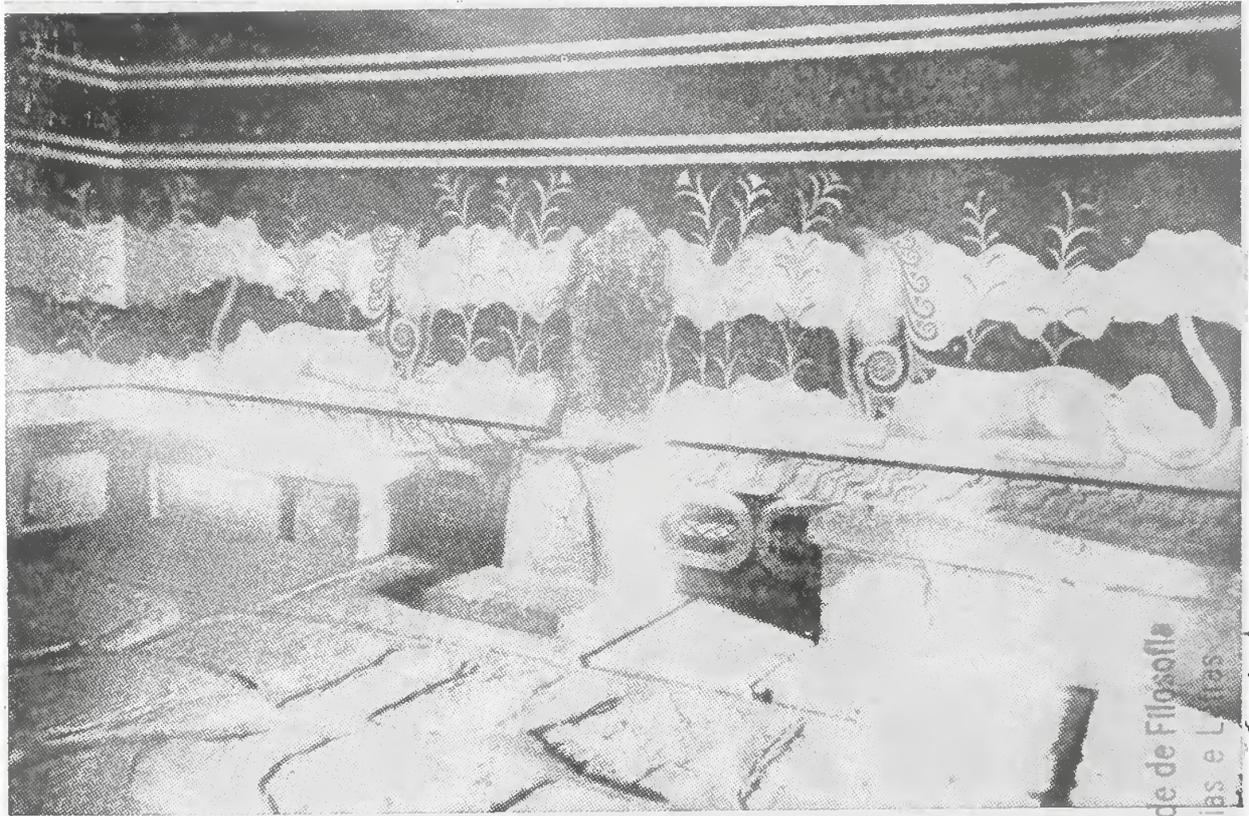
Uma outra tese, embora permaneça fiel a essa interpretação da *Odisséia* como poema de combate, quer encará-la como a epopéia das conquistas coloniais e das rotas do estanho, em direção ao Ocidente, enquanto que a *Ilíada* seria a epopéia das conquistas e da rota do estanho em direção ao Mar Negro.

Ainda que utilizasse de antigos mitos e das lendas tradicionais, todavia o poeta os teria adaptado, no meio asiático-coríntio, em que vivia, para “cantar Corcira e as festas de que Ulisses era o herói”. A *Odisséia* de início — pois E. Mireaux distingue dois poemas sucessivos — seria o poema da colonização coríntia nos mares do Ocidente, onde, nessas regiões difíceis, os habitantes de Corcira desempenham, para Corinto e seus aliados da Eubéia, o papel de barqueiros pilotos em direção às feitorias da Magna Grécia, fornecedores do estanho da costa ocidental italiana. E o autor vê em certos versos o elogio do *diolcos* coríntio que unia os dois braços de mar e evitava que se corresse, ao largo do cabo Maléia, os mesmos perigos que haviam assaltado Ulisses (23). E tôdas as *Narrativas de Ulisses* nada mais seriam que a retomada por um poeta genial das lendas e mitos que celebram no dia da primavera o reinício da navegação a partir de Corcira, ponto nevrálgico do sistema coríntio, Assim essa primeira *Odisséia* seria a “expressão do pensamento do povo grego que atirava seus pioneiros para a aventura marítima e colonial que estava na iminência de transformar o Mediterrâneo e o mar Negro em lagos helênicos. Nela se lê a atração e o horror ao desconhecido, o engôdo das maravilhas cobiçadas e dos amores exóticos e divinos, e também o apêgo à terra natal e a alegria dos regressos em meio à abundâncias

(21). — Ver adiante pp. 263 e ss.

(22). — Sobre êste assunto, o prefácio de Roger Verceil (pp. VII-XIV), na tradução de *Odisséia* de Emile Ripert (Paris, 1948), é dos mais sugestivos: um “marinheiro” julgado por um marinheiro.

(23). — *Od.*, IX, 78-83.

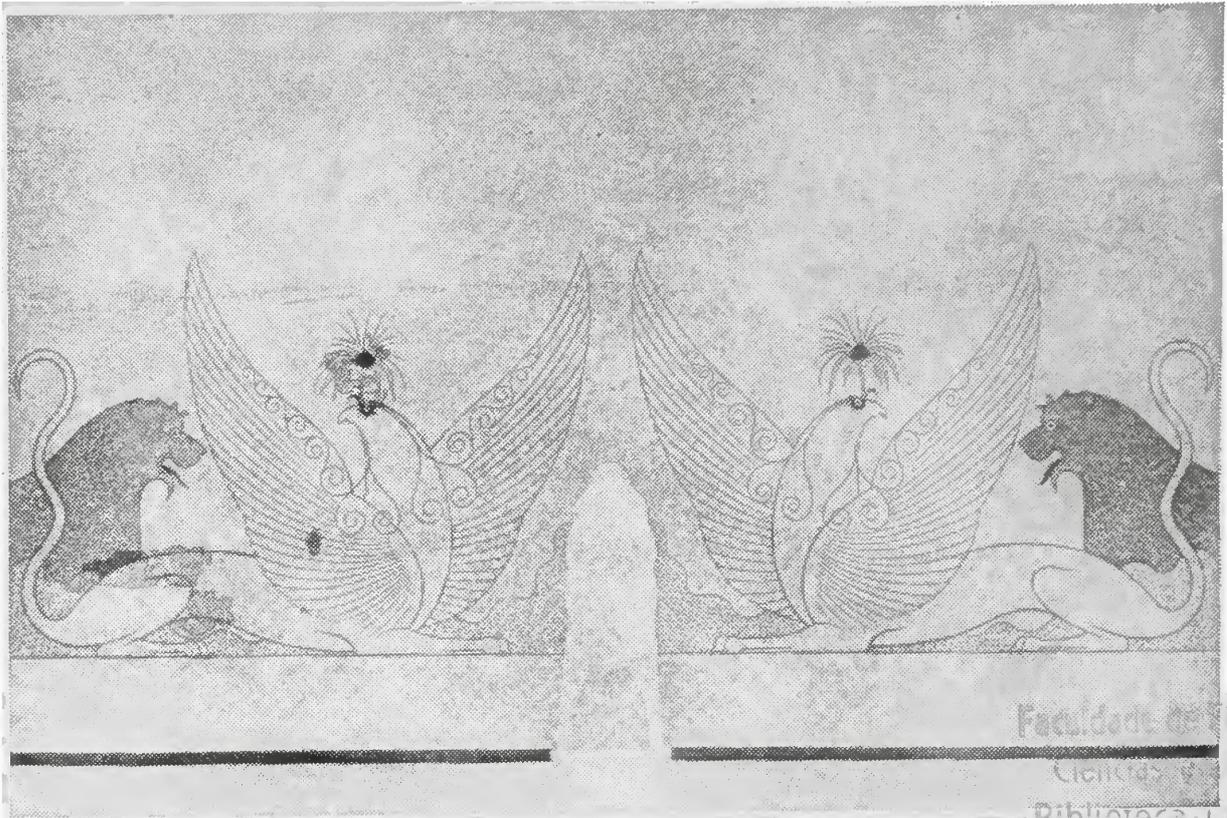


1 — Palácio de Cnossos: sala do trono: Minoano recente II (século XV).



2 — Ulisses e Polifemo: fragmento de cratera encontrado em Argos (século VII).





Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

1 — Palácio de Pilos: sala do trono, época Micênica, século XIV-XIII.



2 — Ulisses e as Sereias.



das riquezas ganhas com sacrifícios. É muito menos o canto do mar que a epopéia da própria raça grega, que o gôsto pela novidade, o atrativo do ganho, a sêde de terra e sua jovem vitalidade provocavam a conquista dos litorais mediterrâneos (24)”.

Depois, na geração seguinte, o poema se teria tornado a expressão da luta ardorosa pela defesa dessa rota de estanho, no dia em que Corcira decadente teria dado a mão às pretensões de Mileto às minas da Etrúria, tornando possível uma segunda rota de estanho enquanto que Corcira encontrava em Ítaca — o autor fala em Leucade — e Pilos o novo sustentáculo de sua política comercial. E, nesse momento, não são mais os lugares que são identificados e sim as personagens, já que em Egisto se reconhece Gíges, o tirano lídio, amigo da cidade concorrente, e em Alcínoo o neto de Casicrates, o fundador da colônia coríntia de Corcira. E todo o périplo da *Odisséia* se teria realizado ao redor do continente grego, e só mais tarde se teria expandido à Italia (25).

Embora tais investigações eruditas, que tentam reconstruir geograficamente o itinerário de Ulisses, tenham, por si mesmas, algo de cativante, tôdo êsse trabalho de pesquisa acêrca da *Odisséia* oferece um perigo. A poesia torna-se muito impregnada de realismo, ou melhor, de realidade. E acabaremos por ver em Homero o homem das precisões técnicas, e, em sua obra, quase que um “diário de viagens” ou uma obra da propaganda política. Nada seria mais falso. Se os lugares encontrados por V. Bérard são exatos, contemplando-os chega-se à certeza de que Homero não os conhecia diretamente. É evidente que tem informações muito precisas, tanto em topografia, como sôbre o tempo necessário à navegação; mas, frequentemente comete erros, confusões, que provam um conhecimento indireto e também que êle mais imagina êsses lugares do que os conhece. Ademais, Homero quis criar uma obra completamente poética, tôda feita de imaginação. Se seu espírito se nutre de outras narrativas, se parte de fatos reais, o poeta colocou em sua obra, e particularmente nas *Narrativas de Ulisses*, uma dose suficiente de maravilhoso fantástico, para provar que o seu verdadeiro objetivo era encantar os ouvintes, mais do que dar qualquer espécie de conhecimentos sôbre o mundo Ocidental (26).

*Descida de Telêmaco aos Infernos, Viagem mítica da alma, Poema das navegações mediterrâneas, Regressos de Tróia, Esponsais de Ulisses e Penélope, tais os poemas essenciais que puderam inspirar nossa Odisséia.*

A unidade do poema

(24). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, p. 114.

(25). — *Ibid.*, II, p. 100.

(26). — Chega à mesma conclusão G. Germain quando demonstra que todo o périplo da *Odisséia* se desenvolve num mundo imaginário e que, incessantemente, o herói vai do ocidente para o oriente e do oriente ao ocidente. (*Op. cit.*, pp. 512 e ss).

se de tais fontes realizando uma obra profundamente una e original. Evidentemente não se deve considerar essa unidade com um logicismo absoluto, e sempre é preciso lembrar-se de que essa obra não foi elaborada para ser ouvida de comêço a fim, e menos ainda, para ser lida. Nem tôdas as ligações são sempre bem ajustadas; podem notar-se contradições, por exemplo, quando Homero reúne fatos tão disparatados como a tradição dos feácios hospitaleiros, barqueiros de almas, e a do homem de Corcira que se recusa, definitivamente, a receber estrangeiros e a socorrê-los (27). Todavia, até disso, o poeta tira contrastes cheios de vida e profundamente humanos.

Dada a extensão que tomara a figura de Telêmaco, tanto que a própria *Iliada* nos prova que Ulisses era conhecido como "o pai de Telêmaco" (28), Homero serve-se do poema da *Viagem de Telêmaco aos Infernos*. Mas humaniza-o, como sempre, despreza o caráter mítico, embora conserve numerosos pormenores do estado primitivo, pormenores que só se explicam pela existência dêsse poema. Dessa tradição, faz uma introdução à história de Ulisses, e graças a ela sabemos o que se passa em Ítaca, pressentimos o drama da espôsa solicitada, de quem se abusa, e que não pode resignar-se a encontrar um sucessor para aquê-le a quem ama, que não pode considerar como desaparecido. É também a mãe que quer conservar intacto o patrimônio do filho. A viagem de Telêmaco ao Peloponeso revela-nos algo dêsse Ulisses do qual as *Narrativas* contarão tôda a história, como a presença dos Pretendentes já prepara a *Vingança de Ulisses*. Os meios de que se serve o poeta para unir fortemente êsses temas diversos são dos mais engenhosos e revelam seu talento. Logo de início há um corte dos poemas anteriores. A viagem de Telêmaco interrompe-se de maneira brusca no fim do canto IV; só teremos a continuação no canto XV, quando o filho, ao regressar a Ítaca, vai encontrar-se com o pai que procurava e agir de acôrdo com êle na reconquista de Ítaca.

É o mesmo processo que encontramos nas *Narrativas*: as Aventuras nos são dadas a conhecer depois que Ulisses deixa Calipso para chegar à Isquéria; os fatos anteriores são contados, mais tarde, pelo próprio herói. Eis aí grande habilidade, a marca de um mestre. Além disso, a intervenção de Atena serve também de liame sólido entre as diversas partes. A deusa quer ajudar Ulisses: não pode fazê-lo diretamente enquanto êle não abordar a terra dos feácios, pois até então êle se acha nas mãos de Posidão. Entretanto emprega todos os meios possíveis para auxiliá-lo. Provoca a intervenção de Zeus a favor de seu protegido; graças à sua instigação, Hermes comunica a Calipso a decisão de Zeus; pois Atena sabe que Posidão está no país dos etíopes: Ulisses terá tempo de

---

(27). — *Od.*, XIII, 180; F. Robert, *op. cit.*, pp. 292-293.

(28). — *Il.*, II, 260.

rgressar do fim do mundo em direção às terras gregas. Nesse ínterim, a deusa age sôbre o filho para afastá-lo de Ítaca: trata-se de proteger o jóvem das perfídias dos Pretendentes e, ao mesmo tempo, de dar a Penélope novos motivos de protelação. Sua proteção revela-se eficaz, milagrosa.

É evidente que, nos poemas anteriores à nossa *Odisséia*, o episódio dos feácios era como que uma conclusão da obra. Na *Odisséia cretense*, o rei-barqueiro chama-se Feidão e desembarca Ulisses em sua ilha. Mas, em Homero, a chegada a Ítaca está longe de pôr têrmo às provações do “héros d’endurance”. As novas dificuldades que encontra mostram-nos a astúcia do rei de Ítaca, mas também revelam a fidelidade de uns, o cinismo de ou’ros. Todo o episódio final desperta um interêsse dramático, pois, até ao fim, o herói deve conservar seu incógnito, penhor de sucesso. E continuamente tanto a ameaça de um reconhecimento prematura com a de ódio pesam sôbre êle. Enfim, quando tudo está consumado, experimenta a maior dificuldade ao ser reconhecido por aquela a quem permaneceu firmemente prêso, por quem passou por tantos perigos.

Notemos ainda que é um traço do gênio do poeta o haver criado o episódio de Nausícaa. Tôda a energia que Ulisses desenvolve é temperada, humanizada pela frescura dessa personagem.

Assim é que se a narrativa se dirigiu à imaginação, evocando ora um mundo fantástico, ora uma vida cheia de fausto que foi, talvez, a de alguns na época de Homero, — pois o palácio de Alcínoo se inspira tanto no Oriente como em Cnossos, e o de Ulisses na vida fácil, abundante de um senhor de terras — e se o autor quis encantar seus ouvintes pelo engenho de suas combinações e pela lembrança de fatos bem conhecidos do público, mas a que deu seu cunho pessoal, é em essência, como também sucede na *Iliada*, o estudo psicológico o que evidencia a inspiração bem pessoal do poeta, estudo êste que, todavia, parece ter sido realizado para a satisfação íntima do autor, pois é feito de toques ligeiros, que, só no conjunto, podem revelar-se ao ouvinte atencioso.



## CONCLUSÃO

Que se deve concluir dos diversos estudos filológicos, históricos, religiosos dos dois poemas?

Reconheceu-se no verso hexâmetro um verso arcaico, não indo-europeu, sem maleabilidade, pouco adaptado à língua grega tal como conhecemos e que devia remontar a um passado longínquo. O fato de o poeta usar dêsse metro prova uma influência erudita, talvez de natureza religiosa. Com efeito, a tradição afirma que o hexâmetro nasceu nos templos. Esse metro deveria ter servido, de início, para composição dos oráculos dos deuses, depois, dos hinos aos deuses e sua descendência. Isso corresponde bem ao que lemos nos poemas homéricos: tudo é divino, tradições ou lendas religiosas. Muitas vêzes se encontram referências a templos, e sobretudo aos mais antigos templos apolíneos de Dodona, Delos e Delfos. Nos templos o hexâmetro teria adquirido sua forma definitiva, ter-se-ia transformado no verso hierático que obrigava o poeta, a custo de mil indagações, a adaptá-lo à língua helênica. Um artista teria procurado um outro instrumento mais adequado, se esta permanência não lhe tivesse sido imposta exteriormente.

A própria *língua* da epopéia pode sugerir-nos não só que os poetas não eram primitivos, mas também que se tratava de um fim de civilização, em que escritores arcaizantes procuravam, com êsse processo, um novo meio de ser originais. Tudo prova que os poemas não são primitivos; os aedos trabalham sôbre um cabedal já datado de inúmeros séculos, talvez até de milênios. É certo que o assunto pôde impelir os poetas a fazer concordar com o tema antigo por êles cantado o seu vocabulário e morfologia, sintaxe e estilística, mas é possível apontar motivos mais profundos para o uso de velhas formas misturadas com outras recentes.

De início, o arcaísmo parece provir da necessidade de adaptar a língua ao hexâmetro, que é um metro difícil: será necessário procurar em todos os cabedais as possibilidades linguísticas dos dialetos. Mas há também razões religiosas. Tôdas as formas arcaizantes pertencem ao patrimônio dos templos. Não há nenhum meio mais conservador que o religioso. Êle é profundamente arraigado em suas origens, por mais longínquas que sejam, e tanto mais quanto mais antigas forem. Por ventura nessa antiguidade não há uma espécie de nobreza que é como que um cri-

tério da verdade ensinada? Através das próprias vicissitudes históricas o templo permanece. Os senhores do dia podem mudar e, por consequente, a língua local, mas os sacerdotes, em parte, conservam a língua primitiva. Já se pretendeu até que o poliglotismo fôsse fato constante nos meios religiosos mediterrâneos (1). Esse poliglotismo seria uma consequência das misturas de línguas do Mediterrâneo oriental, e também duma herança das diversas civilizações que aí se tinham sucedido. A ignorância de alguns desses idiomas teria impellido à crença de que se tratava duma língua divina. Nossos poemas homéricos fornecem-nos exemplos de expressões duplas, uma grega e outra misteriosa; assim, Páris e Alexandre, o pássaro chalcys-cymindis, Xanto-Escamandro, Briareu e Egeão (2). Disse-se também que o dialeto jônico-eólico, que é o que lemos nas epopéias e que, propriamente, não corresponde a nenhuma mistura local conhecida, pode ser considerado como uma língua erudita, empregada nos meios religiosos, língua que fora daí jamais teria tido vida (3). Teria sido a língua dos sacerdotes, oráculos, aedos, uma espécie de língua religiosa, litúrgica que confere aos poemas uma solenidade quase religiosa. Acaso o poeta, se não é um sacerdote, não foi o inspirado dos deuses, tendo, pois, direito a essa língua que lhes é própria? E, no entanto, será uma língua que todos entenderão, pois que nessa nova Babel que se tornou a Ásia Menor, depois do êxodo europeu, ouvem-se todos os idiomas: sabemos agora que a língua da epopéia homérica conserva muitas ligações com a língua aquéia ou micênica falada nos séculos XVI a XIII no continente e em Creta. O mistério é saber como essa língua se conservou através dos acontecimentos que abalaram o mundo egeu depois da chegada dos dórios. Aqui, de novo, podemos suspeitar da influência dos meios sacerdotal e literário.

A epopéia será, pois, tanto pelo metro como pela língua, o produto dum meio erudito e sacerdotal — o que, aliás, é uma só coisa — ou, pelo menos, de um meio nitidamente influenciado pelos templos, e que conservou suas tradições.

O *fundo* da epopéia revela-se acentuadamente religioso. Nele se vêem vestígios de muitos heróis que, na sua origem, eram divindades. Muitas lendas aparecem como uma tentativa de explicação religiosa das particularidades encontradas nos templos, lugares sagrados e cultos. As sucessivas misturas das divindades e suas substituições conservavam mil vestígios, daí uma espécie de confusão que convinha ou esclarecer — e como seria possível fazê-lo na maior parte dos casos? — ou, pelo menos, explicar aos crentes. Eis o nascimento da mitologia. O sacerdote revela-se um arqueólogo à sua maneira, o conservador de múlti-

---

(1). — Ch. Autran, *op. cit.*, I, pp. 80 e ss.

(2). — *II.*, I, 403-404; XIV, 292; XX, 34; *Od.*, X, 302.

(3). — Ch. Autran, *op. cit.*, II, p. 25.

plas tradições, o sábio ou historiador que procura racionalizar, por assim dizer. Os hinos divinos deviam esforçar-se, conforme podemos ver em certos hinos homéricos, por cantar a lenda do deus assinalando todas as sua singularidades. O espírito grego sempre gostou de certa clareza. São as tradições conservadas pelos sacerdotes em seus arquivos seculares (4), as explicações mais ou menos verdadeiras, que os aedos épicos herdaram, e sua “gestas” serão, antes de mais nada, as “gestas” dos deuses ou de antigos deuses transformados em heróis.

Herdando essa hagiografia, recebem-na com tudo aquilo que ela comportava: fórmulas de invocação, nomes de divindades unidos aos dos deuses que elas haviam afastado, ou ao do fundador ou benfeitor do templo. É o que se vê nos epônimos que formigam na epopéia. Eles lembram as funções desta ou daquela divindade, seus atributos, “biografia”, que são a herança tanto duma verdadeira iconografia secular como de tôdas as lendas que se referem ao deus ou ao lugar em que é venerado. E tal lembrança, ainda mais, revela o meio religioso e erudito.

Sempre fiel à origem da epopéia o poeta serve-se de fórmulas fixas, de epítetos já cunhados. É claro que também isto será uma consequência, em parte, do verso arcaico e estranho à sua língua, do qual se serve: a fórmula reaparece como um refrão fácil que lhe dá ensejo de terminar habilmente um hemistíquio ou introduzir um diálogo. Mas não se deve esquecer que as fórmulas também tinham valor por si mesmas. O historiador das religiões encontrará, em numerosas divindades, estreitos parentescos, até identidades que provam que a religião, com sua tendência à diversificação, e também pelo particularismo de cada povo ou cidade, transformou divindades idênticas, mas situadas em lugares afastados, em seres completamente diferentes, quanto ao nome e à genealogia. Mas os epítetos permaneceram quase idênticos e permitem-nos suspeitar o substrato longínquo. O poeta serve-se de todos os epítetos sem compreender, por exemplo, porque o cavalo é o atributo de Posidão, deus do Oceano, e nem porque Zeus é o “que reúne as nuvens”, pois, há muito, já se perdera a lembrança de sua assimilação com o deus gerador que fecunda sua companheira, a Terra-Mãe.

Apolo parece ter-se esquecido de que é de origem cária, e, no entanto, sua espada e arco e certos episódios dos poemas levam a um protótipo remoto. Tudo é cuidadosamente conservado pelo clero, que também não compreende o antiquíssimo cabedal de que é herdeiro. E as fórmulas não compreendidas tinham mais grandeza aos olhos dos ouvintes, que não ignoravam que o deus exigia, para ser favorável às preces, que fôsse invocado com todos os seu títulos, como se aí houvesse uma condição de eficácia, de valor do epíteto por si mesmo. E o poeta

---

(4). — Ch. Autran, *op. cit.*, I, p. 138.

tanto como o ouvinte, mais tarde, não podia permanecer insensível à musicalidade, ao brilho e à doçura de numerosos epítetos.

Para o ouvinte, havia também uma lembrança de títulos gloriosos que o convidavam à reverência e lhe recordavam, facilmente, no decorrer das narrativas, as personagens da cena épica.

Por fim, as epopéias que possuímos estão cheias de evocações de outras obras, duma tradição lendária já cantada por outros aedos. O poeta tem necessidade de manter-se prêso a tudo que já foi cantado, aos antigos cantos épicos e religiosos. Tudo o leva a certas confusões que, o mais das vezes, são decorrentes do próprio desejo de reunir tôda a hagiografia. Todo êsse conhecimento da epopéia, das tradições, lendas, fórmulas, línguas e das possibilidades métricas exigia do poeta uma longa aprendizagem.

Tudo isso é o próprio fundo da epopéia. E êsse fundo é tão rico que pode servir de ponto de partida para quem deseja estudar a história das religiões egéias, pre-helênicas, pesquisar as diversas áreas de expansão dos povos egeus e pelásgicos, enfim, buscar o velho passado do mundo egeu. Estamos longe ainda de ter extraído tudo do texto do velho aedo. Os testemunhos arqueológicos e escritos dos minoanos, lícios, cários, hititas, egípcios, fenícios, babilônios, sumerianos e hindus poderão esclarecer ainda melhor o fundo religioso heróico, fazer-nos compreender melhor a origem e o comportamento dêste ou daquele personagem. O tinguista poderá, por sua vez, encontrar a origem de uma ou outra forma antiga. Mas não devemos esquecer que, apesar da ignorância de tôdas essas coisas, os séculos puderem admirar os velhos poemas do fim do mundo egeu e início do Helenismo.

Não se deve acreditar, por outro lado, que o poeta se limita a obedecer a uma espécie de mecânica da epopéia de que é um escravo, ou que a "receita" da epopéia antiga se resume a um certo uso de fórmulas, epítetos, na transposição dêste o aquele trecho da lenda.

E ainda mais, a crítica moderna, de subtileza em subtileza, não deveria chegar a tirar tôda a realidade do mundo cantado pela epopéia. Essa realidade nós a sentimos, frequentemente, nas lutas entre aqueus e os habitantes da Dardânia, numa espécie de topografia herdada dos próprios sacerdotes, através dos costumes e hábitos que na verdade, devem ser desembaraçados de todos os hábitos mais recentes ou mais antigos que os envolvem.

Mas o que há de verdadeiro e original é o modo pelo qual o poeta apresenta os fatos e os narra, o modo de unir, com a maior independência, as diversas lendas, a arte de arranjar as situações dramáticas. Numa palavra sabe servir-se de todo o material superabundante que lhe é oferecido pelos sacerdotes e tradições, como um psicólogo arguto, um romancista genial, um filósofo que quer dar uma explicação pessoal do mundo, da vida e dos estados de alma e, também, como um moralista, pois

finalmente, não é um dos objetos da epopéia a reflexão moral? Todavia, ainda aí encontramos uma preocupação religiosa!

Original no poeta é a capacidade de encontrar mil comparações novas, de usar duma língua tão variada mas certamente estilizada, de utilizar fórmulas estereotipadas de tal forma que consegue dar a êsse material tão velho um ar de novidade. E ter-se servido de todo o fundo hínico, sua fórmulas e seu estilo e seu vocabulário, numa palavra, de tôdas as tradições, num poema que não conta mais as genealogias e "biografias" divinas ou heróicas, mas as transporta para o domínio humano, tudo isso não é ser original? E não é isso que devemos preparar-nos para admirar e apreciar?

A fidelidade do poeta a uma tradição de fundo e de forma, certamente não está desacompanhada de certas fraquezas. Mas sabendo tornar sua a matéria que encontra, seja onde fôr, êle sabe demonstrar invenção e originalidade. É o que, agora, nos falta provar.



**TERCEIRA PARTE**



**HOMERO**



## CAPÍTULO I

---

### OS CARACTERES DOS HERÓIS

*A psicologia  
de Homero*

Se em Homero encontrarmos os vestígios duma verdadeira evolução política, religiosa e linguística, não é apenas porque êle é o herdeiro de um gênero, de tôda uma civilização. De fato, uma civilização é o resultado de todos os elementos que a precederam, mas tais elementos se fundem aos poucos, até não mais serem percebidos. Ora, em Homero, afloram por tôda parte. O poeta não quis procurar originalidade de assunto; tomou tudo de empréstimo: velhas lendas minoanas ou aquéias; narrativas religiosas, umas explicando os ritos antigos e em que se percebe o primitivo estado religioso, outras edificantes e destinadas a incitar os fiéis a honrar os deuses. O poeta que se aproveitou de tudo isto é, certamente, um desses rapsodos que cosiam uns aos outros, para satisfazer o público, os diversos elementos das lendas antigas.

Todavia, sua originalidade irrompe quando, de diversas lendas, consegue elaborar um conjunto harmonioso, como a *Odisséia*, ou ainda quando, numa lenda como a de Tróia, acentua um fato tão particular como a *Cólera de Aquiles*, embora, ainda aí se possa descobrir a gênese da idéia na *epopéia de Meleagro*, que também se poderia chamar a *Cólera de Meleagro*.

Essencialmente é obra do poeta o ter dado uma vida individual aos hérois, assim como uma vida humana aos deuses. É no estudo das almas que êle se revela verdadeiramente grande. Não há dúvidas de que herdou caracteres já fixos. Não se pode sem escândalo apresentar ao público personagens muito diferentes da idéia que dêles se faz. Entretanto, o poeta conferiu vida real a êsses caracteres e por um processo tanto mais notável quanto tais caracteres só aparecem em sua totalidade a quem

aproxima os diversos cantos, pondo em relêvo as oposições que o poeta teve a habilidade de elaborar. Para considerar um só exemplo como o da *Querela*, Aquiles mostra-se violento, orgulhoso: todavia, se se prestar mais atenção, descobrir-se-ão nesse canto mil nuances que esfumam a primeira impressão. Em seguida, as cenas da *Embaixada*, da *Súplica de Pátroclo*, da *Dor de Aquiles*, dos *Funerais* do amigo, assim como aquelas dos combates, da morte de Heitor e da entrevista com Príamo apresentam o herói sob tantos aspectos, que acabamos por considerá-lo não mais como herói sôbre-humano, mas como homem igual a nós que, por sua virtude e piedade, chega a se superar. Em todos êsses episódios o poeta joga com os contrastes; Aquiles opõe-se a Agamenão, a Ulisses, a Pátroclo, a Heitor. As relações com os deuses também nos revelam um aspecto de sua alma. E o mesmo poderíamos dizer de Agamenão, cujo caráter, conduta e palavras só se esclarecem aos poucos. Por sua vez, Heitor opõe-se a Páris, a Aquiles, a Polidamas, a Ajax. Suas entrevistas com a mãe, com a espôsa, com Helena, nô-lo revelam completamente humano. Há, por consequente, a ação consciente dum escritor que por assim dizer “convive” com seus heróis: vê-os viver com vida real, una e complexa. Cada pormenor do poema contribui para essa impressão de conjunto. Os cantos mais discutidos não deixam de mostrar-nos os heróis sob novos ângulos, essenciais à sua compreensão, mas sempre fiéis à configuração geral. E é nisso que reside a unidade essencial do poema

Se, nos acontecimentos, o poeta mostra-se dependente dos poemas que o inspiram, se se vêem, frequentemente, os vestígios dos arranjos que imprime às obras de que se serve, se nem sempre se sente obrigado a ser totalmente lógico, ao passar dum canto a outro, é porque seu modo de compor não o exige. É possível também que êle tenha desejado que se sentisse que sua obra era profundamente unida àquela em que se inspirava; desejava igualmente pôr o auditório em contacto direto com tôda essa tradição. É certo, porém, que o que essencialmente lhe interessava era o humano, era a complexidade dos seres. Pode haver homens fracos, mas como são diferentes uns dos outros, — quer se chamem Menelau ou Páris — de permeio com tantos traços comuns. Como valem pouco os grandes dêste mundo diante do destino; quantas semelhanças, quantas divergências entre um Heitor e um Agamenão. E os conselheiros, por sábios que sejam, como obtêm resultados diferentes. Não é um Ulisses que falta a Polidamas para que seus conselhos sejam tão eficientes como os de Nestor? E acima dos indivíduos, é o próprio poema do destino humano, das relações do homem com a divindade que o poeta aborda. É nisso tudo que reside a originalidade da obra de Homero e o que nos resta estudar.

Homem que se inclina sôbre os problemas de seu tempo, como já foi observado quanto à *Odisséia*, poeta que nada ignora de tudo aquilo

que se produziu anteriormente, mas também escritor que não se limita a isso, que se eleva aos problemas gerais do homem, assim se nos apresenta o grande Homero. E, a serviço dessa imaginação, dêsse pensamento como não admirar uma arte que só raramente se contradiz, capaz de renovar-se constantemente? Eis o talento e a grandeza de Homero.

Parece-nos que se torna necessário uma observação preliminar. Os heróis homéricos são muito diferentes dos heróis da epopéia tais quais aparecem no Ocidente. Os heróis das Canções de Gesta têm virtudes, são capazes de realizar milagres, são personagens excepcionais, mas sem complexidade psicológica. Os heróis homéricos permanecem sempre profundamente humanos, e só a assistência divina os torna capazes de ações extraordinárias. É justamente por isso que se torna possível o estudo da sua psicologia. São seres como nós, com as mesmas reações, os mesmos estados de alma.

Desde o primeiro canto da *Iliada* Aquiles revela-se um chefe, o homem das decisões. Uma peste devasta o exército: é dêle a iniciativa de convocar as tropas. Quando insultado pelo Rei, sua decisão será rápida: retirar-se-á da luta. E sejam quais forem os acontecimentos, sejam quais forem as solicitações, permanecerá firme em sua resolução. Não será preciso nada menos que a morte de Pátroclo para fazê-lo reconsiderar. Quando ousam ferí-lo em sua honra — foge, lhe dirá Agamenão — ou naquilo que há de mais precioso, sua parte de honra, símbolo de seu valor, então chega até a desembainhar a espada contra o chefe. Essa violência também ressalta na cena tão calma em que entrega Briseida aos embaixadores de Agamenão: a calma encontre uma concentração, uma tensão extrema (1):

*Salve! heróis! mensageiros de Zeus e dos homens!*  
*Aproximai-vos: vós nada me fizestes. Só Agamenão está em jôgo,*  
*êle que vos envia para vir buscar a jovem Briseida.*  
*Eia! divino Pátroclo, manda sair a donzela*  
*e entregá-lhes: que a levem. Mas que, em compensação*  
*me sirvam de testemunhas*  
*diante dos Bem-aventurados, perante os mortais,*  
*e diante dêsse rei intratável, se ainda uma vez*  
*precisarem de mim para dos outros afastar a calamidade*  
*ultrajante. Seu coração maldito está enfurecido*  
*e êle não é capaz de ver, aproximando o futuro do passado,*  
*como, ao lado de suas naus, os aqueus poderão combater sem dano.*

---

(1). — *Il.*, I, 334-344.

Daí por diante o rei verá se se pode dispensar um Aquiles e roubar-lhe parte da prêsa de guerra. Mas que diferença de tom em comparação com a cena da *Querela* (2):

*Saco de vinho! ôlho de cão e coração de cervo!  
Jamais, de armar-te para a guerra com os teus povos,  
nem de partir para uma emboscada com a elite dos aqueus  
tiveste coragem: a ti tudo isso se parece com a morte!  
Certamente é mais vantajoso, sem sair do vasto campo dos aqueus,  
arrebatar os presentes que recebeu qualquer um que ouse  
falar-te face a face.*

*Ah! o rei devorador de seu povo! . . .  
Dia virá em que todos os filhos dos aqueus sentirão saudades  
de Aquiles. Nesse momento, apesar de tua dôr, não lhes poderás  
ser útil, quando, às centenas, sob os golpes de Heitor, matador  
de homens,  
cairem mortos. Então, em teu íntimo, tu te dilacerarás o coração,  
com o arrependimento de ter recusado qualquer consideração  
ao mais bravo dos aqueus.*

Aquiles demonstrará essa mesma violência na dor que é ao mesmo tempo brutal, — feita da cólera contra sua própria pessoa, que sem o desejar provocou a morte do amigo, — e tirânica. Não há gesto que não realize com o maior cuidado de perfeição, em honra daquele por quem chora: jejum rigoroso, oferenda de sua cabeleira, ritos minuciosos, jogos prolongados, grandiosa cerimônia fúnebre. Tudo indica veneração e dor. E êsse sofrimento íntimo irrompe em cólera contra os homens, e contra Heitor em particular.

Violência nas paixões, violência também na ação. Nada o detém, nem os homens, nem os próprios deuses, pois ousa lutar com o Escamandro. E quando persegue Heitor, é com violência e até brutalidade que lhe arrebatava qualquer esperança de morte honrosa. Nenhuma piedade diante dêsse inimigo que quer devotar à memória de Pátroclo: é preciso fazê-lo padecer a mais temível sorte (3):

*Não, cão! Não me supliques nem pelos meus joelhos, nem por  
meus pais!  
Assim como é verdade que eu desajaria ver minha cólera e  
meu coração induzirem-me  
a esquartejar teu corpo para devorá-lo cru, depois do que me fizeste,*

(2). — *Il.*, I, 225-231; 240-244.

(3). — *Il.*, XXII, 345-354.

*ninguém afastará os cães de tua cabeça,  
ainda que, dez ou vinte vêzes, o teu resgate  
me tragam, me pesem aqui, prometendo ainda mais!  
Não, nem mesmo se Priamo, o Dardânida, mandasse  
colocar na balança  
o teu pêso em ouro; não, façam o que fizerem, tua mãe venerável  
não te colocará sôbre um leito fúnebre para chorar aquê  
que pôs no mundo,  
e os cães e as aves te devorarão por completo!*

Seus golpes no combate são terríveis; mas às vêzes êle sabe abster-se de matar os inimigos e conceder-lhes a vida (4). Andrômaca informa-nos também que já seu pai Eetião, morto por Aquiles, foi tratado com respeito pelo herói:

*mas êle não o despojou; seu coração teve escrúpulo,*

e êle lhe ergueu um túmulo magnífico, assim assinalando sua estima pelo inimigo infeliz de quem, com um só golpe, acabara de abater tôda a família (5). Isso nos revela um outro Aquiles, diferente daquele que, a seu redor, abate os inimigos com selvageria e trata de modo cruel o cadáver de Heitor. O poeta teve necessidade de apontar que nesse caso se tratava duma circunstância excepcional, que não era essa a essência do caráter do herói.

Entretanto, essa paixão é nobre e grande. Não são motivos sensuais que o excitam e nem foi "por uma mulher", como afirma Ajax, (6) que se desenvolveu a *Querela*. Os direitos contestados, a honra ultrajada, eis o que êle defende. E quando quer a morte ignominiosa de Heitor, é a vingança de Pátroclo que procura. Êle amava ternamente êsse amigo: nada será suficientemente grande tanto para honrá-lo, como para vingá-lo.

Eis o caráter tradicional de Aquiles. Mas Homero no-lo representa extraordinariamente equilibrado! Seu sangue frio, quando Briseida lhe é arrebatada, contrasta com a cólera passada e, até nessa cólera, soube conter-se, não usar a espada que desembainhara (7). Êsse comedimento também é demonstrado na cena da *Embaixada*: sabe escutar, pois, afinal, só se enfurece contra Agamenão que o ofendeu (8). Comedimento ainda na dor: morto Pátroclo, êle não se precipita ao combate, irrefletidamente. Roga à mãe Tétis, espera que novas armas lhe sejam forjadas.

(4). — II., XXI, 40-45.

(5). — II., VI, 414-425.

(6). — II., IX, 637.

(7). — II., I, 190-192; 219-221.

(8). — II., IX, 312 e ss.

O herói conhece seus limites. Sabe que não pode ir além do que lhe é permitido; e é a censura que fará a Pátroclo, quando perceber que a situação dêste periga (9). Concorde em que Ulisses se intitule mais ajuizado do que êle:

*Certamente, és mais forte que eu, e muito me superas  
no dardo; mas, em compensação, pela razão, valho mais  
que tu, pois sou mais velho e sei mais (10)*

Enfim, sem obstinação, sabe extrair lições dos acontecimentos. Nada mais subsiste de sua cólera contra Agamenão quando êste reconhece o êrro, quando êle próprio, Aquiles, percebe que sua cólera foi causa de tantas mortes e particularmente da do amigo. Êle, pois, é solícito em atender os deuses, reconhecê-los em suas diversas manifestações. Decide não honrar a seu inimigo Heitor. Vem a ordem do deus, não resiste e reconsidera sua primitiva decisão (11). Ê profundamente piedoso, religioso. Trata com a divindade como alguém que tem o hábito de escutá-la, confiar nela. E eis porque é amado dos deuses: jamais cai em desvario.

Se se acrescentar a tudo isso a afeição filial para com a mãe, a ternura para com seus amigos, as relações corteses com os companheiros de armas, a solícitude para com seus homens, vêm-se as qualidades humanas que o poeta lhe confere. Rude no combate, sabe chorar as desgraças alheias; violento na ofensa, sabe o que deve a seu chefe; e já se pôs em relêvo a delicadeza que prova na cena da *Querela*, até o momento em que é levado por Agamenão ao extremo limite (12). Dá nova demonstração dessa mesma delicadeza quando, nos jogos, hàbilmente, destina o prêmio a Agamenão, sem combate (13). O herói representado muitas vêzes como tendo os defeitos da mocidade, é uma alma delicada, respeitadora dos direitos de cada um. Seus ócios? Passa-os a tocar lira ou cantando as gestas gloriosas (14). Respeita as leis da hospitalidade, escrupulosamente. Se deve, no auge da dor, assumir a presidência dos jogos, fá-lo com o maior zêlo; e, na recepção ao velho Príamo, quanta delicadeza! Príamo está a seus pés, beijando as mãos assassinas:

*Aquiles toma a mão do velho e, docemente, a repele.  
Ambos rememoram; por Heitor, matador de homens,  
um chora, longamente, agachado aos pés de Aquiles.*

---

(9). — *Il.*, XVIII, 6 e ss.

(10). — *Il.*, XIX, 217-219.

(11). — *Il.*, XXIV, 139-140.

(12). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 220 e ss.

(13). — *Il.*, XXIII, 890-894.

(14). — *Il.*, IX, 190.

*Entretanto, Aquiles chora por seu pai, e também por Pátroclo  
alguns momentos. . . . .*

*Bruscamente, de seu assento êle se ergue, toma a mão do  
velho e levanta-o:  
apiada-se da frente branca, da branca barba (15).*

E também quanta prudência para não transgredir as ordens dos deuses, para evitar todos os sentimentos excessivos. Por exemplo manda lavar o corpo de Heitor.

*. . . . . Príamo não deve ver seu filho;  
em seu coração aflito, poderia não mais dominar a cólera,  
à vista do filho, e Aquiles em seu coração poderia irritar-se  
e matá-lo, destarte violando as ordens de Zeus (16).*

Aquiles é o mais piedoso herói dos poemas épicos. Sua fidelidade aos deuses, o escrúpulo na execução dos ritos fazem com que os deuses não possam deixar de amá-lo. É o que bem mostra a prece que dirige aos deuses, quando Pátroclo vai para o combate, talvez contrariando, com seus atos, o *Desígnio de Zeus* (17).

*Zeus Senhor, deus de Dodona e dos pelasgos, deus longínquo!  
tu que reinas sôbre Dodona, a inclemente, no país que habitam  
os Selos, teus intérpretes de pés jamais lavados, que se deitam  
sôbre o solo!*

*já ouviste minha prece,  
já me honraste, golpeando pesadamente o exército dos aqueus:  
ainda esta vez realiza meu desejo!  
Eu permanecerei, no meio das naus,  
mas envio meu amigo, com tôda a massa de meus mirmidões,  
para bater-se. Faze com que a Glória o acompanhe, ó Zeus tonante!  
Sustenta-lhe o coração no peito. Assim, Heitor  
descobrirá se o nosso escudeiro sabe  
combater sozinho, ou se seus braços temíveis  
só têm fúria nos dias em que eu também participo da refrega da guerra.  
Mas, quando êle tiver rechaçado das naus a batalha e o clamor,  
faze com que volte aos belos navios, são e salvo,  
com tôdas as armas e com todos seus homens ávidos de um  
corpo a corpo!*

No íntimo Aquiles é triste. Ama a vida, e a morte o cerca de todos os lados. Êle próprio sabe claramente, agora que Pátroclo desapareceu:

(15). — *Il.*, XXIV, 507-516.

(16). — *Il.*, XXIV, 583-586.

(17). — *Il.*, XVI, 233 e ss.

morrerá nessa terra. O oráculo obscuro tornou-se luz: não tomará Tróia sem Pátroclo. Mas, não se detém nessa tristeza (18):

*Nada se ganha com queixas que gelam os corações,  
pois tal é a sorte que os deuses fiaram aos pobres mortais:  
viver na desgraça, enquanto eles ficam sem cuidados .*

É preferível submeter-se e agir; pois tudo é dado pelos deuses, e, em primeiro lugar, a vitória.

Aquiles é prudente: sua juventude já está bem experimentada. É um herói pelo nascimento, pela força e vitórias exclusivas de seus braços — mas o é ainda mais por esse domínio de si, que adquiriu, conforme os votos do velho Peleu, ao enviá-lo a Ílio.

Convém colocar particularmente em relêvo o papel essencial de Pátroclo no desenvolvimento psicológico do poema. Sem a *Patroclia*, só teríamos um retrato inacabado dos dois amigos. O contraste entre essas duas personagens é excessivamente curioso. Pátroclo é o homem que deve velar pelo amigo mais jovem, muito fogoso: é o confidente que deve ser só razão. Tal foi a missão da qual o seu pai o encarregou. De fato, é o homem calmo que sabe escutar, sentado, as longas narrativas de Nestor, o amigo fiel que, durante os longos dias de inatividade, fica ao lado de Aquiles, recebe a Embaixada e se encarrega dos deveres da hospitalidade. É também o homem das missões de confiança.

Todavia não é preciso muito para que uma idéia generosa sugerida pelo velho condutor de carros o comova e quase o faça perder a cabeça: ei-lo que volta a correr para Aquiles, o que não impede de mostrar, de passagem, seu bom coração para com Eurípilo ferido e de demonstrar seus talentos de curador e sua paciência (18 a).

Ora, é interessante notar que é Aquiles que lhe dá conselhos de prudência (18 b):

*Cuida de que do Olimpo, um dos deuses sempre vivos  
não sobrevenha, tanto éle ama seus troianos, Apolo o Preservador.  
Faze meia volta assim que sôbre as naus tiveres restabelecido a luz.*

Ora, na *Patroclia*, quando revestido com as armas de Aquiles, Pátroclo corre para o combate, parece logo perder todo contrôle de seus atos. Há um limite que não deve ser ultrapassado, que Aquiles lhe fixou, e esse limite tem algo de religioso, a tal ponto que já se viu na morte de Pátroclo uma consequência de seu descomedimento: êle

(18). — II., XXIV, 522-526; IX, 255-256.

(18a). — II., XI, 782-790; XI, 644 e ss.; IX, 190-221; XI, 602 e ss.; XI, 804-848.

(18b). — II., XVI, 93-96.

transpôs o limite sagrado que separava o campo dos gregos do dos troianos, — passou do território de Posidão ao de Apolo — e o deus castigou-o (19). E Aquiles constata êsse êrro.

Assim, é possível ver tôda a perfeição do caráter do herói Aquiles, que atinge o auge do heroísmo como do domínio de si. Já nada mais pode receber de Pátroclo. Por êste contraste com um humano, certamente prudente, mas que, como todos os homens, é passível de um dia de descomêdimento, pode-se avaliar melhor o que há de sôbre-humano na fôrça de caráter de Aquiles. No entanto, ainda nessa ocasião, Pátroclo acrescenta uma dupla perfeição ao poema. Em primeiro lugar, pela sua morte, Pátroclo motiva a reconciliação com Agamenão, provoca os feitos heróicos de Aquiles, que, afinal, é visto em suas atitudes guerreiras. Em segundo lugar, permite-nos descobrir outra faceta da fisionomia de Aquiles.

Na dor que lhe causa a morte do amigo Aquiles aparece, ao mesmo tempo, grande e humano. Ela é que o torna mais compreensivo da dor alheia. Depois da morte, o amigo contribuiu para aperfeiçoar a alma daquele de quem, por assim dizer, tinha a custódia. O poeta serviu-se da tradição, transformando a amizade dos dois seres num elemento essencial tanto de seu estudo psicológico como da própria ação (20).

Diante do herói corajoso, senhor de si, ergue-se, *Agamenão* desde o início, na cena da *Querela*, a figura de Agamenão. É um príncipe vaidoso, zeloso de sua pessoa, de sua galhardia. É o rei que gosta de revestir-se de suas belas armas, que o poeta descreve com prazer, prazer em que adivinhamos o gôsto do Rei, feliz por pavonear-se (21). Cioso de todos os seus direitos, sempre desconfiado, teme continuamente que qualquer parcela de sua autoridade lhe seja roubada. É êle que provoca a *Querela* em que desempenha o papel lastimável. É o temor de ver diminuída sua parte dos despojos — embora seja ordem do deus Apolo devolver a cativa Criseida — que é a causa de todo o drama, como também foi sua paixão por Criseida a causa da peste enviada por Apolo. Na realidade, é um fanfarrão. Crê-se grande estrategista, traça um plano que julga muito acertado e que, afinal, se revela desastroso: mostra às tropas a tarefa inconclusa, Tróia sempre invencível, propõe voltar à pátria com as mãos vazias, crendo, dessa maneira, provocar um movimento de revolta em seus homens. Mas o tolo disse: “Zeus convida-me a regressar a Argos carregado com a deshonra de ter feito perecer tantos homens” (22). Eis um êrro psico-

(19). — *Il.*, XVIII, 6. Veja também F. Robert, *op. cit.*, p. 140.

(20). — Êsse tema de amizade desempenha tal papel na *Iliada* que já se pretendeu interpretá-los como o poema da amizade. J. M. Kramer, *De Ilias als Vredesgedicht*, Amsterdam, 1946.

(21). — *Il.*, II, 41-47, XI, 16 e ss.

(22). — *Il.*, II, 114-115.

lógico! Tomando sôbre si as deshonras que resultarão dêsse abandono, impede o movimento de revolta que esperava. Sem o desejar, remove o obstáculo que impedia que seus homens voltassem à Grécia, objeto de seus sonhos. E os aqueus são persuadidos fàcilmente! Será necessária tôda a astúcia de Ulisses para reparar êsse êrro, restabelecer a disciplina e transformar o estado de alma das tropas! É sempre preciso que se socorra êsse rei, incapaz de realizar qualquer plano. Felizmente, a seu lado, há conselheiros, Nestor e Ulisses, para inspirá-lo, pois, se ficar sôzinho ao tomar uma iniciativa, ela resultará numa completa desgraça. É um rei que só fala de retiradas:

*Arrastemos as naus para o mar divino. . . . .*  
*Ninguém poderá censurar que se procure fugir da desgraça,*  
*ainda que seja de noite.*  
*Não é melhor furtar-se dela, seja até pela fuga, que*  
*tornar-se sua prêsa? (23).*

Foi êsse mesmo pânico que sugeriu a Agamenão um plano de fuga, quando os troianos estavam próximos do muro!

*Fujamos com nossas naus para as costas da pátria (24).*

Não teme aparentar mêdo diante de seus confidentes:

*Sou o que Zeus mergulhou nas provações, por todo o sempre,*  
*enquanto subsistir um sôpro em meu peito e se moverem*  
*minhas pernas.*  
*Se ando para cá e para lá, como o vês, é porque o doce sono*  
*se recusa a descer*  
*sôbre meus olhos. Só penso na guerra, na angústia dos aqueus.*  
*Temo terrivelmente pelos dânaos. Minha alma*  
*não tem repouso, sinto-me em pleno endoidecimento. O coração*  
*salta-me fora do peito; meus membros gloriosos tremem*  
*sob meu corpo (25).*

Nem Nestor nem Ulisses espantam-se com a tendência que o rei tem pela fuga (26). Pois êle passa da mais absoluta confiança ao temor menos razoável: basta para tanto um revés ou uma ferida no braço. Assim os deuses têm grande facilidade em transformar em juguete êsse chefe supremo; é como que uma punição de seu descomedimento: crê-se sempre sob proteção divina e ousa afirmar:

(23). — *Il.*, XIV, 43-51; 74-75; 80-81.

(24). — *Il.*, IX, 27.

(25). — *Il.*, X, 89-95.

(26). — *Il.*, X, 147.

*...Tenho muitos outros  
solicitos em homenagear-me, e antes de tudo, o prudente Zeus (27).*

É jactância de um fraco que ocupa um pôsto acima de suas fôrças. Mas o príncipe também revela a prudência política do chefe de estado que só pensa em salvaguardar as naus que constituem a sua fôrça. O poeta pinta o chefe que, exteriormente, é um príncipe poderoso mas que, na intimidade, é um homem como os outros, e cuja fraqueza de alma contrasta com o poderio exterior. Assim, o rei, conforme as circunstâncias, sabe ser severo com os fracos e pronto a poupar aquêles de quem precisa (28); e dispõe-se a fazer tôdas as concessões que recusara num momento de cólera (29).

Se se acrescentar que, na *Iliada*, êle já é o espôso infiel que compara vantajosamente Crise com Clitemnestra, que é êste um traço tão profundo de seu caráter que ainda mesmo nos Infernos, êle recorda sem vergonha o lugar que tinha a seu lado aquela Cassandra que êle conduzira ao seu palácio (30), ter-se-á uma idéia do chefe e do homem que Homero nos apresenta.

Descobriu-se um verdadeiro jôgo de correspondências entre Agamenão e Heitor, Agamenão e Menelau, de tal sorte que os caracteres se esclarecem mütuamente; Heitor, em condições idênticas, agirá diversamente, projetando, assim, nova luz sôbre a alma do grande Rei aqueu.

Como Agamenão, Heitor é o joguete dos deuses.  
*Heitor* Será porque lhe falte comedimento? Talvez, mas  
seu descomedimento é tão diverso do de Agamenão!  
Quanta variedade há entre os mortais!

Heitor é o chefe que está em tôda parte, no momento oportuno, e que sabe avaliar a situação:

*Qual astro sinistro que sai dentre as nuvens,  
resplandescete, e, em seguida, mergulha de novo nas névoas  
tenebrosas,  
assim aparece Heitor na primeira fila,  
e, logo depois, na última, a todos levando ordens (31).*

E suas ordens têm a maior precisão; sabe dirigir a batalha e tudo prever minuciosamente, o que não acontece com o chefe dos aqueus (32). Ra-

(27). — *Il.*, I, 274.

(28). — *Il.*, VI, 233 e ss.

(29). — Veja cantos IX e XIX, e também a honrosa reparação que faz Agamenão, reconhecendo seus erros (X, 140).

(30). — *Il.*, I, 113-115; *Od.*, XI, 421-422. Citados para J. Dumortier, *art. cit.*, p. 36.

(31). — *Il.*, XI, 62-65.

(32). — *Il.*, VIII, 497-541.

ramente pede um conselho alheio, pois suas próprias decisões são sábias. É por isso que goza da confiança de seus homens. E essa confiança deve-se também ao fato de que é psicólogo e de que se preocupa com o moral de suas tropas, ao contrário do grande Rei. Antes de deixar os seus para levar a t $\text{ê}$ rmo a miss $\text{ã}$ o em Tróia, Heitor

*.....percorre o exército em todos os sentidos,  
estimulando cada um ao combate; desperta a refrega terrível.  
Ei-los que fazem meia-volta e enfrentam os aqueus.  
Os argivos recuam e cessam de matar.  
Dizem entre si que um Imortal desceu do céu estrelado,  
para trazer auxílio aos troianos, tal foi a reviravolta (33).*

Sua coragem irrompe a cada instante, sem fanfarronice, simples e constante. Nada há n $\text{ê}$ le, durante a batalha, do herói vingativo e cruel. Faz seu dever de combatente e chefe.

*E éle, cheio de soberba, marcha para a primeira fila,  
a seguir se atira à refrega, como a rajada de sôpro impetuoso  
que, de repente, para alvoroçá-lo, se abate sôbre o mar violeta.*

Sob seus golpes, os homens caem, mas sem que jamais se note uma palavra ou ato de crueldade:

*.....Como se vê Zéfiro embater nas nuvens reunidas  
pelo Noto alvejante, e açoitá-las com forte rajada,  
— vagas entumecidas rolam inúmeras, cuja espuma na superfície  
se dispersa sob o impulso do vento vagabundo, —  
assim se abatem em multidão, sob os golpes de Heitor,  
os rostos dos guerreiros (34).*

Sabe que a sorte de Tróia está em suas mãos, que todos contam com éle. É o *Sustentador*. Príamo está muito velho para ser o chefe, e Páris muito despreocupado com a luta. Profundamente humano, é, particularmente, no canto VI (35) que vamos vê-lo como um ser de carne e sangue, sem fraquezas, mas que não luta por um saque ou só pela glória, e sim para salvaguardar aquilo que lhe é mais caro: a cidade e a família. Diante da mãe, da espôsa e principalmente do filho, revela-se o espôso simples e amante, o pai alegre ao contemplar o filho. Por um instante esquece

---

(33). — II., VI, 104-109.

(34). — II., XI, 295-298; 305-309.

(35). — Todo o canto VI deve ser lido para melhor ver êste aspecto tão particular do caráter de Heitor.

os sombrios pressentimentos para provocar a proteção de Zeus a êsse menino a quem, apesar de tudo, deseja um futuro glorioso! É humano também em suas relações com Helena, com Páris a quem parece compreender; e trata-o ora como a um covarde, ora como a um homem corajoso. Psicólogo, sabe de cada um obter o máximo.

A simpatia que inspira advém de que sabemos que, apesar de tãda sua coragem, o destino lhe é adverso. Os indícios são numerosos. Uma vez são os deuses que desviam seus dardos do alvo visado (36), ou então — como Agamenão — é o joguete dos deuses, que, por um momento, parecem prometer-lhe a vitória (37). Se, para Agamenão, o êrro cometido pode ter algo de cômico, aqui as consequências são profundamente trágicas. É verdade que Heitor, com tãdas as suas fôrças, auxilia a ação do destino. Até aqui, o combate tivera lugar do alto das muralhas de Tróia. Daí por diante, Heitor vê na retirada de Aquiles um sinal dos deuses. Os próprios deuses confirmam essa segurança, embora lhe marquem um limite, quando, por intermédio de Íris, lhe dizem:

*Assim que vires Agamenão, pastor de homens,  
arrojar-se entre os campeões, fora das linhas, e dizimar as fileiras,  
de teus guerreiros,  
cede-lhe lugar no combate e ordena a todos  
que se batam com o inimigo em refregas brutais.  
Mas, quando Agamenão, ferido por uma lança ou tocado por  
uma flecha,  
saltar do carro, aí então Zeus te porá nas mãos a fôrça  
de matar, até o momento em que alcançares sua naus de belas proas,  
quando o sol se puser e a sombra sagrada vier (38).*

Eis o limite que Heitor não percebeu: crê-se sob a proteção definitiva de Zeus! E, repentinamente, parece perder todo o contrôle. De nada vale ser avisado por aquêle que, a seu lado, desempenha o papel de Pátroclo, ou melhor, de Nestor, o leão Polidamas — um conselheiro que não comete erros e que vê claro nos destinos, — a confiança do chefe troiano é absoluta (39). Nas mesmas circunstâncias em que o “divino” Diomedes não temia interromper o combate (40), ao verificar que a divindade lhe era desfavorável, Heitor continua a lutar sem hesitações. Assim, provoca sua própria morte, e, com ela, a ruína da cidade.

Todavia, nesse descomedimento, de modo algum perde nossa simpatia, pois se trata do resultado duma coragem excessiva; e os próprios

(36). — II., XX, 438-440.

(37). — II., XI, 186-194.

(38). — II., XI, 202-209.

(39). — II., XVIII, 285-309.

(40). — II., V, 596-606; VIII, 139-156.

deuses têm pena dêle e lhe concedem como que um prazo (41). Ele evidentemente tem defeitos, — assim a vaidade de vestir as armas de Aquiles — Mas como essa vaidade é mais compreensível que a de Agamenão, pois é consequência duma grande vitória, a qual, por sua vez, também contribui para cegá-lo! E, na luta suprema com Aquiles, a morte do herói é mais obra dos deuses, de Atena, que de Aquiles; tudo se conjuga contra êle (42). Quanta diferença entre aquêle que se sabe querido dos deuses e o que sente pesar sôbre si o pêso do destino. No último instante, Heitor sabe que deveria ceder aos deuses, seguir os tão desprezados conselhos de Polidamas, retirar-se para dentro das muralhas de Tróia. O sentimento de honra, o temor das admoestações de seu conselheiro e da incompreensão do povo são mais fortes; é possível que haja também, no instante em que vê como foi enganado pelos deuses, um certo abandono diante da fatalidade (43). Êste herói não tem humildade, mas está bem próximo de nós.

Nas funções de chefe, Homero opõe Heitor a Agamenão: aquêle tem tôdas as preocupações e tôdas as dificuldades. Bem mais que o Rei dos aqueus é um estrategista e homem de ação. Todavia, Homero não hesita em mostrar como os chefes têm fraquezas, êles em cujos ombros cai todo o pêso da decisão (44). Como herói, o poeta opõe Heitor a Aquiles. Vê-se todo o efeito que soube obter dêsse duplo paralelo.

Atribui-se-lhe fama de fujão e covarde. Certa-

*Páris* mente êste filho de Príamo, causa dessa longa guerra, de modo algum se mostra apressado em partir para o combate, e Heitor tem muito trabalho ao ir procurá-lo e conduzí-lo ao campo de batalha. De vez em quando, apresenta-se como um matamouros e se pavoneia na muralha de Tróia: mas na luta com Menelau, perderia a vida se Afrodite não o protegesse (45). Ê o favorito da deusa, tanto é verdade que a afeição dos deuses não é “merecida”, nem pela coragem nem pela virtude. Na maior parte das vêzes, Páris permanece à margem da luta, seu lugar é ao lado de Helena. Já se perguntou como seria possível que uma personagem cujo valor guerreiro é certo — êle o prova em determinados momentos (46) — pudesse ser capaz de tanta covardia!

(41). — *Il.*, XVII, 201-208.

(42). — *Il.*, XXII, 224-246; 276; 289-296.

(43). — *Il.*, XXII, 99-130. Em certo momento, Heitor ouviu Polidamas (XIII, 730), mas apenas por alguns segundos.

(44). — Seria preciso ajuntar ainda todos os acontecimentos idênticos que sobrevêm tanto a Agamenão como a Heitor: o ferimento ligeiro por um golpe de lança no primeiro, por uma pedrada no outro, ou ainda, a maneira, tanto num como noutro, de tratar seus aliados (canto, IV e XVII, 142). Tudo isso não pode deixar de ter sido desejado pelo poeta!

(45). — *Il.*, VII, 330-447.

(46). — *Il.*, VI, 512-519; XIII, 767-777.

Seria incoerência do poeta? Páris herdou o caráter do deus que sempre acompanha a deusa da Fecundidade: êste deus subalterno é um fraco; seu papel essencial é, como o de Páris, viver na intimidade da deusa. Homero faz de Páris o homem amoroso por excelência, e que não pode resistir à paixão que os deuses lhe inculcaram. É uma espécie da paixão fatal que o céu lhe destinou sem que êle tivesse outra possibilidade de escolha. Eis um dom do céu que não lhe é permitido desprezar (47). Tróia detesta-o e, no entanto, seus concidadãos parecem compreendê-lo: Não, dizem êles,

*não se deve censurar nem os troianos, nem os aqueus de  
bôas perneiras,  
se, por causa dessa mulher, sofrem tão longos males.  
Ela tem assombrosamente o ar, quando vista de frente, das deusas  
imortais (48).*

Tendo conquistado a sua “deusa”, nada mais interessa a Páris senão conservá-la. Para tanto, são-lhe necessárias a vida e a salvaguarda de Tróia. Êle só luta num caso extremo, quando Tróia corre perigo, quando, por conseguinte, seu amor está ameaçado. É hostil a qualquer compromisso que possa resultar em devolver a Menelau aquela que lhe arrebatou (49). Por essa mulher é capaz de suportar tudo, até o desprêzo e as palavras mais ásperas: julga-se um “incompreendido”, e é isto que lhe provoca aquela dôr, a cólera de que fala no canto VI (50). Não é nem covarde, nem fraco: Minha mãe, diz a Heitor (51),

*. . . . . minha mãe não fez de mim um fraco completo.  
Nós te seguiremos, cheios de ardor, e garanto  
que nossa coragem não terá desfalecimentos, enquanto  
durarem nossas fôrças.  
Acima de suas fôrças, não há homem que possa lutar,  
por mais vontade que tenha.*

Essa frase resume Páris: com o impossível nada deve ser levado avante.

Se êle se conserva à margem não é por fraqueza, mas em virtude de um plano bem traçado. Sente uma espécie de impossibilidade, a não ser em casos bem determinados, de afastar-se daquela que é tudo para êle. Parece que Heitor compreendeu o irmão. Por mais que o chame “preten-

---

(47). — II., III, 63-65.

(48). — II., III, 156-160.

(49). — II., VII, 348-362; XI, 123.

(50). — II., VI, 335-336.

(51). — II., XIII, 777 e 785-787.

cioso, conquistador de mulheres e subornador”, (52), conhece as palavras que podem excitá-lo e, quando Páris o acompanha ao combate, lhe diz (53):

*Pobre louco! Não há homem que, sendo justo,  
possa diminuir teu valor no combate: és um bravo.  
É de propósito que afrouxas e te esquivas. Mas meu coração  
se aflige quando ouço ultrages dirigidos contra ti,  
provenientes dos troianos que, por tua causa, têm tantas misérias.*

Que diferença entre os dois irmãos! Mas tanto um como outro demonstram a mesma obstinação que é um traço de família, obstinação que causará a derrota de Tróia.

Que desprezo Páris merece até de seus inimigos, ainda quando fere um herói poderoso como Diomedes que lhe proclama (54):

*Ah! o arqueiro! o insultante! o homem vaidoso de seu cachos!  
o belo empregador de donzelas!  
Se viesses experimentar-me, face a face, em armas  
não encontrarias nenhuma ajuda em teu arco, em tua provisão de flechas.  
Por uma arranhadura na planta de um pé, bem alto te vanglorias.  
Não lhe dou mais importância que se uma mulher me tivesse  
tocado, ou uma criança sem razão.  
Não se conta o golpe proveniente dum fraco, dum homem que  
não presta para nada!  
Bem diverso é o que acontece com os meus. Por menos que toque,  
meu dardo é penetrante, faz um morto na hora, . . .  
um morto que conta a seu redor mais aves que mulheres.*

Recordemos todas as reminiscências da tradição religiosa sugeridas pela personalidade de Páris e teremos visto como êste texto está de acôrdo com o que podemos saber do herói. Homero herdou da tradição caracteres fixos; mas com que talento soube servir-se dêles, opondo Heitor, amado dos homens, mas abandonado pelos deuses, enganado pelo destino, e Páris, odiado pelos homens, mas queridos dos deuses. Todavia, tanto a um como a outro igual sorte fatal está definitivamente reservada.

É também um fraco êste homem cuja espôsa foi raptada. É que êle também herdou o mesmo caráter original de Páris: espôso subalterno da deusa, não pode ter fôrça muito grande. Mas sua fraqueza é completamente diversa

(52). — II., XIII, 769.

(53). — II., VI, 521-525.

(54). — II., XI, 385-395. Páris, neste texto, é um arqueiro; é um traço que concorda pouco com a tradição grega e que permite suspeitar em Paris uma origem estrangeira.

da de Páris: é o vencido na luta pela posse de Helena; e a essa fraqueza ainda se acrescenta uma outra: diante do belo Páris, que tem força física incontestável, Menelau é apresentado como um débil. Entretanto, êsse fraco é um homem corajoso, sempre pronto a dar o máximo de si. Aceita a luta contra Páris alegremente (55), propõe-se a lutar com Heitor, quando todos os aqueus permanecem silenciosos e não ousam aceitar o desafio (56). Propõe-se também a acompanhar Diomedes na expedição noturna da *Dolonia* (57). E, quando é preciso defender o cadáver de Pátroclo, êle hesita, talvez, — pois tantas vêzes lhe afirmaram que é fraco! — mas chama Ajax para sustentar a luta. Portanto, jamais recusa o combate, ao contrário. De onde lhe vem essa coragem? É que tem um profundo sentido da responsabilidade:

*Ouvi-me agora também, pois a desgraça penetra mais fundo em meu coração. Quero que, dentro em breve, sejam separados argivos e troianos. Já sofrestes muitos males por minha disputa por causa de Alexandre, que dela foi o início. Seja quem fôr dentre nós aquêle a quem estão reservados a morte e o destino, que morra. Mas que vós sejais, vós pelo menos desembaraçados o mais rapidamente possível (58).*

É por causa dêle que se luta; é por sua causa que tantos heróis são mortos; Menelau não cessa de pensar nisso. Por causa disso, chega a perder o sono, à noite:

*..... Não mais o sono desceu sôbre suas pálpebras: contanto que nada aconteça a êsses aqueus que, por êle, de lá da amplidão do mar, a Tróia vieram, resolutos aos árduos combates (59).*

Ele reflete, jamais abre a bôca em vão: “poucas palavras, mas que soam bem”, como diz Antenor (60). Seus conselhos são excelentes. É êle a origem da expedição noturna (61). Quando Ulisses ferido pede auxílio, quem mais o socorre além de Menelau, de ouvido sempre alerta? Consigo leva Ajax em auxílio daquêle (62). Também a êle Ajax recorreu

(55). — *Il.*, III, 97 e ss.

(56). — *Il.*, VII, 94.

(57). — *Il.*, X, 230.

(58). — *Il.*, III, 97-102.

(59). — *Il.*, X, 25-28.

(60). — *Il.*, III, 214.

(61). — *Il.*, X, 37-41.

(62). — *Il.*, XI, 463-472.

para exortar os aqueus num momento perigoso, como sendo o homem que é mais ouvido, que tem autoridade (63).

Então podemos perguntar porque Menelau é sempre vilipendiado. Agamenão representa-o como um homem sem idéias, que é preciso empurrar à luta (64), e Nestor esta sempre pronto a fazer-lhe mil censurar. Esse homem tem fôrça física, é evidente: seus ombros são largos, e perto de Ulisses tem bela aparência (65). De sua garganta sai voz estrondosa, capaz de dar nova coragem aos aqueus: é "Menelau, do poderoso grito de guerra" (66). Quando combate com Páris, sua lança penetra o escudo do troiano, êle agarra Alexandre pelo elmo, fá-lo cair (67). Suas façanhas não são desprezíveis e seus golpes são poderosos (68). Mas toda vez que Menelau se adianta, Agamenão age para que seu irmão não seja escolhido. Quando êle quer enfrentar Heitor Agamenão se interpõe:

*Ês louco, Menelau descendente de Zeus! e não cabe em ti tal locura. Resigna-te custe o que custar, e renuncia, aceitando um desafio, a combater um mais forte do que tu. O próprio Aquiles, na batalha em que o homem conquista a glória, teme encontrá-lo, embora seja cem vêzes melhor do que tu (69).*

Quando Menelau é ferido, o rei fica transtornado e é preciso recorrer ao médico para esse ferimento insignificante (70). Agamenão age como chefe que protege sua casa. Menelau é a razão de ser da guerra; se êle desaparecer, não mais haverá motivo para continuar a reclamar Helena, a guerra não terá mais sentido. Eis o que explica a conduta do Rei. É preciso apresentar Menelau como um fraco, incapaz de participar de expedições difíceis para não expô-lo; pois êle, por si, prefere estar perto do perigo. Resultado dessa atitude é que Menelau acaba por duvidar de si mesmo. Torna-se um fraco por persuasão e, completamente, o oposto de Páris e de seu irmão.

Eis uma passagem que resume o caráter de Menelau (71):

*Ah! desgraça! se deixar estas belas armas e Pátroclo, que aí jaz por minha causa.*

---

(63). — II., XVII, 237.

(64). — II., X, 120 e ss.

(65). — II., III, 210.

(66). — II., XVII, 246.

(67). — II., III, 355 e ss.

(68). — II., XIII, 581 e ss; XIV, 516-519; XVII, 19-60.

(69). — II., VII, 109 e ss.

(70). — II., IV, 148 e ss.

(71). — II., XVII, 91-101.

(isto é para êle uma espécie de "leit-motiv").

*Temo que alguns dênaos o interpretem mal, se virem tal fato.  
Mas, se eu sòzinho fôr combatente Heitor e os troianos,  
pela honra, temo ser envolvido, completamente só, por  
uma multidão ...*

*Mas por que meu coração deve assim disputar?  
Quando um homem apesar dos céus, pretende  
lutar contra um guerreiro  
que um deus protege, não é preciso muito tempo para que, sôbre êle,  
grande adversidade desabe.*

*Nenhum dos dênaos interpretará mal o fato de me ver  
Ceder o lugar a Heitor, uma vez que Heitor combate  
por vontade dos deuses.*

Prudência, reflexão, consciência muito exagerada de sua fraqueza, — já tantas vêzes lho disseram — mas também senso de responsabilidade. Que fará êle? Abandonar o combate?

*Seu coração valente gela-se em seu intimo, e êle se afasta com pesar.*

Mas eis que vê Ajax, chama-o e, com êste, reinicia a luta.

Se ainda se acrescentar que muitas vêzes o herói sente piedade de seus inimigos e que está pronto — se Agamenão não intervier — a conceder a vida aos que lha suplicam (72), ver-se-á que riqueza psicológica aparece nessa personagem o que só é revelado, a pouco e pouco, a um leitor arguto (73).

A espôsa de Heitor aparece pouco no poema. *Andrômaca* A finalidade do poeta não é outra senão fazê-la intervir para dar maior precisão ao caráter de Heitor. Quanta simplicidade nessa mulher amante, para quem o espôso é tudo! O coração lhe diz que o destino de Tróia é funesto, ela pressente a derrota, a morte de Heitor, sua escravidão. Entre lágrimas expõe o tema contínuo de seus pensamentos, e um sorriso lhe ilumina o rosto, quando vê o filho sorrir ao guerreiro. Andrômaca quer dissuadir o marido de um combate que sabe lhe será fatal. Mas percebe-se que está convicta de falar em vão. Acaso não conhece a obstinação de Heitor (74)?

(72). — II., VI, 51-54.

(73). — Veja todo o estudo de F. Robert sôbre Menelau, *op. cit.*, pp. 236-249. É interessante notar sua at'tute com Antíloco que, na corrida de carros, lhe prejudicou a ação. (XXIII, 603).

(74). — II., VI, 407 e ss.

Seus acentos são comoventes; ela sabe encontrar as palavras ao mesmo tempo profundas e simples:

*Heitor, és para mim ao mesmo tempo um pai, mãe digna,  
um irmão; e acima de tudo um jovem espôso.  
Vamos! Desta vez tem piedade e permanece lá sôbre a muralha.*

Homero consagra-lhe uma cena inteira por ocasião da morte de Heitor. Ela nada sabe e tece no fundo do palácio, sempre cheia de atenções para com o espôso:

*Acaba, na casa, de ordenar às servas de belos cabelos  
que ponham no fogo um grande tripé, para que Heitor  
encontre um banho quente, quando regressar do combate.*

Pressentimentos, a palidez do mêdo, a vertigem passageira, os lamentos, de tudo o poeta fala longamente. Ela chora por si, mas principalmente pelo filho, pelas desgraças que o esperam. E o próprio nome do filho, Astíanax, fá-la voltar ao pensamento do espôso abandonado sem sepultura, de quem ela não poderá cuidar (75). No dia dos funerais, enquanto sustém a cabeça do marido, com que simplicidade fala da grandeza do chefe e como é delicada a sua última queixa:

*Heitor, principalmente a mim nada mais restará que dôres terríveis,  
não terás, morrendo, de teu leito a mim estendidos os seus braços.  
Não me terás dito uma palavra cheia de significado, que para sempre  
eu possa recordar dia e noite, vertendo lágrimas . . . (76).*

Homero pinta discretamente êsse caráter feminino sem deter-se mais do que o necessário. Em algumas cenas faz dela uma personagem viva para sempre. Andrômaca, desesperada, na muralha (77); Andrômaca que suplica ao espôso que, ao menos, tenha compaixão dela e do filho; Andrômaca coberta de lágrimas, diante do cadáver de Heitor (78). Não previra tudo isso, enquanto orava à deusa?

*Helena*                      É no mesmo canto VI que o poeta põe em oposição as duas mulheres, Andrômaca e Helena. Uma é a espôsa legítima, calma e conformada, que só pede o afeto do marido sem jamais dissuadí-lo do dever; a outra, a aman-

(75). — II., XXII, 437-515.

(76). — II., XXIV, 741-745.

(77). — II., VI, 369-389.

(78). — II., XXIV, 723 e ss.

te, a criatura de Páris, subjugada pela paixão, por essa paixão que afasta o próprio Páris de seus deveres.

Que belo achado ter sabido colocar Helena em presença do primeiro marido, do alto da muralha, tê-la feito testemunha do combate entre o espôso e o amante! (79). Aí ela sentiu-se novamente atraída por Menelau: perversidade, inconstância de caráter ou remorsos? Já se pôde considerá-la uma maníaca de remorsos. Mais simplesmente, ao rever todos os aqueus com que outrora convivera, em seu palácio de Esparta, e que aponta ao sogro com tanto orgulho, ela se esquece dos dez anos decorridos, começa a devanear e pensa na filha, nas suas companheiras, naquele tempo de outrora, que lhe parece já tão irreal que ela chega a duvidar da realidade: *εἴ ποτ' ἔην γε*. Sente-se, novamente, como a mulher de Menelau, do fraco Menelau, a quem admira por ousar medir-se com o galhardo guerreiro que se apresenta diante dela, revestido com suas armas.

É com certa dificuldade que consente em voltar à realidade, quando a deusa quer reconduzí-la para junto dêsse covarde que é o seu segundo marido, e ela responsabiliza a deusa pelo destino que a tornou tão desprezível. Mas sabe que, ao ver de novo Páris, novamente se apaixonará por êle; o amor torna-a, por assim dizer, uma coisa dêle; é um amor pelo qual não se sente responsável e que a possui inteiramente.

E por isso ela se despreza. Sabe que seria preferível para si própria, para Tróia e para muitos aqueus, que jamais tivesse vivido! Chama-se de cadela, lamenta não ter como espôso “um bravo, capaz de sentir a revolta, as afrontas repetidas dos homens”. E responde a Heitor, quando êste lhe vem pedir que interceda junto de Páris para que êle tome parte na batalha iminente: “Mas êle não tem nenhuma vontade firme, não a terá jamais!” (80). Já é a aceitação da defecção do espôso.

Não lhe faltam críticas no palácio. Mas tem dois defensores, o velho Príamo: “meu sogro, êste era para mim como um pai”, e Heitor, tão compreensivo para com Páris. Assim, sôbre o cadáver de Heitor, ela tanto pode chorar por si como por êle:

*Eras tu que sabias contê-los, persuadindo-os com teus conselhos,  
tua doçura e tuas palavras apaziguadoras . . . .  
De ora em diante, na vasta Troade, ninguém haverá que  
me testemunhe  
qualquer estima ou amizade: todos só me têm horror (81).*

A propósito da origem da personagem que é Helena, já vimos uma explicação religiosa do seu caráter. Mas Homero parece insistir sôbre sua não culpabilidade. O velho Príamo diz, com afeição:

(79). — II., III, 121 e ss.

(80). — II., VI, 344-358.

(81). — II., III, 162-166; XXIV, 77 e ss.; 771-2; 774-775.

*Vem cá, minha filha, senta-te diante de mim . . .  
 Não és, para mim, causa de nada, só os deuses são a causa de tudo:  
 êles desencadearam esta guerra, fonte de lágrimas, com os aqueus.*

Os próprios chefes troianos — êles que “tem conhecimento” — não têm censuras para a pessoa dela, mas lamentam as consequências dessa luta de que ela é o objeto. Menelau também fala em vingar os sobressaltos de revolta e os soluços de Helena. E ela mesma fala do pranto que a consome desde o dia em que foi raptada por Páris. Sua altercação com a deusa Afrodite mostra bem sua tentativa de resistência à paixão. Ela conhece a verdade: não é mais que uma substituta da deusa, pois, de fato, é Afrodite que está apaixonadamente enamorada de Páris. Mas a deusa sabe reconduzir Helena à razão e obrigá-la a obedecer, tanto por meio de ameaças como pelos sentimentos que nela sabe provocar. Assim, pois, há todo um aspecto misterioso na pessoa de Helena, tanto que Príamo sente medo quando se fala de trégua e de combate singular para a atribuição de Helena ao vencedor: é o único momento em que o vemos subir no carro e avançar na planície. Neste momento, há temor pela vida de Páris, que aparece como um filho favorito do velho rei, — e isto sem razão aparente — como também por Helena que se arrisca a precisar abandonar Tróia (82).

Mas se levarmos em conta todo o lado humano, vivo, tal qual Homero o pinta nesse canto III, não encontramos realmente, o caráter mais complexo que o poeta conseguiu descrever? É uma Fedra em que se sentem reunidas tôdas as contradições: pudor e sensualidade, orgulho e humildade nos remorsos. Tenta resistir às suas paixões e imediatamente sucumbe diante delas. Antes de tudo, é a mulher que encarna a desgraça e a provoca por onde quer que passe; e, no entanto, tem sêde de pureza, da simples vida familiar, de todo aquêlê passado em que fôra realmente feliz. Embora maldizendo seu destino, ela consente em vivê-lo, entrega-se a êle. Mas ainda em meio aos beijos, é possível sentir que está conciente da desgraça que a envolve cada vez mais fortemente.

Riqueza psicológica, mas como tais caracteres femininos não são auto-suficientes, o poeta não se detém no estudo dêles: quatro cenas bastam para traçar —mas com que amor! — o caráter de Helena, três para opôr-lhe o de Andrômaca (83). Apesar de sua beleza, tais tipos não têm a complexidade dos caracteres dos heróis que o poeta se empenhou em pintar, com sucessivas pinceladas, num grande número de oposições e correspondências, assim como Nestor ou Ajax, Glauco ou Diomedes.

(82). — II., I, 590; III, 156-165; 176; 259 e ss.; 390-420.

(83). — Veja II., III, 121-244; 383-448; VI, 342-368; XXIV, 761-826. E, de outro lado, VI 369-502; XXII, 437-515; XXIV, 732-746. Veja também J. A. Symonds, *Studies of the greek poets*, London, 1893, pp. 108-143.

Na *Odisséia* não aparece menor número de caracteres. Terão qualquer semelhança com aquêles que já conhecemos na *Iliada*? Helena regressou a Esparta e voltou a ser a espôsa de Menelau, espôsa apaziguada, que se arrepende das faltas cometidas:

*Já o meu coração se contentou e eu tive o desejo de voltar  
ao lar, e chorava a loucura em que Afrodite  
me precipitou, quando para lá me arrastou, longe da minha  
terra natal,  
arrebatando-me da minha filha, de meus aposentos e do meu espôso,  
que não é inferior aos outros tanto pelo espírito quanto  
pela aparência (84).*

Reencontramos a Helena da *Iliada*, com os mesmos remorsos e, ao mesmo tempo, com um sentimento de não-culpabilidade e da inexorabilidade do destino que compartilhou com seu amante, Páris. Aliás, é uma hospedeira perfeita e seus votos por Telêmaco são verdadeiramente maternais (85).

Menelau parece ter esquecido tudo acêrca da aventura da espôsa; é ainda um traço de sua bondade, ou talvez de sua fraqueza. Permaneceu fiel às amizades, à afeição pelo finado Agamenão. Percebe-se nele mais fôrça, agora que está entregue a si mesmo, tendo desaparecido a tutela fraterna (86); mas ainda pensa naqueles que, por sua causa, perderam a vida na guerra troiana.

O velho Nestor sempre se mostra tão sábio quanto antes em seus conselhos. Transfere a Telêmaco a afeição destinada àquele que era seu companheiro nos sábios conselhos dados a Agamenão. Ainda conserva o mesmo prazer em narrar amplamente suas memórias (87), embora elas nada possam informar a Telêmaco sôbre a sorte de seu pai. Todavia, é êle que o envia a Menelau que foi o último a regressar de Tróia, e que dará alguma esperança ao filho de Ulisses. "Assim, é êle cuja opinião sempre parecia a melhor" (88).

Como última personagem da *Iliada* cuja vida  
*Ulisses* continua através da *Odisséia*, Ulisses permanece um  
homem fiel ao seu primitivo caráter. Diante de  
Tróia era a alma do exército. Como acontecia com Nestor, nada lhe

(84). — *Od.*, IV, 259-264.

(85). — Um estudo interessante sôbre o caráter de Helena foi feito por G. Tronquart, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1953, 4, pp. 28-42.

(86). — *Od.*, III, 255-256; IV, 90-100.

(87). — *Od.*, III, 103-328.

(88). — *Il.*, IX, 94.

causava espanto, nem mesmo as deficiências do rei (89), pois lá estavam êles para remediá-las. Tinha para isso não a galhardia (90), mas a inteligência, subtileza e o que faz os condutores de homens, o dom da palavra:

*Apenas deixava a grande voz sair do peito,  
com palavras que caíam como flocos de neve no inverno,  
nenhum mortal, nesse momento, podia lutar contra,êle,*

assim diz Antenor (91). Profundamente psicólogo, tem o poder de movimentar as massas. Hábil que é, escolhe Diomedes para acompanhá-lo na expedição noturna (92). Aquiles é o valor, Ulisses é a ponderação; e os próprios deuses nele se desembaraçam da preocupação de emendar as situações. Pode-se julgar a diferença entre os dois homens na cena da *Querela*: Ulisses, como Ajax, como Aquiles, está ameaçado por Agamenão: o Rei pretende indenizar-se com as suas partes respectivas (93). Aquiles reage, Ulisses espera, pois conhece o seu homem; e mais tarde, quando se tratar de enviar uma Embaixada ao herói, ainda é Ulisses o escolhido por Agamenão: êle pode falar melhor do que qualquer outro (94).

Na *Odisséia*, Ulisses torna-se o herói paciente. Não perdeu nada de sua habilidade ou astúcia, ao contrário. Revela-se indomável apesar das vicissitudes. Tudo se encarnaça contra êle, acontecem-lhe os fatos mais extraordinários. Vítima do destino, mostra-se sob novo aspecto: o homem profundamente ligado à pátria, ao lar. Nada pode desviá-lo, a não ser a magia duma Circe (95), ou a vontade duma deusa (96); e ainda assim, indiferente aos desejos e cuidados de Calipso, chora o dia inteiro, o rosto voltado para o Oriente, em direção à sua Ítaca (97). Quando, por fim, graças ao auxílio dos deuses, conseguir regressar à ilha, outra provação o espera, não menor que a primeira. Para castigar os pretendentes, êle se preparará imediatamente; e, desta vez, a astúcia compensará a fôrça dos inimigos. Hábil, observando, analisando os que estão a seu redor, agindo astuciosamente com uns e outros, prepara-se para traçar um plano de ação e, em seguida, executá-lo. É o herói extraordinário para quem nada é impossível.

---

(89). — *Il.*, X, 147.

(90). — *Il.*, III, 210-211; 216-217. E, no entanto se admira a sua beleza *Od.*, III, 824.

(91). — *Il.*, III, 221-223.

(92). — *Il.*, X, 242-247.

(93). — *Il.*, I, 147-148.

(94). — *Il.*, IX, 225-306.

(95). — *Od.*, IX, 467-485.

(96). — *Od.*, I, 56-59; V, 152-161; 215-220.

(97). — *Od.*, II, 94-110; XVIII, 281-283.

Afetuosos para com o filho a quem logo se revelou, admirador de Penélope que usa de meios dignos d'êla para adiar a decisão ou recuperar os bens (98), sabe conter-se até o fim para que nada prejudique o seu plano. Enfim, tem uma piedade que sempre o dirige aos deuses: quer sentir-se seguro de que age em plena conformidade com Zeus. Entretanto, é preciso dizer que o auxílio de Atena não lhe falta. Ela está sempre presente, pronta a dar um conselho, a agir se fôr preciso.

Ainda há outro traço que encanta no caráter de Ulisses: dez anos de guerra, dez anos de luta contra a natureza e Posidão não endureceram o seu coração. Bom para seus navegadores, delicado com a jovem Nausícaa, nas provações parece sempre capaz de sofrer, como capaz de apreciar e amar aquêles que, como Eumeu, lhe permaneceram fiéis. A vingança não obscureceu a sua alma: é uma necessidade que, na ação, lhe parece doce. Mas o que deseja é reconquistar a calma e ficar de posse de tudo que esperou, de tudo aquilo por que lutou durante tanto tempo.

Igual fidelidade encontra-se em Penélope. Durante dez anos espera o espôso sem deixar-se enfraquecer pela profunda tristeza, permanecendo a rainha bem adornada, desejada pelos pretendentes, mas que só quer ser desejável a Ulisses, quando êste voltar, se voltar. Empregou todos os estratagemas para adiar indefinidamente uma resposta às mais exigentes solicitações dos Pretendentes. Passaram-se os anos, Telêmaco cresceu e Ulisses não voltou (99). Quando, afinal, Ulisses se acha diante dela, quando as *Provas do arco*, o castigo dos Pretendentes, as próprias declarações demonstram claramente quem êle é, Penélope revela a mesma prudência, a mesma habilidade que seu espôso ao dissimular-se depois de chegar ao palácio (100). Serão necessárias novas provas íntimas de sua personalidade para que ela consinta em reconhecê-lo (101). Há como que um paralelo intencional entre a ação de Penélope e a de Ulisses: astúcia, desconfiança a serviço de igual tenacidade.

Já se pretendeu que seu jôgo com os Pretendentes era ambíguo: seria mais simples dizer-lhes a verdade. É desconhecer o quanto Homero estava limitado pela tradição dos *Esponsais de Ulisses*, da qual se utilizou (102). É o caráter tradicional de Penélope que o poeta descreve. Pes-

(98). — *Od.*, II., 93-110; XVIII, 281-3. V. Bérard estranhou profundamente a passagem da *Odisséia* em que Penélope ousa pedir presentes aos Pretendentes, e ainda mais, parece, diante do contentamento cheio de admiração de Ulisses. É julgar de acôrdo com a mentalidade moderna, que não era a daqueles chefes, ciosos de sua propriedade, de sua riqueza.

(99). — *Od.*, XIX 530 e ss.

(100). — A. Severyns dedicou belas páginas ao estudo psicológico de Pénélope, *op. cit.*, II, 152-160.

(101). — *Od.*, XXIII, 173-204.

(102). — Certas reflexões são mais próprias duma jovem noiva do que duma espôsa. *Od.*, XIX, 576-581.

soal ao poeta é certamente a reação da mãe diante do filho que cresceu. Penélope sempre vê em Telêmaco uma criança, mas êste já se tornou um adolescente e, bruscamente, dá a entender a Penélope que, daí por diante, as decisões devem partir dêle. Nem Penélope, nem os Pretendentes haviam esperado por isso.

Embora guiado pela tradição, o poeta, na cena do reconhecimento e principalmente na do encontro de Penélope com Ulisses, sabe achar tonalidades simples e profundas que muito comovem.

No estudo dessa personalidade encontraremos novamente o processo homérico da oposição de caracteres. À Penélope fiel que sabe repelir os Pretendentes, o poeta opõe, desde o início do poema, Clitemnestra que trai o espôso; e o tema reaparece em quatro passagens diferentes, no decorrer da obra. Serve-lhe de introdução; depois Nestor narra longamente a cena cruenta no palácio de Argos; o mesmo episódio é retomado longamente na *Evocação das Sombras*, quando com o elogio de Penélope por Anticlêia contrabalaçam as invectivas de Agamenão, e enfim no último canto, na nova evocação de Agamenão. Viu-se nesse episódio uma das chaves da *Odisséia* (103).

Enquanto que os caracteres de Ulisses e Penélope são profundamente tributários da tradição épica anterior, já se pretendeu ver em Telêmaco e Nausícaa quase duas criações de Homero.

Já se disse que a *Telemaquia* se inspirava num poema anterior à própria *Iliada* (104). Homero fez de Telêmaco uma personagem essencial. É êle que precipita a ação, ata o drama, provoca a crise e obriga a uma decisão. Há anos Penélope tergiversa. Agora vai descobrir que Telêmaco já não é uma criança. Tôda a *Telemaquia* se resume nisto: a passagem do jovem Telêmaco à idade adulta. Êle passa a tomar decisões, convoca os Pretendentes, expõe-lhes seu plano. Faz tudo como um jovem adolescente, sem experiência: não sabe ainda disfarçar. Quando se opõem às suas decisões, tem vontade de chorar, procura o socorro da divindade desconhecida que o aconselhou. Homem e menino a um só tempo. E Penélope fica surpresa ao se ver reprendida por êle:

(103). — *Od.*, I, 33-43; III, 255-277; XI, 422-434; 452; XXIV, 96-97. Além do elogio por Anticlêia, *Od.*, XI, 181-186, ver também o seu encômio por Agamenão, *Od.*, XI, 446-451. Êste tema de fidelidade explica um outro episódio da *Odisséia*, o dos amores de Ares e Afrodite cantados pelo aedo. É uma nova ilustração do processo de oposição, os próprios deuses opondo-se aos dois espôsos fieis. A *Odisséia* não acaba também com uma oposição? Penélope, ao evocar os acontecimentos que lhes causaram, a ela e ao espôso, uma longa separação, rememora a lembrança, da Helena que apareceu tão ajuizada neste poema, por ocasião da viagem de Telêmaco; e, ainda desta vez, a infidelidade, causa de tantas desgraças, se opõe à sua própria fidelidade, que afinal lhes dá a felicidade. (*Od.*, XXIII, 216-224).

(104). — Ver pp. 134 e ss.

*Mãe, por que recusas ao amável aedo  
encantar-nos, segundo a inspiração de seu espírito?*

*Não, os divinos aedos  
não são a causa de teus infortúnios: é Zeus esta causa,  
êle que distribui  
aos miseráveis mortais o que deseja para cada um . . . .  
Tem suficiente domínio sobre teus pensamentos, sobre teu coração,  
para ouvi-lo.*

*Ulisses não foi o único que perdeu o dia da volta  
na Tróade: quantos outros homens lá pereceram.  
Retira-te aos teus aposentos, retoma as tuas ocupações,  
a tela e os bilros; ordena às tuas criadas  
que se ponham a trabalhar. A palavra é o quinhão dos homens  
em geral, e sobretudo o meu, se há alguma autoridade  
neste palácio (105).*

Nessa passagem não há cambiantes, tudo é muito violento. Como é bem o sinal de um adolescente! E é também sua primeira manifestação pública. Fala de seus planos aos Pretendentes que, “admirados com a coragem do jovem, olham-no com espanto, mordendo os lábios”. Eles sentem o perigo que representa Telêmaco para os seus planos e daí a conspiração. Mas que uso fará Telêmaco dessa autoridade que se arroga? A conselho da deusa Atena, que dessa forma o afasta do ambiente perigoso, decide partir em busca de notícias do pai esperado. Isso não lhe ensinará muita coisa. Mas, pelo menos, ficará certo de que o herói ainda está vivo, que é prisioneiro duma deusa e só pensa no regresso (106). Durante a viagem o jovem toma consciência de si mesmo; escapa à mesquinhez da corte de Ítaca, ao ambiente deletério criado pela situação anormal e que o revoltou quando abriu os olhos da adolescência para tal espetáculo; e sobretudo, é tratado como filho de Ulisses por seus hospedes. Voltará da viagem, instruído, com segurança, confiança em si, pois encontrou amigos.

De volta a Ítaca, por fim encontra o pai de que já se falou tanto: a princípio hesita, mas, logo, são os abraços e as lágrimas. Depois, admira a coragem do pai que não conhecia e, diante dêle, se sente de novo uma criança (107):

*Pai, em seguida conhecerás minha alma: nela, eu creio,  
não encontrarás desatinos.*

As palavras são belas. Depois, seu regresso à cidade é cheio de dignidade. Não diz a Penélope uma palavra de sua viagem enquanto ela não de-

(105). — *Od.*, I, 346-359.

(106). — *Od.*, IV, 555-560.

(107). — *Od.*, XVI, 309-310.

monstra a calma duma rainha; com os pretendentes, patenteia certa arrogância. Suas decisões são precisas; Ulisses é confiado a Pireu bem como o tesouro que trouxe da viagem, e, em suas razões, Telêmaco revela até real insolência para com os pretendentes (108):

*É possível que, no palácio, os fogosos pretendentes  
me matem à traição e que todo o meu patrimônio seja  
por êles partilhado;  
tenho mais prazer em deixar a ti o proveito, antes que  
a qualquer dêles*

No banquete, dá ordens e, quando ouve a mãe desejar, ao longe, a punição dos pretendentes, e censurá-lo por não ter intervindo em defesa de Ulisses, o mendigo e seu hóspede (109), como um garoto, não pode conter um espirro, provocando o riso da mãe; as razões que evoca para sua conduta não são as de um menino ralhado, mas de alguém que consente em dar motivos, — que aliás não convencem — e nem mesmo procura torná-los valiosos: não percebe que sua conduta deve parecer insustentável? É êle também que, indiretamente, provoca a decisão de Penélope e a *Prova dos Machados* (110):

*Enquanto meu filho era menininho e ainda ingênuo,  
não me era possível casar-me com outro espôso, abandonar a casa.  
Agora que é moço e já entrou na idade da adolescência,  
êle mesmo deseja que eu abandone êste palácio,  
tanto se irrita ao ver os bens que os aqueus lhe devoram!*

Penélope jamais pensara nisso, ela própria o afirma. É a transformação de Telêmaco que provoca a decisão materna. Eis aí a explicação daquilo que já foi considerado como uma incoerência de Penélope. É a própria evolução do caráter de Telêmaco que impele o poeta a êste momento em que a ação atinge seu ponto culminante: a crise de alma na mãe, que é também Penélope, determina a *Vingança de Ulisses* e, assim, o desenlace.

Se o adolescente ainda se revela em Telêmaco, na vaidade pueril que demonstra quando, para a Assembléia, vestiu suas mais belas roupas, já é o homem que, daí por diante, vai agir. Êle repreende vivamente a mãe quando ela tergiversa e ainda pede a Ulisses novas provas (111). E quando Ulisses lhe manda matar as servas infiéis e impudicas à espada, Telêmaco age segundo sua cabeça e prefere não macular-se: enforca as

(108). — *Od.*, XVII, 79-81.

(109). — *Od.*, XVII, 538-548.

(110). — *Od.*, XIX, 530-534.

(111). — *Od.*, XXIII, 32 e 110.

servas, deixando que a morte realize sua obra; é livremente que interpreta as ordens paternas.

Assim, de uma personagem que não devia ser nova nas epopéias anteriores, o poeta criou um tipo quase essencial, senão quanto aos próprios acontecimentos, pelo menos para explicá-los e dar-lhes verossimilhança. Parece que é dêle todo o estudo psicológico do herói.

Observação idêntica se pode fazer quanto a Nausícaa. Todos os críticos concordam em vê-la como criação do autor do canto VI. Jamais foi criada uma personagem tão pura, tão simples. E é como que uma segunda forma de caráter de Telêmaco, embora pertença a um só episódio. Na *Telemaquia* vimos o despertar do jovem rapaz para a vida de homem; eis o despertar da jovem donzela para o amor. O criador da Nausícaa, é evidente, foi o mesmo poeta que deu a Telêmaco êsse caráter.

A deusa Atena foi inspirar Nausícaa como já inspirara o jovem Telêmaco. Em um, despertou o orgulho de ser filho de um pai como o seu; chamara sua atenção para os fatos e a ação dos Pretendentes, sua infâmia; enfim, ela lhe havia sugerido agir como filho de Ulisses. Aqui, ela revela à jovem donzela que já é núbil, que é preciso pensar em casamento, preparar-se, ornar-se. E Nausícaa assustada, radiante ao ver a perspectiva dêsse amanhã com o qual sonham tôdas as donzelas, precipita-se para junto do pai; mas não revelará o verdadeiro motivo de sua partida para o lavadouro: trata-se das vestes dum irmão! Alcínoo não é enganado por essa mentira; o bom rei conhece bem a filha, mas tem o cuidado de não intimidá-la, mostrando-lhe que já penetrou em seus pensamentos (112). Tudo é graça nessa narrativa: trabalho, banho, almoço campestre e jogos.

E o pobre Ulisses aparece nessa cena idílica para semear a desordem. Tôdas fogem, menos a jovem princesa. E Ulisses é todo delicadezas diante da donzela. Diz-lhe quem é o que espera dela, e faz-lhe votos que correspondem exatamente ao que ela mais deseja, e que representam o seu próprio ideal: um lar, um terno amor! Assim, quando Ulisses lhe aparece, depois do banho, metamorfoseado pela deusa Atena, Nausícaa diz às companheiras:

*Ouvi-me, servas de alvos braços, ao desvendar meu pensamento. . . .  
Ah! se o espôso que me é destinado pudesse ter o seu nome!  
Se habitasse aqui, e aqui gostasse de ficar . . . (113).*

(112). — Veja F. Robert, *op. cit.*, pp. 196-200.

(113). — *Od.*, VI, 239-241.

E conduzirá o estrangeiro à cidade, mas, cheia de prudência, não quer ser vista em sua companhia: “Há entre o povo muitos insolentes”., e poderiam dizer (114):

*Onde será que ela o encontrou? Será um espôso? . . .  
 Bôa coisa se, passeando, ela mesma procurou um marido! . . .  
 Eis o que diriam, e isso me cobriria de vergonha.  
 Eu própria me indignaria contra aquela que tivesse tal  
comportamento  
 que, possuindo pai e mãe, sem o consentimento dêles,  
 andasse, em companhia de homens, antes de ter celebrado  
suas núpcias.*

É a linguagem da ingenuidade mesclada à prudência. Ela fala mais do que deveria: já é seu coração que interpreta os fatos. Ela teria, na véspera, agido de maneira certamente diversa, pois seu coração ainda não estava despertado para o amor.

Areta, logo depois da chegada de Ulisses, reconhece as vestes de que êle se recobre, e isso explica talvez sua circunspecção. Não profere uma palavra ao estrangeiro. Só depois do banquete é que lhe pergunta qual o seu nome e observa que as vestes dêle pertencem a outros (115). E Ulisses que já penetrou também na alma da jovem donzela, responde com delicadeza: Nausícaa estava com suas companheiras, que a mãe não tenha duvidas; e êle acrescenta (116):

*. . . estava lá, semelhante a uma deusa;  
 suplicava-lhe; e ela não perdeu uma nobre prudência.  
 Não teria ousado esperar que, na sua idade, assim recebesse  
 um estrangeiro; sempre os jovens têm a cabeça leviana! . . .*

Se chegou sòzinho, foi porque quis respeitar as jovens moças. Mas a perspicácia de Alcínoo já compreendeu tudo e, desta vez, êle o demonstra:

*Queira Zeus pai, Atena e Apolo,  
 que um herói como tu, tendo os mesmos sentimentos que eu,  
 tome a minha filha e chame-se o meu genro (117).*

Ulisses não responde a tais votos. Quando, no dia seguinte, antes da partida, o herói volta à sala, depois do banho, Nausícaa o vê: ela o admira e dirige um último adeus ao seu primeiro sonho de moça:

(114). — *Od.*, VI, 285-288.

(115). — *Od.*, VII, 238.

(116). — *Od.*, VII, 291-292.

(117). — *Od.*, VII, 311-313.

*Adeus, nosso hóspede, regressa ao país de teus pais, conserva contigo  
a minha lembrança; a mim, em primeiro  
lugar, me debes a tua salvação.*

Sente-se quanto há de nostalgia e saudade nesse adeus. As palavras de despedida de Ulisses não são banais:

*Lá longe, a ti, como a uma deusa, eu te oferecerei meus votos,  
sempre, cada dia; pois, foste tu que me deste a vida, ó virgem (118).*

Nas passagens em que o poeta inventa há o mesmo processo, tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, os paralelos, as correspondências. Assim, os caracteres se esclarecem uns aos outros. Mas não sendo mais escravo da tradição, quanta limpidez nos caracteres que cria!

Se os caracteres de Telêmaco na *Telemaquia* e de Nausícaa nas *Narrativas* são invenções do poeta, *Eumeu* a *Vingança* apresenta uma terceira criação: Eumeu, uma personagem humilde. Aliás, os simples é que vão ajudar Ulisses, e colocar tôda a fidelidade á sua disposição!

Eumeu é um homem orgulhoso de pertencer a um senhor como Ulisses; gosta de enumerar as riquezas do patrão, como se conquistasse glória para si. Gostaria de ser cumulado de bens pelo seu senhor; mas a ausência em nada diminui sua fidelidade. Afasta de si o pensamento da infelicidade do pai, daqueles que lhe ameaçam o filho, pois que pode fazer? Prefere a solidão e ignorar o que se passa na cidade. Basta-lhe saber que a senhora o estima, e, de outro lado, nada lhe faz falta. Que exigir mais da vida em tais circunstâncias? Suas origens parecem nobres; mas qual poderia ter sido o seu destino, não é motivo de preocupação para o honesto porqueiro. Trata-se duma completa submissão ao destino, um desejo de gozar a vida, antes de tudo, seja qual fôr a sua condição de existência.

Bom e acolhedor com o estrangeiro, mostra-se quase paternal com Telêmaco, o filho dos senhores. Sôbre um e outro parece estender uma proteção humilde que jamais se desmente. Como bom velho que é, gosta de falar, pouco de si e muito dos patrões: narra a Telêmaco a tristeza do velho Laerte (119), e quereria opor-se ao projeto de Ulisses de se dirigir à cidade: tudo lhe parece pouco razoável. No palácio, serve de mensageiro entre Ulisses e Penélope; sem temor, ousa responder aos

---

(118). — *Od.*, VIII, 461 e ss. Essas palavras também poderiam dirigir-se a uma divindade. Seria, pois, esta a origem de Nausícaa? Também aqui o poeta teria tomado uma invocação sacerdotal?

(119). — *Od.*, XVI, 140 e ss.

Pretendentes, seguro da proteção de Telêmaco e Penélope; e sua linguagem é energética. Quando Ulisses se revela, não há palavras vãs, a emoção é grande demais:

*Atiraram, chorando, seus braços ao pescoço do sábio Ulisses,  
e beijavam na frente, nos ombros;  
e Ulisses, por sua vez, os beijava a ambos na frente e nas mãos (120).*

Sua linguagem é simples, direta, sem disfarce nenhum; e êle faz promessas em nome de Telêmaco, como um velho servidor que conhece seu ambiente. O combate que trava tem algo de épico. Lutam ambos, êle e o cabreiro, como homens simples, com seus meios, e, terminada a obra, o bravo porqueiro desaparece, sua figura se esfuma, para dar todo o lugar às personagens principais: a família real.

Como correspondências dessa figura, aparecem Fileto, o boiadeiro, Euricléia, a ama. São os únicos que permanecem fiéis. Por sua vez, os servidores infiéis completam-se uns aos outros: Melanteu e Melanto representam aquêles que se aproveitaram da situação e, por isso, vão merecer o castigo. Os Pretendentes formam um grupo heteróclito. Não há um que veja Ulisses; aliás, êles despertam um pouco de piedade, e não fôsse a sua decisão de matar Telêmaco, passariam por personagens de comédia. Homero negligenciou-os, pois assim deixou mais lugar para a poderosa figura de Ulisses, nesse drama familiar que essencialmente é a *Odisséia*.

\* \* \*

O estudo dos caracteres marca um fato essencial. Não há um canto que não contribua para o estudo das personagens. "Recente" ou "antigo", cada canto nada mais faz que apresentar personagens de caracteres constantes que se esclarecem e se tornam mais precisos, a pouco e pouco. São como que a prova mais forte da unidade dessa obra. Não se pode deixar de admirar o escritor que partindo de dados tão heterogêneos, soube transformar heróis já esclerosados em personagens vivas, e não se pode deixar de maravilhar-se dessa arte *gratuita* de um autor que "sabia" que seu engenho só poderia aparecer aos que pudessem tomar conhecimento do conjunto de sua obra.

---

(120). — *Od.*, XXI, 223-225.

## CAPÍTULO II

---

### A TEOLOGIA E MORAL DE HOMERO

Admitindo-se que a *Odisséia* e a *Iliada* são obra dum só poeta, não se torna necessário encontrar nos dois poemas uma concepção idêntica dos homens e dos deuses? Ora, não é a êste resultado que conduz o estudo da religião numa e outra obra de Homero e, ainda menos, o das relações dos deuses com os humanos, e não foi êste um dos motivos menos consideráveis para que se constestasse a identidade de origem.

Homero deu a seus deuses um caráter humano. *A Teologia da Iliada* Vimos que êsse era um dos traços fundamentais de sua obra e, principalmente, da *Iliada* que, por assim dizer, é uma comédia humana entre os deuses, mas através da qual os deuses se revelam profundamente decepcionantes. Seres poderosos? Certamente o são, mas seu poder só existe em função dos mortais. Quantos conflitos em seu meio! Não há senão concorrências, lutas pouco cavalheirescas. Nesse seres divinos, nenhuma outra grandeza além da física: suas paixões são das mas descomedidas. Parecem viver num Olimpo majestoso; entretanto, quantas desordens não se ocultam sob essa aparência! Ódios terríveis que não se contentam com meias medidas, conflitos latentes que irrompem à menor oportunidade. Êsses deuses não se poupam: as misérias de um dêles provocam risos inextinguíveis, sejam enfermidades físicas ou sofrimentos físicos e morais (1). Nêles os homens só podem encontrar modelos para seus vícios. São só paixões e paixões elevadas a um grau divino. Assim, bem parece que o Destino se estabeleceu essencialmente contra êles, como uma fronteira

---

(1). — *Il.*, I. 599-600; *XXI*, 408-9; *Od.*, VIII, 325-328.

a seus possíveis transbordamentos, como um meio de impedir que os conflitos se degenerassem numa balbúrdia geral. Se essa força superior — que muitas vêz se identifica com a própria vontade de Zeus — não existisse, resultaria um certo desequilíbrio e o Olimpo entraria em conflito. O destino distribui-lhes as funções. Pelo menos, existe um poder, uma força contra a qual êles nada podem e que devem respeitar.

Se a *Iliada* nos faz penetrar um pouco nesse mundo olímpico e revela a idéia que o poeta tinha dos deuses em sua essência, é principalmente nas relações da divindades com os homens que podemos colher aquilo a que se pode chamar teologia de Homero.

É certo que os homens nada valem sem os deuses. Se, continuamente, o poeta mistura a ação dos deuses com a dos homens, é porque não existe ação possível aos homens sem a intervenção divina, ou pelo menos, não há ação proveitosa. Em tôdas as coisas os deuses é que proporcionam o êxito: “Se és forte, disse Agamenão a Aquiles, só o deves ao céu”.

E antes de tudo o êxito militar. Quando se trata de traçar um plano feliz, são os deuses que intervêm para sugerí-lo. Atena inspira Ulisses a que restabeleça a situação comprometida pela imprudência de Agamenão (2). O mesmo Agamenão, inspirado por Hera, detém a derrota dos aqueus, com suas palavras rudes (3). Durante a noite, Príamo sonha que agiria mais acertadamente abandonando a tenda de Aquiles e voltando a Tróia: foi Hermes que o inspirou (4). Se Heitor avança sôbre Pátroclo e o mata, é porque Apolo lá está para intigá-lo, (5) e é ainda êste que aconselha o herói troiano a não enfrentar Aquiles e a permanecer na tenda dos guerreiros (6).

Na ação, os deuses estão presentes, agindo com os humanos para dirigir-lhes os dardos, dar-lhes maior eficácia ou, ao contrário, para desviar dêles os golpes do inimigo. É Atena que desvia de Diomedes o dardo enviado por Ares, e ainda é ela que apoia a lança de bronze do guerreiro de encontro ao ventre de Ares, provocando-lhe um ferimento (7). Posidão protege Antílocc dos dardos e torna sem efeitos os golpes que o jovem guerreiro recebe de Adamante (8).

---

(2). — *Il.*, II, 155-210.

(3). — *Il.*, VIII, 218.

(4). — *Il.*, XXIV, 682.

(5). — *Il.*, XVI, 712-725.

(6). — *Il.*, XX, 375-378. É preciso, todavia, notar que Nestor e Polidamas, muitas vêzes, aconselham sem ser visivelmente inspirados pelos deuses: têm sabedoria própria. Isso pode ser considerado também como invenção de Homero, sem nenhuma ligação com as epopéias anteriores, por conseguinte, livre de qualquer influência literária, religiosa ou sacerdotal.

(7). — *Il.*, V, 853-860.

(8). — *Il.*, XII, 555 e ss.

As intervenções são, frequentemente, até desleais, pois a divindade não teme intervir mais ostensivamente e chega a arrebatá-lo pura e simplesmente o seu protegido muito comprometido, às vezes, dissimulando-o numa névoa, outras vezes, transportando-o para longe do adversário, ou, às vezes, como aconteceu com Páris, ao próprio palácio! As decisões de interromper ou retomar o combate são mais frequentemente ditadas pela divindade. Em diversas passagens, Atena dá coragem aos aqueus (9), reconforta Diomedes que se encontra ferido (10), ou então o impele aos navios (11); ela está ao lado de Aquiles para aconselhá-lo (12). Posidão age de maneira idêntica com os dois Ajax, sob o semblante de Calcas, e também com Idomeneu (13); é êle ainda que salva o troiano Enéias (14). Apolo, sob diversos aspectos, aconselha e ajuda seus caros troianos (15): e até rechaça os aqueus que se mostram muito opressivos (16).

Os deuses não intervêm apenas nos combates. A vitória do estádio é dada por êles aos que os invocam. Assim, Ulisses ganha a corrida a pé: Atena fez Ajax tropeçar (17). E Apolo guiou, no tiro ao arco, a flecha de Merião (18). Até o amor é inspirado pelos deuses, e Afrodite mostra-se particularmente ativa na união do casal Helena-Páris (19). E foi ainda a Afrodite que a própria deusa Hera recorreu, para adormecer Zeus (20).

E ainda há mais. É evidente que êsse sucesso não depende, necessariamente, do mérito ou do talento dos mortais, pelo menos na *Ilíada*. Assim, Pândaro não consegue mais que ferir ligeiramente a Menelau: os deuses intervieram a tempo de anular sua ação, tornar sem efeito seus talentos de arqueiro. Seu único fim era romper o pacto, e não provocar a morte do Atrida (21). Por conseguinte, inspiraram um ato mau em si, contrário à religião do juramento, e para tanto provocaram a vaidade do infeliz Pândaro. O mesmo Menelau vara de lado a lado o escudo de Páris, mas os deuses o iludem completamente. Páris esquiva-se suficientemente para que o dardo o toque de leve, sem ferí-lo. Afrodite vela por êle! Menelau atira a espada: esta parte-se em quatro pedaços. Êle

---

(9). — *Il.*, IV, 514-516.

(10). — *Il.*, V, 114.

(11). — *Il.*, X, 507.

(12). — *Il.*, XIX, 349; XXI, 284.

(13). — *Il.*, XIII, 43-65; 89-135; 206-239.

(14). — *Il.*, XX, 290 e ss.

(15). — *Il.*, VI, 431 e ss.; XV, passim; XVII, 70-82, etc.

(16). — *Il.*, XVI, 698 e ss.; 788.

(17). — *Il.*, XXIII, 771-783.

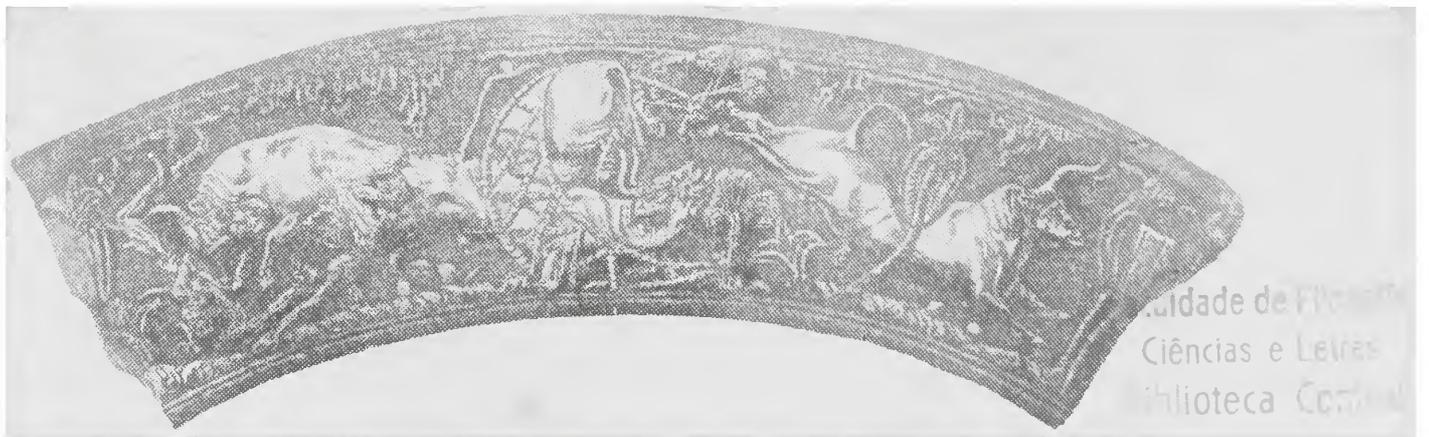
(18). — *Il.*, XXIII, 870-883.

(19). — *Il.*, III, 383 e ss.; IV, 10-12.

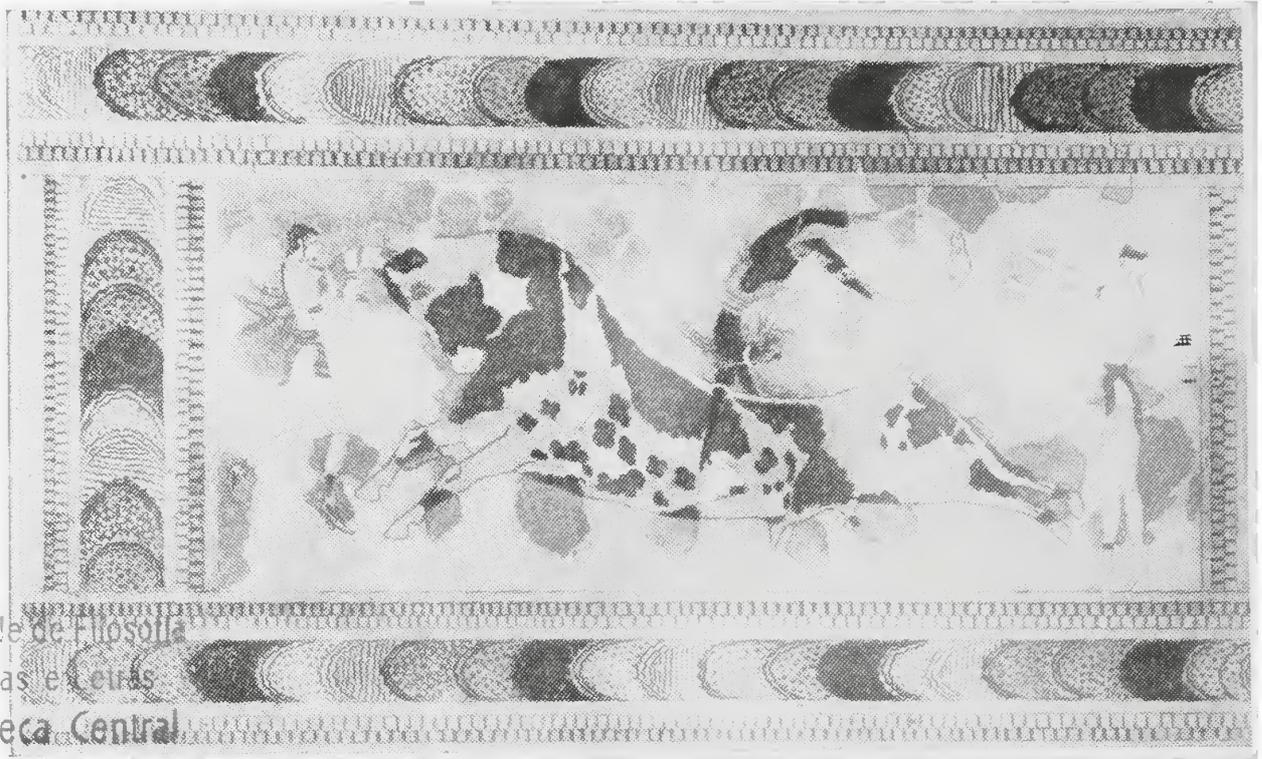
(20). — *Il.*, XIV, 187-224.

(21). — *Il.*, IV, 90-147.



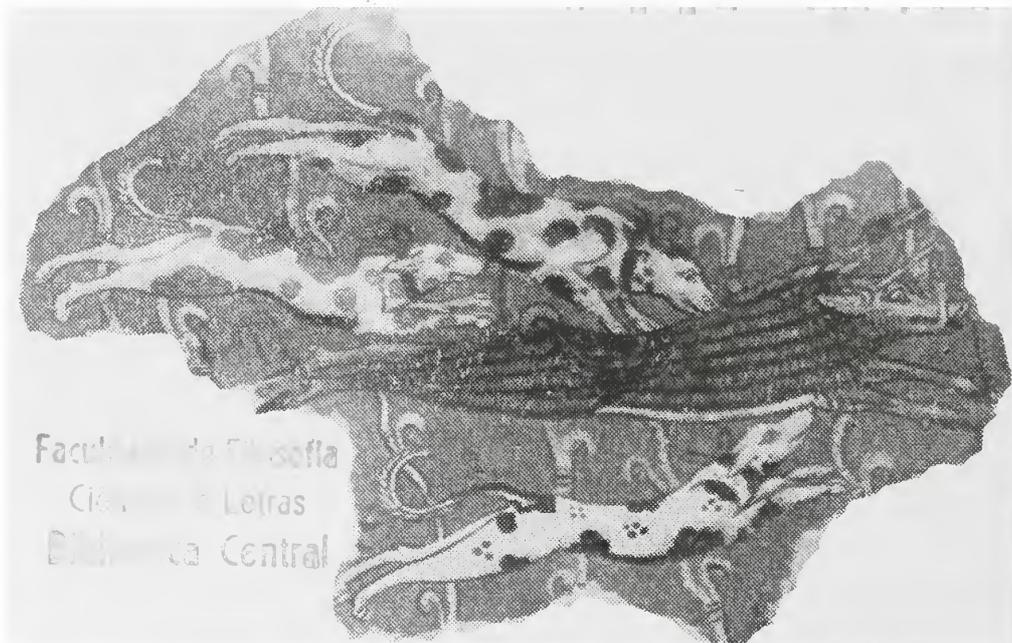


- 1 — Cabra lactante, baixo relêvo de louça, Cnossos, Minoano médio III, 1750-1580.  
2 — A caça ao tauro, taça de ouro de Váfio, Minoano recente I (1580-1450).



Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

**Tauromaquia, pintura de afresco de Cnossos, Minoano recente I, 1580-1450.**

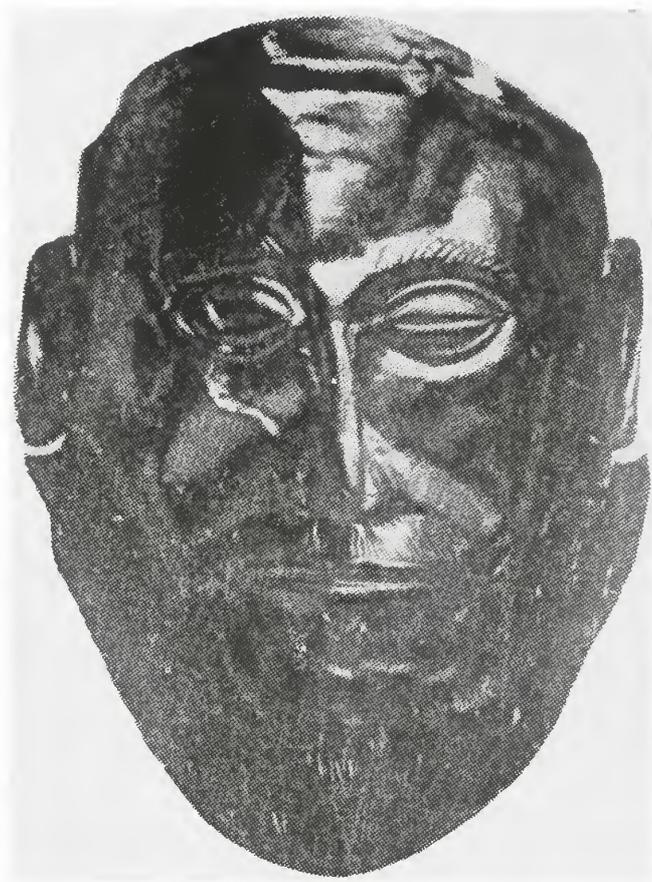


Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Biblioteca Central

**Caça ao javali, pintura de afresco de Tirinto, período micênico (século XV).**



- 1 — Vaso com asas em forma de estribo, terracota de Gúrnia (Minoano recente I, 1580-1450).
- 2 — Punhal de bronze incrustado de ouro e prata, de Micênas (século XV-XIII).
- 3 — Cratera de terracota de Rodes, época micênica (século XV-XIII).



Faculdade de Filosofia  
Ciências e Letras  
Praça Central



Máscara e couraça de ouro provenientes do tesouro  
de Micênas — época micênica.

Ele fala; o Pai dos deuses, ao vê-lo em pranto, tem piedade. Acena que sim; ele verá seu exército são e salvo, e não destruído (27).

Entretanto, apesar de suas preces, os humanos não estão certos de obter o favor divino. Atena recusa-se a atender às preces dos troianos; todavia todos os ritos foram respeitados e a alma dos suplicantes é bem humilde (28). O próprio Aquiles, depois de ter enviado à luta seu amigo Pátroclo, pede aos deuses que o protejam, que o ajudem a rechaçar os troianos e que o reconduzam são e salvo para junto das naus (29). E os deuses não realizam esse voto. Por fim, Heitor, o piedoso Heitor, não conseguirá desviar a cólera dos deuses. Se, em certo momento, consegue derrotar os aqueus, é em virtude de ser um instrumento nas mãos de Zeus e porque, momentaneamente, tem os deuses a seu lado.

Há, pois, um destino que pesa sobre os homens e sobre os deuses, contra o qual nem uns nem outros nada valem, ao qual os próprios deuses ajudam com tôdas as suas forças, porque, como já o dissemos, ele é necessário ao equilíbrio do mundo olímpico. Tôda a *Ilíada* mostra-nos os deuses encarniçados na destruição de Tróia, e a morte de Heitor é esperada como uma decisão irrevogável do destino e dos deuses conjugados, decisão contra qual tôda virtude, tôda piedade e todo talento nada valem. Os deuses podem agir segundo sua vontade até o momento fixado pelo destino; Zeus, por piedade, concederá uma espécie de sursis a Heitor já condenado (30). Apolo protege Tróia mas não procura desviar do herói uma sorte contra a qual não se pode lutar. Entretanto, até esse momento, sua ação é manifesta e eficaz na proteção dos muros da cidade. Assim também na *Odisséia*, Posidão perseguirá Ulisses até o momento fixado pelo destino, isto é, quando o herói atingir a ilha dos feácios. Pode retardar indefinidamente essa hora, mas desde que Ulisses aborde o reino de Alcínoo, está certo de regressar a Ítaca, e Atena estende sobre ele a sua proteção.

Todo o episódio da *Cólera de Aquiles* que a *Ilíada* nos narra é como que um retardamento da realização do destino que condena Tróia. Foi Tétis quem obteve essa espécie de derrogação para punir Agamenão em virtude de sua decisão, mas também é fato que a hora do destino ainda não soou. Quando Aquiles retorna à luta, por um momento, pode-se temer que os acontecimentos se precipitem, que Tróia sucumba muito depressa, antes do tempo marcado pelo destino; os deuses intervêm para impedir que esse transtôrno da ordem cósmica se realize (31).

Fato análogo acontece, quando no canto XX, Posidão parece querer salvar Enéias por causa de sua virtude. O próprio deus exclama:

(27). — *Il.*, VIII, 236-244.

(28). — *Il.*, VI, 309-310.

(29). — *Il.*, XVI, 220-256.

(30). — *Il.*, XXII, 168 e ss.

(31). — *Il.*, I, 493, 533 e cantos XX e XXI.

*Mas por que é preciso que este inocente sofra tais males, aqui, sem razão, pelas desgraças de outrem, êle que sempre oferece agradáveis presentes aos deuses, senhores do vasto céu?*

Ora, Posidão intervém junto aos deuses, principalmente para defender o destino. Por sua coragem temerária, Enéias não se arrisca a encontrar-se no Hades antes da hora fixada? Não, "o destino quer que êle seja salvo, a fim de que não pereça estéril, aniquilada, a raça de Dárdanos" (32).

Para auxiliar êsse destino que, frequentemente, se confunde com a vontade de Zeus, os deuses não hesitam em enganar os humanos. Assim, Zeus envia a Agamenão um sonho em que parece prometer-lhe a vitória (33). De fato êsse sonho não tem outro fim senão provocar a derrota dêle e dos aqueus. Pândaro crê agir segundo a ordem dos deuses e conquistar a glória (34): a deusa enganou-o a fim de que a luta se reiniciasse; aqueus e troianos, com o pacto, arriscam por têrmo, definitivamente, à luta e isto não está de acôrdo com os desígnios do destino. Heitor crê na vitória dos troianos: ela não lhe foi assegurada por Zeus? Com efeito, êste prometera por intermédio de Íris, um sucesso momentâneo. Mas as palavras eram dúbias:

*Quando Agamenão, ferido por uma lança ou tocado por uma flecha, saltar ao carro, aí então, Zeus te porá nas mãos a força de matar, até o momento em que alcançares as naus de belas proas, e em que o sol se puser e a sombra sagrada vier (35).*

Heitor acreditou que atingir as naus seria provocar a derrota total dos aqueus. Por causa disso, recusa todos os conselhos do bom senso de Polidamas. O mesmo Heitor, no momento supremo, ousará afrontar Aquiles, pois crê ter a seu lado o irmão Deífobo; mas perceberá bem depressa que só se tratava duma miragem suscitada pela deusa Atena. E não termina ai a ação da divindade para perdê-lo: Aquiles atira o dardo; Heitor evita-o e atira a lança. Visou bem, mas seu golpe é anulado, sem razão aceitável. Então, irrompe desmesuradamente o auxílio divino a Aquiles; a lança perdida é devolvida ao herói grego; êle pode matar Heitor. Não é mais um combate, e sim uma execução (36).

O próprio Aquiles reconhece que os deuses o enganaram quando, com a aprovação de sua divina mãe, decidiu retirar-se do combate. Sua cólera provocou a morte de numerosos aqueus e de seu amigo íntimo (37).

(32). — II., XX, 297 e ss.

(33). — II., II, 5 e 43.

(34). — II., IV, 82-109.

(35). — II., XI, 206-209.

(36). — II., XXII, 273 e ss.

(37). — II., XIX, 270-275.

Em dois momentos diferentes, no combate, Apolo, protetor de Tróia, o engana. Com as feições de Agenor, faz-se perseguir por Aquiles, afasta-o de Tróia e assim permite aos guerreiros troianos que regressem à cidade (38). Já não havia roubado Heitor à fúria do guerreiro, cobrindo-o com um “denso vapor”, correspondendo, destarte à ação de Atena que, ainda uma vez, havia desviado o dardo certo do corajoso troiano? (39) Por fim, se Aquiles envia Pátroclo ao combate, com tôda confiança, é porque julga que seu amigo não corre nenhum risco: os deuses não lhe haviam prometido que não tomaria Tróia sem êle? (40) Os oráculos divinos contribuem, por sua obscuridade, à realização do destino. Lembraremos ainda o tríplice insucesso de Menelau no combate com Páris (41), mau êxito com que o poeta parece divertir-se e do qual a causa ainda é a divindade. Páris é necessário para realizar a obra do destino, para matar o filho de Peleu: por isso não deve morrer (42).

Do encarniçamento do destino contra certos humanos, ainda temos prova na história do Priamida Licaão, que, depois de ter sido poupado por Aquiles e vendido por êle como escravo, volta à pátria para retomar seu lugar na luta; de fato, para ser executado pelo mesmo Aquiles (43).

Assim, os deuses da *Ilíada*, embora possuindo qualidades essencialmente divinas: imortalidade, deslocamento rápido através do espaço, não deixam de ter profundas semelhanças com os humanos, no caráter, nas paixões, nos costumes. Até lhes sucede poder sofrer e receber ferimentos. Se Homero insistiu, principalmente, sobre o caráter olímpico, é evidente que se trata de algo pessoal, ou que revela uma tendência nova da religião, tendência que reencontraremos, na mesma época, em outro poeta do continente, Hesíodo. Homero também conhece os deuses ligados aos santuários, de forma que sua teologia mistura bem claramente diversos elementos para realizar um todo muito característico. Os deuses, como os humanos, são submissos a um destino contra o qual nada podem, ao qual dão a mão para auxiliá-lo em suas realizações. Eis o lado divino dessa teologia.

Mas os deuses não bastam a si próprios: sua ação é tôda orientada para os humanos, com quem têm tantas semelhanças. Todavia, em suas relações com os homens, parece que os deuses agem mais por sua própria conta, sem preocupar-se com o interêsse dos humanos que, frequentemente-

(38). — *Il.*, XXI, 595 até o fim; XXII, 1-20.

(39). — *Il.*, XX, 435-450.

(40). — *Il.*, XVIII, 101 e ss.

(41). — *Il.*, III, 310-461.

(42). — *Il.*, XXII, 359-360.

(43). — *Il.*, XXII, 34 e ss. Como exemplos desses enganamentos da divindade se poderiam ainda citar, por ocasião dos jogos, a vitória arrebatada de Diomedes por Apolo (XXIII, 383-385), de Eumelo (*Ibid.*, 391-2) e de Ajax (*Ibid.*, 770) por Atenas.

te, são suas vítimas; a não ser que um dêesses mortais se beneficie dessa proteção divina, proteção muitas vêzes gratuita e que só depende muito pouco da virtude ou da piedade. Entretanto, os vícios dos homens, isto é, sua impiedade contra esta ou aquela divindade atraem quase que inevitavelmente a cólera divina. É, pois, uma atmosfera profundamente religiosa que impregna a *Iliada*. Mas, nas relações, nas contínuas trocas entre o homem e a divindade, o homem aparece sempre como um juguete nas mãos dos deuses: êles o inspiram, fazem-no agir, chegam a enganá-lo, segundo seus caprichos ou o inexorável destino.

Tudo isso parece deixar pouco lugar ao humano, *A Moral da Iliada* ao mérito; e a moral que lhe é consequente pode parecer muito elementar e até pessimista. Ora, se o homem é assim dirigido pelos deuses, pelo destino, que responsabilidade lhe resta? Êle é o juguete dessas fôrças superiores. E essa nota pessimista é encontrada continuamente num Aquiles, quando percebe as consequências desmedidas duma decisão humana que êle julgava sábia e inspirada pelos deuses (44), quando compreende, repentinamente, o sentido da predição divina que só lhe concedia a tomada de Tróia em companhia de Pátroclo (45); ou ainda, em Heitor, quando verifica que o seu destino era êsse. Tanto num como noutro, há como que uma espécie de resignação fatalista, diante duma sorte da qual sabem que não podem escapar.

Essa submissão aos deuses e ao destino confere ao herói uma real humildade. Os heróis não reivindicam tão intensamente nem o talento nem a inteligência, e sim a amizade dos deuses, a única que lhes é proveitosa. Se a sorte lhes é adversa, não vêm nenhuma vergonha em fugir, apesar das zombarias do inimigo, e é o que fazem Diomedes e Nestor, quando percebem que a divindade protege os troianos (46). Amanhã a sorte poderá mudar. Se, ao contrário, os deuses os protegem, êsses mesmos heróis sentem-se capazes de tudo. Mas não terão a audácia de gabar suas fôrças, pois sabem que os deuses agiram por suas mãos, e atribuir-se o mérito dêesses feitos é uma falta de comedimento a que os deuses não perdoam e de que se vingam.

No auge da cólera, Aquiles não dirá a Atenas:

*Ordem que vem de vós dois, deusa, é preciso observá-la,  
qualquer que seja a ira que guardo em meu coração:*

*esta é a boa resolução*

*Quem obedece aos deuses, dos deuses é ouvido (47).*

(44). — *Il.*, XI, 181 e ss.

(45). — *Il.*, IX, 410-416.

(46). — *Il.*, VIII, 152-157.

(47). — *Il.*, I, 216-218.

À humildade no sucesso ainda se acrescenta outra virtude, a prudência. Esta é que faz com que os heróis escutem a divindade, sejam sensíveis a seus conselhos, fujam de qualquer excesso que só pode provocar a cólera dos deuses; e é essa prudência, essa "sensibilidade" às ordens divinas que, além duma certa predestinação, faz de Aquiles o amado dos deuses: êle, mais do que ninguém, sabe fugir de qualquer excesso.

Por outro lado, é o temor do deus que faz o herói estar alerta, receando que um deus se manifeste sem êle o saber. Pode encontrá-lo na batalha, e tal choque, evidentemente, lhe será fatal. Não é essa ignorância do deus que provoca a morte de Pátroclo? Diomedes, em certo momento, de modo algum suspeita de que é ao próprio Apolo que persegue (48). Entretanto, o deus se revela a tempo e, de má vontade, Diomedes, abandona a perseguição, êle que ousará, sob as ordens de Atena e com o auxílio dela, acometer Ares e Afrodite. Heitor será menos feliz quando enganado por Atena (49). Se, num combate, o herói achar diante de si uma personagem desconhecida hesitará lutar, pois quem sabe? Não será um deus? E Glauco pede a seu adversário mil informações sobre sua personalidade (50). É ainda a prudência que faz ver, num momento importante, numa personagem que aparece, um enviado dos deuses; pois êstes têm muitas maneiras de comunicar a sua vontade aos humanos.

Eis porque a prece também é coisa necessária: ela invoca piedade dos deuses para com os homens, muitas vezes cegos e que não sabem interpretar a vontade dos deuses. Nada é possível sem a prece, pois só os deuses dão o poder. A piedade dos homens é, pois, essencialmente prática; ela só tem um fim, afastar a cólera divina ou tornar favoráveis os deuses, êsses deuses tão facilmente invejosos dos homens. Tôda efusão mística é, evidentemente, desconhecida; entretanto, essa concepção tem o mérito de conferir ao homem uma certa doçura, que o afasta do orgulho descomedido.

Eis a prece de Diomedes ferido por Pândaro. É inteiramente delicada, mas precisa: já que o herói não pode ir ao encontro do inimigo, que Atena sugira a êste que se lhe aproxime (51):

*Ouve-me, filha de Zeus, que sustém a égide, ó Infatigável!  
Se alguma vez, clemente a meu pai, tu o assististe  
no combate mortífero, hoje, por minha vez, ama-me, ó Atena!  
Concede-me matar êste homem, e para tanto, faze que  
êle venha sob o golpe de minha lança,  
êle que me tocou por primeiro, que triunfa com isto e pretende  
que eu não deva, por mais tempo, ver o brilhante lampêjo do sol.*

(48). — II., V, 431-470.

(49). — II., XXII, 224-246.

(50). — II., VI, 119-236.

(51). — II., V, 115-120.

E Atena lhe dará todo o poder durante um dia extraordinário; êle agirá como se nenhum ferimento lhe tivesse enfraquecido o corpo. Leia-se, ainda, sua prece antes da expedição noturna, em companhia de Ulisses. Ela mostra-nos como o herói deve suplicar aos deuses, lembrando-lhes a proteção passada, prometendo-lhe, para o futuro, ainda maiores dons:

*Ouve-me, agora, por minha vez, filha de Zeus, ó Infatigável!  
e acompanha-me, como acompanhaste meu pai a Tebas,  
o divino Tideu, no dia em que, como mensageiro*

*dos aqueus, se dirigiu para lá.*

*Êle tinha deixado às margens do Asopo os aqueus de saiote de bronze;  
afim de levar aos cadmeus uma proposta apaziguadora,  
ia para lá; mas, na viagem de volta, meditou terríveis atos,  
em tua companhia, ó divina deusa que te apressaste em assistí-lo.  
Da mesma forma, hoje, digna-te assistir-me e proteger-me,  
e eu te imolarei uma viteia de larga frente, vitela de um ano,  
não domada, que nenhum mortal pôs sob o jugo,  
e antes de imolá-la, eu lhe enfeitarei os chifres com ouro (52).*

Por conseguinte, os heróis não entendem outros meios de relações com os deuses. É uma religião prática, que dá, para receber em troca (53).

Trocas contínuas entre o homem e o deus, prudência na ação, sensibilidade aos impulsos divinos, humildade no sucesso, fatalismo na adversidade, tais são as consequências dessa considerável influência dos deuses nas ações humanas. Certamente, já foi possível dizer que a moral dos heróis de Homero era puramente prática, uma moral de aventureiros, pois aí se vê o rapto de mulheres, o roubo de rebanhos. Mas não se deve esquecer que se trata de obrigações que resultam das lendas utilizadas pelo poeta. E é claro que, em tôdas as lendas, era uma moral sumária a que dominava. É evidente todavia que a *Iliáda* “nada conhece bem uma punição ou recompensa além do mundo terrestre. Ela ignora, absolutamente, como tôdas as morais antigas, a noção de dever, de consciência, mérito ou falta” (54). É a moral da sociedade aquéia, moral de honra bem adaptada a um meio aristocrático, moral feita de lealdade para com o chefe e companheiros de combate. Qualquer juramento constitui um elo de fidelidade entre amigos e inimigos. Respeita-se êsse vínculo tão bem quanto o criado pela hospitalidade, e até no combate.

(52). — *Il.*, X, 829. Encontramos aqui uma alusão evidente às epopéias do ciclo Tebano.

(53). — Pode-se fazer a mesma observação quanto à prece de Agamenão, citada anteriormente, como em geral a tôdas as preces que se podem encontrar na *Iliáda*.

(54). — P. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, p. 28 e s. O autor nota que a noção de justiça é ignorada também nesse poema.

Certamente, os heróis parecem cruéis no campo de luta, mas aí imperam as duras leis da guerra. Poupar não é provocar tristes dias no futuro? Quando Dolão pede que sua execução seja suspensa, Diomedes lhe responde:

*Não vás pôr na tua cabeça que possas escapar. . .  
Se hoje nós te libertássemos, te deixássemos ir,  
tu voltarias algum outro dia às finas naus dos aqueus,  
ou para espionar ou mesmo para afrontar-nos num combate (55).*

Mas isso não significa que os heróis homéricos não sabem manifestar sua estima aos inimigos. Tanto Enéias como Heitor falam a Aquiles de tôda a sua estima, antes de lutar com êle:

*Sei que és bravo, que estou muito abaixo de ti.  
Mas tudo isto repousa sôbre os joelhos dos deuses.  
Se te não valho, acaso não posso, por causa disso,  
arrebatat-te a vida? (56)*

Humildade, sim, mas que não destrói a coragem, pois a vitória, com os deuses, é sempre possível. É a mesma estima que notamos nas altivas palavras trocadas por Enéias e Merião lutando ao redor do cadáver de Sarpedão (57).

Pelas vítimas da guerra horrível, pelos sofrimentos de um guerreiro moribundo, os heróis manifestam uma real piedade, e se êles próprios não a expressam, o poeta sabe intervir e falar da sua comisseração. Isto é um enriquecimento do fundo tradicional da epopéia, e também o indício de evolução da alma grega desde a época aquéia até a época homérica.

É certo que os sentimentos dêsses guerreiros são rudes, mas encontramos também profundas delicadeza num Heitor ou num Menelau. A bondade dêste último é evidente, e, sem o irmão, estaria pronto a conceder a vida aos inimigos que lha pedissem (58). E o próprio Aquiles, antes da morte de Pátroclo, gostava de poupar os adversários; enviava-os para longe afim de serem vendidos: "Coração de bravo deixa-se dobrar", como diz Íris a Posidão. E vemos Licaão escapar à servidão, como já tinha escapado à morte, para regresar a Tróia (59).

Na vida privada, Andrômaca assinala uma ternura delicada e estranha. Briseida chorando sôbre o cadáver de Pátroclo revela-nos a

(55). — *Il.*, X, 447 e ss.

(56). — *Il.*, XX, 434-436; e também XX, 200 e ss.

(57). — *Il.*, XVI, 620-631.

(58). — *Il.*, VI, 51-54.

(59). — *Il.*, XV, 203; XXI, 99 e ss.

bondade do herói que mostrara sua doçura e essa cativa que conhecera uma desgraça após outra. Dessa mulher que a espada de Aquiles havia tornado viuva, arrebatando-lhe no mesmo tempo os três irmãos, dessa escrava, êle havia jurado fazer a espôsa legítima de Aquiles (60). Eis algumas feições que atenuam um pouco certos aspectos penosos da rude moral dos heróis da *Iliada*.

Dum poema que só narra fatos guerreiros, não se pode inferir uma moral válida para uma época inteira. A moral da guerra é desgraçadamente brutal em tôdas as épocas, mas basta perceber alguns traços da vida corrente para diminuir, esfumar um pouco o que aí possa haver de muito sangrento e cruel na conduta dos heróis.

Algumas palavras de Aquiles, mergulhado em luto, sua conduta para com Antíloco, o fogoso e astuto adolescente que o faz sorrir e lhe agrada (61), a doçura de Pátroclo, a alma paternal que o velho Fênix demonstra, (62) tudo isso nos revela um mundo mais policiado, menos áspero.

Não deixa de ser verdade que, se consideramos o conjunto do poema, é uma moral ativa, tôda feita de energia, que a *Iliada* nos apresenta. Ainda que a vida seja muitas vêzes triste, e a piedade, a virtude para com os deuses seja tão mal recompensada, esta vida vale a pena ser vivida, pois vale mais que a morte. Esta é o grande terror dos heróis homéricos. As fórmulas habituais para designá-la mostram seu caráter irremediável: "a morte e o destino o possuem", e, ao mesmo tempo, sua profunda tristeza: "a morte, o negro traspasso, te esperam" (63). O poeta apiada-se dos heróis que vão morrer, ao tentar arrebatá-los dos toianos o corpo de Pátroclo (64):

*Pobres loucos, a mais de um, sôbre êste corpo, Ajax  
arrebatará a vida.*

Numerosos heróis pedem que a vida seja salva (65):

*Ê Troo, filho de Alastor, que vem cair diante de seus joelhos,  
na esperança de que, fazendo-o prisioneiro, êle o poupe,  
e, em lugar de matá-lo, lhe deixe a vida . . . . .  
Pobre tolo. não sabe que não será ouvido . . . . .  
. . . . . Troo toca-lhe os joelhos com as mãos,  
quer suplicar-lhe a qualquer preço.*

(60). — *Il.*, XIX, 287 e ss.

(61). — *Il.* XXIII, 555-556.

(62). — *Il.*, I, 497.

(63). — *Il.*, XI, 443-444.

(64). — *Il.*, XVII, 236.

(65). — *Il.*, XX, 463 e ss.

Lemos de novo os preliminares da morte de Licaão. Ele

*. . . . . aproxima-se, assombrado,  
quer tocar-lhe os joelhos, e seu coração, acima de tudo, deseja  
escapar à morte cruel e ao negro traspasso.*

Para atingir êsse fim, chega a esquecer a solidariedade a Heitor, seu irmão (66):

*Não me mates: não saí do mesmo seio que Heitor,  
que matou o teu bom e forte amigo.*

Da mesma maneira, quando se trata de uma alma vigorosa, a morte não aparece como o coroamento de uma bela carreira, a partida para um Walhala, onde se encontraria a felicidade e a glória de seus trabalhos guerreiros. Eis a morte de Pátroclo (67):

*Assim falava, quando a morte que tudo acaba o envolvia.  
A alma levanta seu vôo longe dos membros, vai para o Hades  
chorando sobre sua sorte, deixando força e juventude.*

E o próprio Heitor não escapa à lei geral. Sabendo que não pode mais fugir à morte e que Aquiles não o poupará, resigna-se, não pronuncia nenhuma palavra que possa embaçar a sua glória; mas percebe-se sua tristeza profunda ao deixar a vida, quando pede que lhe sejam concedidas, ao menos, as honras supremas (68):

*Devolve-lhes meu corpo para ser levado a minha casa,  
afim de que os troianos  
e as mulheres dos troianos dêem ao morto que serei a sua parte  
de fogo.*

E Aquiles, em muitas passagens, invoca essa morte que o espera para breve, e o pai que, como Príamo, se verá privado do filho (69): "Eu mesmo, dirá a Licaão,

*eu mesmo, não vês como sou belo, grande?  
Descendo dum nobre pai e uma deusa foi minha mãe.*

---

(66). — II., XXI, 64-66; 95-96.

(67). — II., XVI, 855-857.

(68). — II., XXII, 342-343.

(69). — II., XXI, 108-112.

*E, apesar de tudo, a morte pende sôbre minha cabeça  
e o imperioso destino.*

*Manhã virá, — ou tarde ou meio dia —  
em que alguém, no combate, me arrebatará, a mim também a vida.*

Quando seu amigo Pátroclo já estava morto, Aquiles, chorando, se lamentava também, a propósito da sua própria morte:

*O destino quer que os dois tinjamos de vermelho o mesmo solo  
aqui em Tróia. A mim também, não me acolherá,  
de volta a meu palácio, o velho Peleu, condutor de carros,  
nem minha mãe Tétis, e esta terra aqui mesmo me há de reter (70)*

Pânico em uns, tristeza e resignação em outros, eis o que provoca a morte nos heróis. Até os deuses, sabendo o que reserva a morte aos homens, queixam-se quando um ser querido vai ser atingido. Diante do destino que vai ferir seu filho Sarpedão, Zeus tem piedade (71):

*Ah! desgraça! pois que, para meu Sarpedão, o mais  
querido dos mortais,  
o destino é cair sob os golpes de Pátroclo, filho de Menótio.  
Meu coração está ansioso e no meu íntimo agita um duplo desígnio.*

E êle imagina subtrair o herói à sua sorte. Mas Hera lembra-lhe a condição humana:

*Que? Um simples mortal, já há muito tempo prometido  
a seu destino,  
quererias subtrair à morte? . . . . .*

E a deusa Tétis geme ao pensar que, logo, não mais verá nem acolherá, quando voltar a casa, na morada de Peleu, o filho amado, o grande Aquiles (72). Não deve causar espanto o verificarmos que Apolo assim define os humanos: “são seres

(70). — II., XVIII, 330 e ss.

(71). — II., XVI, 435-442.

(72). — II., XVIII, 59-60.

“ . . . . . semelhantes às folhas que ora  
vivem cheias de brilho, comendo o fruto da terra,  
ora se consomem e caem no nada. . . . . (73).

O nada não seria preferível à sorte que está reservada aos humanos no sombrio Hades? A *Ilíada* na *Evocação de Pátroclo* dá uma idéia daquilo que está reservado aos defuntos. Pátroclo, que já provou a morte, diz: “o odioso traspasso já me enguliu”.

Aquiles quer abraçá-lo e experimenta o que a morte reserva aos homens; e isso explica a sua tristeza pela sorte que em pouco será a sua:

*Assim falou, e estendeu as mãos  
sem apanhar nada; sua alma, sob a terra, como um vapor,  
foi-se num pequeno grito*

Comprende-se que, depois disso, Aquiles expresse o seu espanto; é o resultado duma experiência raramente dada:

*Ah! sem dúvida, um não sei quê ainda vive no Hades,  
uma alma, uma sombra, na qual, entretanto, já não  
habita o espírito (74).*

Que é exatamente êsse lugar onde vão as almas dos guerreiros, nós o sabemos, porque encontramos na *Ilíada* uma evocação dos Infernos. Sobrevem por acaso no grande combate final que termina com a intervenção dos deuses. Não é o próprio deus dos Infernos que faz a descrição de seu antro, quando Posidão, na batalha suprema, sacode terrivelmente a terra? (75).

*Teve mêdo também, sob a terra, o Senhor dos Mortos, Aidoneu;  
pula de seu trôno e grita no seu receio que, através do ar,  
faça estourar a terra Posidão, o Sacudidor do solo,  
e, aos mortais e aos imortais, apareça a morada  
medonha de podridão, que aos deuses repugna.*

Seres privados dos sentidos, eis o que resta dos heróis e assim são as almas que nos aparecem na *Evocação dos Mortos*, no canto XI da *Odisséia*. Os mortos são “cabeças sem fôrça”, seres sem nervos, sombras (76).

(73). — *Il.*, XXI, 464-466.

(74). — *Il.*, XXIII, 78-79; 99-104.

(75). — *Il.*, XX, 61-65.

De Agamenão não restam nem a fôrça nem a musculatura que outra possuía em suas pernas ágeis. Não são mais que “invisíveis fantasmas dos humanos exauridos” de acôrdo com a expressão de Aquiles (77). A comparação que lemos no último canto do poema, na segunda *Nekuya*, lembra-nos a descrição da *Iliáda*: apertadas como num cacho de morcegos, as almas vão, dando pequenos gritos, conduzidas pelo deus através das veredas cobertas de podridão (77a).

Assim os Infernos são um lugar de tristeza, “lugar sem doçura” (78). E o próprio Aquiles preferiria

. . . . . como servo de bois, viver a serviço de outrem,  
de um pobre rendeiro, sem grandes posses,  
a reinar sôbre os mortos, sôbre todo êsse povo extinto (79).

Se ao menos os mortos pudessem esperar encontrar a paz com a morte, ou então, após uma vida cheia de provas, a calma total do nada! Mas não! As almas lá não provam repouso, mas têm todas as preocupações que lhes vêm dêste mundo (80), e também seus rancores profundos.

Como se compreende bem o epíteto dado à vida pela mãe de Ulisses: “a vida tem a doçura do mel” (81).

De sorte que, por mais miserável que seja a condição dos mortais, — é o próprio Zeus que o verifica:

*Nada é mais miserável do que o homem  
entre todos os seres que respiram e caminham sôbre a terra* (82).

vivamos, pois a vida vale pela glória que pode proporcionar-nos, glória que é como uma eternidade. Essa concepção é a dum herói como Aquiles (83). O herói responde a seu cavalo Xanto que acaba de pre-dizer-lhe a morte:

(76). — *Od.*, XI, 49 e 219.

(77). — *Od.*, XI, 393-4; 475-6.

(77a) — *Od.*, XXIV 5-10. Encontramos para exprimir êsses gritos das almas, o mesmo verbo  $\tau\rho\acute{\iota}\zeta\omega$  na *Odisséia* e no verso 101 do canto XXIII da *Iliáda*.

(78). — *Od.*, XI, 94.

(79). — *Od.*, XI, 489 e ss.

(80). — *Od.*, XI, 541-2; XXIV, 21-22.

(81). — *Od.*, XI, 203. De todos êstes textos extraídos da *Odisséia* poderemos concluir que a moral da *Odisséia*, assim como a da *Iliáda*, é pessimista; mas não devemos deixar de considerar que só se trata de um episódio que, já o dissemos, parece provir dum fundo estrangeiro e ao qual o autor não parece ter dado uma importância particular. Apesar disso, essa concepção da morte que encontramos na *Odisséia* concorda bem com a da *Iliáda*; então, expressa realmente mais do que o sentimento do próprio Homero a idéia geral duma época, a da literatura épica.

(82). — *Il.*, XVII, 446-447.

(83). — *Il.*, XIX, 421-423.

*Sem ti, eu sei bem disso: minha sorte é perecer, aqui,  
longe de meu pai e minha mãe. Não importa;  
não cessarei, enquanto não tiver dado aos troianos  
tôda a fartura do combate.*

Foi também o que disse a sua mãe:

*Se igual destino me está fixado,  
jazerei sôbre o solo, quando a morte me atingir,  
Mas, hoje, espero conquistar nobre glória (84).*

E não é também o pensamento duma mulher como Helena, que se consola das misérias que provoca àqueles que se lhe aproximam, pensando que tais misérias lhes hão de atrair, a ela e aos demais, uma espécie de imortalidade? (85)

O herói homérico é, pois, essencialmente afeiçoado à vida, por mais miserável que ela seja. Sua religião não lhe dá nenhuma esperança no além-túmulo. Absolutamente não aparecem êsses mistérios que dão aos iniciados uma espécie de esperança de imortalidade. Assim, compreendemos os gemidos dos heróis na hora de morrer, as súplicas ao vencedor. Embora sem liberdade, a vida é preferível à existência mesquinha que os espera no reino das Sombras.

Heitor torna-se então ainda mais admirável, pois não se rebaixa às súplicas, e o que pede são apenas as honras fúnebres que, pelo menos, lhe darão a paz. E Aquiles alteia-se, acima de todos, pois ousa enfentrar a morte que aceitou.

*O maravilhoso na Ilíada* A *Ilíada*, por conseguinte, não é apenas uma narrativa épica. Informa-nos sôbre as profundas relações entre os deuses e os homens, sôbre a concepção da vida e da morte que tinham não sômente os contemporâneos de Homero, mas também os homens dos séculos anteriores e dos quais a epopéia homérica nos conserva a lembrança. Mas se viu ainda nesse maravilhoso da *Ilíada* uma tentativa de explicação metafísica do mundo das idéias e dos sentimentos, e até dos próprios acontecimentos, principalmente daqueles que podem parecer inexplicáveis (86).

Homero empenha-se na apresentação de caracteres, caracteres móveis, vivos; mas como explicar essas evoluções das almas? Particularmente, como explicar o domínio de si que Aquiles demonstra no auge da cólera

(84). — *Il.*, XVIII, 120-121.

(85). — *Il.*, VI, 357-358.

(86). — W. Leaf, *Homer and the history*, e F. Robert, *Homère*.

contra Agamenão e que retém seu braço já armado com a espada? Como explicar a prudência e as determinações dum Ulisses, a fôrça de sua palavra, senão pela cooperação da divindade?

As mais tresloucadas decisões não se explicam também pela intervenção de um deus que quer enganar os homens? Que razões dar para que após o combate de Menelau e Páris, a guerra de Tróia não termine? Todos já estão fartos dela, o pacto previu as modalidades dum acôrdo que satisfizesse a todos. Então, por que êsse ato de loucura de Pândaro que, aliás, não parece revoltar muito os aqueus tão preocupados com a sorte de Menelau? Como explicá-lo a não ser pelo ódio de Hera que ameaça o grande Zeus e o obriga a tomar uma decisão fatal aos troianos? (86a).

As idéias que advêm aos humanos não são apenas o fruto dum longo raciocínio, mas também a obra dum deus que lhes inspira o que devem fazer, quer diretamente, quer por um subterfúgio qualquer. E por isso elas são repentinas; é evidente que os homens não são a sua origem. É todo o andamento das idéias através do inconsciente e subconsciente o que se encontra considerado pelo poeta.

Da mesma forma, todos os movimentos da alma são explicados pela intervenção dum deus: domínio de si em Aquiles, poder e sabedoria dum Ulisses, orgulho dum Pândaro, paixão duma Helena, ardor e desejo de glória dum Heitor, coragem dum Príamo, bondade dum Aquiles. É todo o mistério do conhecimento e da vontade o que Homero tenta explicar. O poeta fica admirado diante dêsse mundo psicológico que surgiu à sua frente. Serve-se do mundo divino para assinalar os estados da alma, para marcar-lhes a gênese, a evolução e os desenvolvimentos. Será um processo ou fé profunda? É certo que apesar das múltiplas intervenções, as personagens não são simples bonecos, como se poderia temer, são seres que agem conforme seus temperamentos. E isso é ainda uma outra nota particular do gênio do poeta.

Ao lado dessas explicações psicológicas, achamos no maravilhoso uma espécie de razão dada ao inexplicável. Como admitir que o forte sucumba onde o fraco sai vitorioso? E o corajoso falhe, onde o covarde é bem sucedido? Como explicar que, repentinamente, os exércitos, sem razão aparente, possam sentir soprar sôbre si o vento do pânico? Ao contrário, que razões apontar para êsses heróicos movimentos de conjunto que levam os exércitos à vitória? Tudo isso não pode deixar de ser obra de um deus. Da mesma forma, como explicar que alguns guerreiros que já perderam tôda a coragem, repentinamente, se sintam revigorados, moral e fisicamente? A razão nos é indicada:

*Falou, e tocando-os, o Senhor da Terra e Sacudidor do solo,  
com o cetro, em ambos infundiu fúria poderosa.*

*Leves lhes tornou os membros, primeiro as pernas,  
e depois — subindo — os braços (87).*

E ei-los, os dois Ajax, que voltam ao combate. Ademais, com palavras, o deus a uns e a outros se dirige e os faz recuperar a coragem.

E todos os acontecimentos repentinos, as coincidências felizes ou desastrosas que decidem uma batalha ou a sorte de um indivíduo, serão obra de um simples acaso? O fato de que Páris escape a Menelau que já o tinha seguro pela jugular do elmo já causa espanto; que a jugular arrebente e Páris se aproveite da confusão para voltar a Tróia, tudo isso é demasiado estranho para ser meramente accidental. Um guerreiro valoroso ser, repentinamente, tomado de pânico, como Heitor perseguido por Aquiles; um herói ferido poder esquecer-se da ferida e comportar-se durante um dia inteiro, com rara energia e com uma eficácia excepcional (88), tudo isso só pode ser devido a uma intervenção divina. Diomedes, já vencedor, deixa escapar o chicote, rompe-se o jugo que retém os cavalos de quem é mestre na arte de conduzi-los (89), eis dois acidentes que provam a ação dum deus. Uma arma bem atirada ser evitada por um ligeiro movimento inesperado, o dardo atravessar o escudo e tocar justamente o lugar mais protegido pela couraça ou deter-se em sua trajetória, sem ferir, como seria de esperar (90), ainda tudo isso é ação da divindade. O acaso será mesmo acaso? Não será mais precisamente o sinal do favor ou desfavor de que um mortal goza diante da divindade?

Não é na narrativa da partida de Príamo para a tenda de Aquiles que Homero nos mostra essa transformação súbita de um caráter, transformação que só pode resultar da influência divina? Príamo por certo não é um herói (91). Ele não é o sustentáculo de Tróia. Para que lhe venha a idéia de ir ao campo dos gregos reclamar o corpo do filho, é preciso a intervenção duma deusa. E sua opinião é bem clara: nada tem a temer, os deuses previram tudo. Príamo portanto age imediatamente. Mas aos poucos sua coragem se enfraquece: os temores de Hécuba solapam sua firme segurança, e ele pede aos deuses um novo sinal... Na viagem, o medo apodera-se d'ele, ao ver um homem;

*os pêlos se eriçam sôbre os membros encurvados;  
êle para, prêso de espanto... (92)*

(87). — II., XIII, 59-61; 89-93.

(88). — II., V, 122 e ss.

(89). — II., XXIII, 382 e ss.

(90). — II., XI, 439.

(91). — II., III, 304-309.

(92). — II., XXIV, 358-360.

É necessária a chegada de Hermes, suas palavras hábeis para lhe devolverem a confiança. E a notícia do prodígio que confere a incorruptibilidade ao corpo de Heitor acaba por eliminar o medo do velho. Príamo está transformado, pronto a executar sua missão. Tudo isso é obra dos deuses(93).

Por conseguinte, em Homero há, ao mesmo tempo, a crença numa divindade que age, e isso explica muito fatos inverossímeis da vida quotidiana; mas há aí também um processo para explicar a marcha do pensamento, os repentinos movimentos da vontade.

Por outro lado, se o poeta deu a seus deuses um caráter profundamente humano, não pôde impedir que êsses deuses, frequentemente, se tornassem personagens de comédia. De fato, os humanos na *Iliada* são mais respeitáveis, mais virtuosos que os deuses. É um tanto desconcertante pensar que os deuses que agem como os homens, que fazem os homens agir, lhes sejam muito inferiores quanto ao valor moral. Se se acrescentar a isso o fato de que Homero parece escrever um poema em que admira o homem, perguntar-se-á se êste contraste não é intencional, se não se trata de um poema à glória do homem.

Admiração pela inteligência dum Ulisses, dum Polidamas, dum Nestor, que tudo sabem prever e aconselhar. Não é admirável que o herói Nestor, introduzido na lenda por Homero, o suposto ancestral da dinastia dos Neleidas a quem o poeta parece querer glorificar, seja justamente o herói calmo e refletido, o sábio por excelência? Admiração pela inteligência que prevalece sôbre a força brutal (94), pela vontade e pelo coração que transformam um fraco como Menelau num homem corajoso e útil. Admiração também pela inteligência capaz de remediar os sofrimentos humanos e curá-los por meio de remédios que não são mais receitas sagradas. Provavelmente se vêem na *Iliada* alusões ao despertar da ciência médica na Grécia da Ásia na época homérica (95), quando se pensa que, mesmo entre os deuses, é com pós que Ares é curado! (96)

Despertar do espírito de análise psicológica, admiração pela ciência, raciocínio que tenta separar, lógicamente, os elementos dum sonho (97); tudo isso prova no poeta um espírito largamente aberto sôbre o mundo e não perdido no puro domínio da imaginação.

Em conclusão, não é a obra dum poeta expressando o mundo tal qual se lhe apresentou no dia em que o contemplou, um mundo em que nada é lógico, em que o homem parece guiado por suas paixões, em que,

(93). — *Il.*, XXIV, 144-479.

(94). — *Il.*, XXIII, 653 e ss.

(95). — *Il.*, IV, 193-219; XI, 828-848; XV, 390-394.

(96). — *Il.*, V, 899-904. Convém também lembrar a cura de Hades (V, 395-402) e o que diz Idomeneu a respeito dos médicos: "Um médico vale muitos outros homens, para extrair dardos e espargir remédios apaziguadores" (XI, 514-515).

(97). — Ver F. Robert, *op. cit.*, p. 189, a interpretação da cena do sonho de Aquiles.

realmente, é o joguete dos acontecimentos, sem razão alguma, frequentemente com a maior das injustiças?

A piedade? É um trunfo a colocar no jôgo: não se deve irritar a divindade, mas isso também não é garantia nem de bom sucesso, nem de proteção divina. O poder supremo? Não nos impede de cometer os piores erros; e os chefes são, frequentemente, incapazes e covardes, felizes por terem perto de si conselheiros que agem por êles e reparam seus erros. A sorte não é sinônimo de respeito dos deuses ou de coragem humana. A morte toca ao acaso, sem considerar a virtude. O sucesso é dado às vêzes aos menos hábeis e a proteção divina não é, necessariamente, dispensada aos melhores.

Nesse poema de tradições épicas e religiosas longínquas, em que o poeta reúne numerosos poemas para dêles fazer uma obra nova, discernimos tudo quanto já existe de positivismo. Diante dum mundo em que nada está no lugar, em que o acaso, o destino, os deuses, frequentemente pouco respeitáveis, têm um papel enorme, o homem aparece como o herói essencial, grande por sua inteligência, talento e coração. O poeta sente como que uma revelação dum mundo humano desconhecido, um espanto, diante da razão e vontade capazes de fazer heróis; e é isso que êle canta. Psicólogo arguto, não se cansa de esboçar e pintar os caracteres humanos ou divinos — que importa? — já que os deuses têm todos os modos de agir dos humanos e também suas paixões. E êle acrescenta, incessantemente, novas cenas, que, ao mesmo tempo, precisam os caracteres e lhes dão aspectos novos, que todos concorrem para uma impressão única de conjunto.

Todavia, seria errado crer que, em Homero, haja qualquer revolta. Há constatação. Êle aceita a miséria humana, contrabalançada por essa grandeza que entrevê, assim como aceita também o mundo divino tal qual é; mas aplica a êste último seu senso de racionalismo; e eis porque acentua essa humanização dos deuses, à qual já tendia, nós o cremos, tôda a epopéia anterior, e essa interpretação inteiramente livre das lendas, segundo as necessidades do poema. E vemos aí uma outra originalidade do poeta épico.

Pretendeu-se que, se os aedos se serviam da epopéia para expressar sua concepção do mundo, poderíamos interpretar êsse fato como a presença duma influência sacerdotal (98). Mas, ao contrário, estamos diante duma atitude filosófica que, se não é puramente leiga, pelo menos, tenta tirar das grandes lendas as explicações do mundo das idéias, assim revelando tudo quanto um poeta de gênio foi capaz de fazer do “material” tão abundante que a tradição lhe forneceu.

---

(98). — Ch. Autran, *op. cit.*, II, p. 73.

Não é desconcertante, em tais condições, o fato de encontrarmos, em sucessivas vêzes, um maravilhoso realmente feérico num escritor tão propenso a dar curso normal aos acontecimentos que narra?

Essa "féerie" só aparece a partir do canto XVIII e pode ser devida, ou ao conhecimento de poemas asiáticos onde já poderia ter existido, — o que não é impossível — ou a uma moda da época em que o poeta compôs. De qualquer maneira, há, no poeta, uma vontade de modificar totalmente o aspecto da batalha a partir do momento em que Aquiles retorna ao combate. A promessa de Zeus a Tétis não tem mais razão de ser: o herói já obteve satisfação. O desígnio de Zeus já se realizou. Daí por diante, os deuses podem voltar à luta, e se efetua uma espécie de "branle-bas" divino: Hera faz cair a noite para evitar que os troianos derrotados se refaçam e retornem à luta (99); Tétis, ao dirigir-se a casa de Hefesto, encontra o deus como apoiado em Autômatos (100), mistura de encantamento e técnica nova; outra técnica, a do embalsamamento, oferece um novo caso maravilhoso extraordinário: o cadáver de Pátroclo não se corrompe (101). No mesmo canto, o cavalo de Aquiles põe-se a profetizar a morte do senhor (102); e a *Batalha dos Deuses* leva o encantamento ao máximo; todos os deuses intervêm nessa batalha final em que Aquiles já havia derrotado mortais e o próprio Escamandro (103). Já se notou, com justiça, que tais acontecimentos não eram necessários à ação. Aí estão por vontade do poeta que quis criar êsse *crescendo* dos acontecimentos, até chegar ao próprio combate divino (104).

O maravilhoso, gratuito na *Iliada*, intervém normalmente na segunda parte da *Odisséia*, nas *Narrativas de Ulisses*: o gigantesco dos Ciclopes, os encantamentos de Circe, os odres de Éolo, o monstro de Cila, a bebida do esquecimento de Areta, tudo é magia, feitiçaria, maravilhoso. Atena intervém sem cessar, duma maneira extraordinária, para ajudar seus protegidos, Telêmaco e Ulisses. Aliás, desde a *Telemachia*, em proveito de Telêmaco, sucedem-se as intervenções da divinda-

(99). — *Il.*, XVIII, 239 e ss.

(100). — *Il.*, XVIII, 417.

(101). — *Il.*, XIX, 28.

(102). — *Il.*, XIX, 400.

(103). — *Il.*, XX, 43-44; 530 e ss. Atrás dessa batalha contra o Escamandro, que é um deus, não seria possível ver uma luta entre Aquiles e o deus protetor de Tróia, Apolo? O outro nome do rio é Xanto e esta palavra não sugere um epíteto, "o louro", do mesmo deus imberbe e oriental? O poeta, assim, teria poupado o deus ao qual, pessoalmente, se sente realmente ligado. E não teria sido à sombra de um de seus santuários que teria realizado o seu aprendizado?

(104). — F. Robert, *op. cit.*, pp. 26-27.

de. Atena torna-se Mentor, para se transformar em Telêmaco e voltar a ser Mentor (105). Essas manifestações chegam a provocar o espanto dos que acreditavam Telêmaco ao longe.

Desde que Ulisses atinge a ilha dos feácios (106), a deusa utiliza dessas mesmas metamorfoses, em proveito dêle: aparece-lhe como uma donzela, fá-lo penetrar na cidade de Alcínoo e chegar até os degraus do trono sem ser notado. Já não havia mudado os traços de Ulisses após o banho (107)? Êsses milagres são contínuos: velho em casa de Eumeu, Ulisses, diante de Telêmaco e Penélope, volta a ser o belo herói (108) que fôra outrora. E a primeira noite dos esposos reunidos será tão longa como a de Zeus e Alcmena (109)! Estamos em pleno encantamento, num maravilhoso completamente exterior. Se se pode ver no encantamento das *Narrativas de Ulisses* uma intenção psicológica, em que as provas acentuam a rara virtude do herói, tôdas as demais intervenções divinas podem parecer como tendo por única finalidade criar um conto fantástico, em que o autor se serve dêsse meio fácil para orientar a ação e desenredá-la. O poeta, por conseguinte, utiliza um processo totalmente diverso nos dois poemas. Aquilo que, na *Iliada*, só era accidental, o que concorria para uma impressão particular e momentânea, tornou-se um meio habitual.

É possível notar aí uma influência das tradições de que o poeta se utilizou, das narrativas de marinheiros fenícios, cretenses ou, de maneira geral, egeus, que percorreram, durante pelo menos um milênio, o Mediterrâneo e, podemos supô-lo, os mares do Norte. Tôdas as narrativas de marinheiros estão cheias de fatos extraordinários, frutos do desconhecido, viagens longínquas em que se encontram mil monstros (110), mil perigos. A Viagem de Jasão — conforme já vimos — contém numerosos atos que reencontramos neste poema. *A Odisséia Cretense*, a que nos referimos, certamente devia fornecer outros elementos da mesma natureza. Mas tudo isso resulta essencialmente de que a *Odisséia* nasceu duma tradição evidentemente popular e que não introduz nesse mundo épico um maravilhoso da mesma ordem.

Assim, pois, a diferença de assunto e, principalmente, de tradições, basta para explicar totalmente a diversidade do maravilhoso nesse poe-

---

(105). — *Od.*, II, 382 e ss.

(106). — *Od.*, VII, 19-20.

(107). — *Od.*, V, 356.

(108). — *Od.*, XIII, 396; XVI, 172, 425.

(109). — *Od.*, XXIII, 243.

(110). — Os monstros, como o polvo gigante, ofereceram inúmeros motivos decorativos à cerâmica cretense e nos informam sobre as fontes que Homero teria conhecido a respeito de Cila. As metamorfoses de Proteu e dos companheiros de Ulisses orientam-nos mais para o Egito.

ma. Note-se, porém, que tanto a concepção dos deuses como a moral da *Odisséia* também apresentam diferenças profundas em relação à teologia e, sobretudo, à moral da *Iliada*.

Assim como na *Iliada*, os heróis da *Odisséia* são  
 A Teologia da *Odisséia* submissos ao destino. E se, durante anos, Ulisses  
 erra pelos mares é por efeito da cólera de Posidão.

Se, por fim, chega a Ítaca e obtém a vitória na luta contra os Pretendentes, é graças à deusa Atena, que está sempre a seu lado, auxiliando-o com seus conselhos, cooperando na ação. Mas Zeus intervém raramente e só no início do poema, para pôr termo às provações do herói, encerrar a era de Posidão e iniciar a de Atena. Não encontramos outros deuses. O herói, por sua vez, evidencia reverência à deusa protetora que, entretanto, só se lhe revela como num último recurso, embora sua ação seja contínua. E a deusa oculta-se tão bem que o herói lhe contará fábulas, tomando-a por um mortal, (111). Ainda como na *Iliada*, a deusa intervém para enganar os que deseja perder, tais como os Pretendentes a quem inspira mil ultrajes (112). Até o bravo Eurímaco põe-se a injuriar Ulisses, e Ctesipo fere-o (113)! Por sua vez, Ulisses é o herói sempre sensível às ordens da deusa, dessa deusa que abraçou sua causa com fervor, com mais paixão que êle próprio. É, pois, ainda aqui, a divindade que inspira os atos dos mortais e lhes dá uma significação que lhes escapa à primeira vista. Quando Penélope pede aos Pretendentes que lhe ofereçam presentes, age de acôrdo com seu caráter de astúcia e prudência (114). Mas correspondeu também a uma inspiração da divindade, e o verdadeiro fim dessa atitude é provocar em Ulisses a admiração pela espôsa que tanto se lhe assemelha! Quando decide o *Concurso dos Machados*, Penélope age de acôrdo com seu temperamento: quererá verdadeiramente desposar um desses homens e abandonar o palácio? É o pensamento de Telêmaco que a guia, mas, na realidade, é a deusa que a inspira para provocar a *Vingança de Ulisses*. E em tudo se vê a explicação de consequências inesperadas dos atos humanos. Se Atena aparece a Telêmaco é para ensinar-lhe a determinação, a coragem (115), e também para pôr um fim à sua vida de menino e introduzi-lo na vida de homem. Telêmaco acredita que parte para obter informações sobre seu pai. Mas a deusa não se interessa por essa busca

(111). — *Od.*, XIII, 256-285.

(112). — *Od.*, XVIII, 746.

(113). — *Od.*, XX, 284 e ss.

(114). — Mas na lenda primitiva êsses presentes eram os dons que deviam ser oferecidos na cerimônia das esposais.

(115). — *Od.*, I, 320-323.

que de nada servirá ao próprio Telêmaco. A verdadeira razão é que, dessa maneira, o jovem rapaz terá tomado contacto com os heróis troianos, terá escapado a seus inimigos, terá dado a Penélope um novo prazo (116). Consequências insuspeitas das decisões humanas e que só podem ser inspiradas por um deus!

Há mais. O despertar da adolescência, a consciência que Telêmaco toma de sua personalidade, bem como dos fatos que se passam a seu redor, tudo é ação da deusa que preside a essa iniciação e até a provoca (117). A força repentina que penetra na alma de Nausícaa, quando aparece Ulisses e tôdas as companheiras da princesa fogem, não é um movimento natural, é algo de inesperado, excepcional, e que não pode também deixar de ser ação dum deus. E o despertar da donzela para o amor é ainda uma inspiração da divina Atena. Na véspera, Nausícaa era uma criança; a deusa falou em seu coração: ela tornou-se mulher e tudo lhe parece diferente.

Portanto, as intervenções são, tanto na *Odisséia* como na *Iliáda*, manifestação dêsse poder sem o qual os homens não podem agir e a explicação dos sentimentos que nascem em suas almas: "Sem um deus esta idéia não me teria ocorrido", (118) diz Telêmaco. E seu papel é mais convencer os humanos que espantá-los com seus prodígios; mais do que nunca essas intervenções são humanas e utilizam de forças humanas (119).

A maior diferença entre uma e outra obra advém do fato de que os deuses, tão numerosos na *Iliáda*, aqui se reduzem quase unicamente a Posidão e Atena. Os outros como Hermes, Éolo, Hélios só tem um papel episódico, mas o próprio assunto é suficiente para explicar tal divergência.

*A moral da  
Odisséia*

A grande novidade reside em que o homem, na *Odisséia*, pode merecer a proteção divina. Esta não é mais dispensada às cegas: é dada aos bons. E mais, não é absolutamente necessária para agir. Tôdas as dificuldades que atormentam Ulisses durante dez anos, parece que o herói as resolveu sozinho, com suas próprias qualidades humanas, com sua coragem e prudência. Os deuses não parecem intervir senão para precipitá-lo no abismo de que consegue escapar. Por conseguinte, há uma certa exaltação do homem, a qual continua e desenvolve aquêlê processo que já notamos na *Iliáda*. Ulisses, entretanto, mostra-se sempre respeitoso dos deuses e isso não é para se desprezar. Por seu lado, Telêmaco é um rapaz virtuoso, e isso basta para atrair-lhe o favor

(116). — *Od.*, I, 93-95.

(117). — *Od.*, II, 310-320.

(118). — *Od.*, II, 372.

(119). — G. Germain, *op. cit.*, p. 577.

dos deuses e tóda a proteção de que é objeto. Os deuses da *Odisséia* estão atentos aos homens, à sua conduta. É certo que Posidão persegue Ulisses com sua cólera, aí existe uma vingança, e encontramos de novo um aspecto dos deuses da *Iliáda*; mas o Sacudidor do Solo sabe também que sua vingança terá fim e nada reclamará quando Ulisses lhe escapar. E assim revela uma certa submissão ao destino que se impõe tanto aos deuses como aos homens.

Quanto ao castigo, tanto é obra dos deuses como consequência inevitável dos erros, como se êstes tivessem em si mesmos uma fôrça íntima que provoca a punição. Ulisses diz a Euricléia:

*É uma impiedade triunfar sôbre os mortos;  
êsses, foi o destino que os matou e seus crimes.*

. . . . .  
*foi sua loucura que lhes causou sorte vergonhosa (120).*

Se os seres são bons, como Ulisses, Penélope, Telêmaco, a divindade está do seu lado. Eumeu é o hospedeiro perfeito, o servidor fiel: nenhum mal pode advir-lhe. Ao contrário, os deuses encarniçam-se contra os maus para perdê-los, atrair-lhes o castigo, tais como os Pretendentes e as servas de Ulisses, cujo único delito fôra o de se terem unido aos Pretendentes. Os deuses da *Iliáda* não tinham tal severidade. A *Odisséia* introduz, pois, uma idéia de mérito e demérito, de bem e mal que provocam a intervenção dos deuses. Guardiães da moral, os deuses submetem os que amam a grande prova. Mas, afinal, êles os recompensam.

As pretensões moralizantes não faltam:

*Procura saber em teu coração e dize aos outros  
que ao crime é preferível a virtude (121).*

E a exclamação do velho Laerte proclama a fé na justiça dos deuses:

*Zeus Pai, certamente vives ainda à testa do Olimpo,  
se é verdade que os Pretendentes, de sua loucura impiedosa,  
receberam castigo . . . (122)*

Por conseguinte, ao contrário da *Iliáda*, chegamos a uma concepção otimista do mundo. O esforço dos homens não entra em choque com os deuses, mas condiciona a ação. Há um progresso inconstestável, uma confiança no homem, em sua fôrça moral.

(120). — *Od.*, XXII, 412-416.

(121). — *Od.*, XXII, 373-374.

(122). — *Od.*, XXIV, 351.

Da mesma forma, essa intervenção contínua da divindade nas vidas humanas, intervenção por assim dizer milagrosa e que não se embarça com nenhum obstáculo, não é também uma prova do otimismo da *Odisséia*, ou, pelo menos, não contribui para essa impressão? O herói paciente que é Ulisses, assim como o herói em potencial que é Telêmaco, podem esperar tudo do deus, pois são bons e, afinal, essa bondade há de atrair a intervenção divina.

Por fim, a *Odisséia* é o poema da vida familiar. Canta as virtudes não só dos heróis na guerra, mas também dos heróis na vida quotidiana. Em meio às suas provações, Ulisses só pensa na volta; em sua solidão de vinte anos, Penélope permanece a esposa fiel e irrepreensível; no meio pouco recomendável dos Pretendentes, nesse ambiente tão equívoco, Telêmaco mantém-se o jovem piedoso. Os heróis são o esposo, a esposa e o jovem, mas são também um modesto porqueiro, um boiadeiro, uma ama. A fidelidade aos senhores, a hospitalidade para com os estrangeiros, a frescura da alma da donzela, eis as qualidades que celebra êste poema moralizador.

\*

\* \*

Consideremos a teologia, a moral, o maravilhoso na *Iliáda* e na *Odisséia* e, apesar das divergências, chegaremos a uma conclusão idêntica. Embora servindo-se da tradição épica em que os deuses, sem cessar, estavam a intervir na vida dos humanos, o poeta tratou o seu assunto de tal maneira que deu uma espécie de explicação da vida e do homem. Tentou penetrar no mistério do conhecimento e da vontade, e também, particularmente na *Iliáda*, do acaso e do inexplicável. É uma solução conforme com a medida do homem. Na *Odisséia*, é principalmente o homem que age e os deuses não ficam indiferentes à sua ação; auxiliam-na com tôdas as suas forças, se é que ela é orientada para o bem. Há como que um progresso. Na *Iliáda* é o homem sofredor, miserável, mas capaz de grandes ações, grande devotamento, belas virtudes, é certo que com o auxílio dos deuses, mas sem que o mérito pessoal possa obter êsse auxílio, devendo-se evitar apenas uma coisa, o descomedimento que provoca a inveja dos deuses. Na *Odisséia*, é o homem liberto, arrojando-se a seu fim com confiança em si, confiança nos deuses, que não procuram abusar tanto dêle, que o protegem com tôdas as suas fôrças, se êle for piedoso.

A *Odisséia* e, pois, bem diferente da *Iliáda*. Mas, às vêzes, se encontram os mesmos processos, a mesma inspiração. Como interpretar essas concordâncias e discordâncias? Veremos adiante, a *Odisséia* foi escrita depois da *Iliáda* e entre os dois poemas se pode colocar um período de cerca de trinta anos. A *Iliáda*, como já dissemos, é a concepção duma

sociedade feudal em que, entretanto, o homem inteligente e voluntarioso tenta impor-se ao mundo ilógico e imoral. Concepção de homem ativo, cheio de ideal e desiludido diante da realidade.

Ao contrário, a *Odisséia* marca uma volta a concepções mais serenas, uma espécie de apaziguamento. Há ainda a mesma admiração pela ação, pela energia, inteligência e vontade. Mas o poeta adquiriu mais piedade. A virtude é necessária, ela nos concilia com os deuses, assim como a prece nos atrai a proteção deles. O poeta não procura ocultar a injustiça que dirige a sorte dos homens, tal como o infortúnio que destrói os companheiros de Ulisses, mas é certo que alguns desses infortúnios são provocados por eles mesmos (123). O destino pode encarniçar-se contra os homens, mas é possível chegar a um bom êxito, à força de piedade, confiança nos deuses, vontade e inteligência. A concepção dos deuses é muito mais calma. Não há mais essas lutas em que os deuses revelam tudo que têm de apaixonado, desavergonhado, e em que também irrompe o ceticismo do poeta. Aqui os deuses estão prontos a proteger os fiéis. É certo que as forças do mal podem abater-se sobre os homens. Mas a roda gira, e desde que o destino o permita, a proteção divina está assegurada. Há como que uma fé, uma volta a maior crença num poeta que ama o homem e continua a comprazer-se com a pintura de sua alma e do seu caráter. Nesse poeta completamente amadurecido, que já sazou na vida, ainda há um ideal: ideal de fidelidade e hospitalidade, e também uma tomada de posição em relação aos problemas do momento, tais como a colonização do mundo Ocidental. Este poeta não é um indiferente.

---

(123). — O episódio das vacas de Hélio é particularmente elucidativo desse fato.

## CAPÍTULO III

---

### A ARTE NA ILÍADA E ODISSÉIA

*A elaboração dos poemas* É, pois, evidente que Homero é o herdeiro duma longa tradição. Conheceu inúmeros poemas épicos e religiosos, dos quais tomou empréstimos patentes, tanto em relação à língua e às fórmulas como quanto às lendas em si. De matéria tão heterogênea, soube fazer conjuntos mais ou menos perfeitos. Certamente podemos continuar a procurar se houve um estado primitivo e distinguir, em sua obra, cantos *originais* e cantos de *adaptação*. É preciso declarar de início que, se êsse trabalho é possível para a *Ilíada* onde, já o vimos no estudo dos cantos, as contradições, as mudanças de inspiração e de estilo e até suturas aparecem frequentemente, a *Odisseia* se nos apresenta como uma obra mais firme, na qual é possível somente distinguir as partes primitivas. Apenas se pode pretender suspeitar que os dois últimos cantos foram acrescentados como um prosseguimento, não constando da primeira elaboração. Tanto é verdade que, de três lendas diferentes, o poeta fez uma obra que só tem sentido vista em sua integridade, e as faltas de clareza que nela se notam advêm mais da matéria sobre a qual o poeta trabalhou do que de adições posteriores.

Quando à *Ilíada*, se pode julgar com certeza que o poeta compôs primeiramente um conjunto compreendendo os cantos I, XI, XIII, XVI, XVIII, XX, XXII; em seguida, houve ampliações II, VIII, XII, XIV, XV, XVII, XXIII, XXIV. Em outras palavras, o tema primitivo teria sido a *Cólera de Aquiles* provocando a derrota dos gregos, a *Patroclia*, a *Fabricação das Armas*, a *Teomaquia* e a *Morte de Heitor*. Os dois primeiros dias de batalha e a *Construção do Muro*, a *Embaixada* e sua parte correspon-

dente — a *Reconciliação* — o episódio de Hera e de Zeus, seguido do *Despertar de Zeus*, o *Combate ao redor de Pátroclo*, por fim, os *Funerais* de Pátroclo e de Heitor podem ter sido compostos depois. Isso permite-nos explicar as dificuldades de ligação entre os cantos, as faltas de clareza; particular e de modo assim se suprimem os problemas provocados pela elevação do Muro. Por fim, certas semelhanças de estilo entre os cantos XXII e XXIV e a *Odisseia* até tornarem possível aventar a hipótese de que êsse trabalho de elaboração tivesse durado longos anos, até a ocasião em que o poeta teria composto a *Odisseia*. Tudo isso é possível, tanto mais que, segundo já dissemos, êsses poemas foram compostos para ser recitados canto por canto. Consequentemente, mesmo que exista uma unidade evidente de pensamento, estilo e caráter, será possível encontrar cantos de valor desigual, conforme o poeta os tenha composto como cantos essenciais, de ligação ou de enchimento, como o da luta ao redor de Pátroclo, por exemplo. Da mesma forma, se poderão distinguir cantos de adaptação de poemas antigos, como o *Sonho de Agamenão* e o *Catálogo* (canto II), o *Combate de Heitor e Ajax* (canto VII), e cantos em que tudo parece original como o canto I ou o grupo II-VI, etc. Tôdas essas distinções são necessárias se queremos estudar o poema com tôda a objetividade. Mas é fato que, através de todo êsse processo de dissecação, encontramos uma arte realmente una. Isto não significa, entretanto, que tudo deva ser admirado com a mesma intensidade.

No decorrer dêste estudo já vimos que o poeta se havia utilizado de numerosas lendas: adaptação dos *Esponsais de Ulisses* na cena da *Vingança*, duma *Telemaquia*, como introdução às *Narrativas* e à *Vingança*, adaptação também da lenda pílipo-épica de Nestor, tanto à *Ilíada* como à *Odisseia* (1). As transposições são também frequentes, um *Catálogo* feito para outro poema foi introduzido no segundo canto, para dar uma idéia das forças em presença; a menção de um muro destruído na paisagem de Tróia torna-se a *Batalha do Muro*; a descrição de um célebre escudo transforma-se na do *Escudo de Aquiles* (2). Por fim, as lendas dos Argonautas foram adaptadas às novas condições de vida, da colonização da época sendo, talvez, inculcadas de um sentido político.

Em resumo, ao redor de lendas herdadas o poeta reúne mil fatos anteriores e posteriores no tempo, reais ou fictícios, e de tudo isso faz um poema cheio de vida.

Já vimos como o poeta havia unido a concepção coetânea dos deuses à dos deuses da época aquéia, criando a concepção olímpica de deuses dotados de caráter profundamente humano e que, como tais, ainda mais

(1). — Veja pp. 121, 125 e 135.

(2). — Nessa descrição não se faz qualquer menção dos feitos gloriosos dos Pelidas, o que, prova que primitivamente êste escudo foi estranho a essa lenda, tratando-se de um empréstimo. Seria pois, um objeto de arte conservado num templo.

nos interessam. Em resumo, suas teofanias quase não nos causam estranheza, porque os sentimentos muito parecidos conosco, tanto assim que, quando intervêm, podemos ver nesses fatos simples explicações das manifestações do pensamento e da vontade humana. Nos deuses e nos heróis Homero soube colocar uma psicologia real. E é esse um dos aspectos fundamentais de sua arte.

O estudo dos caracteres evidencia que o poeta não se empenha na pintura dum evolução da alma, mas de caracteres humanos ou divinos que se esclarecem por meio de um jôgo de correspondências. Numerosos traços desses caracteres só se tornam compreensíveis quando se reune, como que num feixe, tudo que o poeta nos informa sobre cada personagem. Agamenão só é compreensível, quando visto a repetir os mesmos gestos, os mesmos erros, e demonstrando as mesmas preocupações. Menelau pode parecer uma personagem contraditória enquanto não se perceber quanto há de intencional, de arte consciente nessas "incoerências". O poeta soube unir às correspondências as oposições de caráter que nos permitem apanhar melhor, por antítese, o que pode haver de gradação em um ou outro indivíduo. É um Menelau que se opõe a Páris, Ulisses, Ajax; Aquiles que se opõe a Heitor, a Agamenão; Páris, Helena, Andrômaca, e Hécuba contribuem para melhor compreensão do homem que é Heitor. As figuras de Zeus e Hera esclarecem-se, repentinamente, quando abrimos os olhos para o fundo mítico sobre o qual trabalhou Homero, de que fez suas personagens tirar proveito, dêle se servindo para esboçá-lhes os caracteres. Não se deve, pois, confundir tudo aquilo que o poeta herdou com o que pode haver de pessoal em sua obra.

Talento na adaptação, dom de psicólogo. A isso ainda se deve acrescentar que todo o conjunto é composto com arte; a narrativa alterna com os discursos, a descrição é realçada por um número espantoso de imagens, a emoção mistura-se ao cômico. Por toda parte encontra-se um mestre.

Finalmente, o poeta não se contentou em contar; pôs na obra algo de si mesmo, sua própria concepção do mundo e da vida, a admiração por essa coisa maravilhosa que é a alma humana, e pelas manifestações de sua atividade. Poemas à glória da razão, da força de ânimo, da moderação, da vida familiar como da amizade que cantam, ao mesmo tempo, a força brutal, é certo, mas também a inteligência, o comedimento e a energia humana. Ora é o mundo áspero contra o qual o homem nada pode, ora é o mundo que o homem pode guiar, porque, se é justo, tem os deuses a seu lado. Em tudo isso já podemos admirar a arte, o gênio do criador.

Para esse talento, Homero reivindica uma origem divina: crê na inspiração que, em dois momentos de sua existência, lhe sugeriu obras, a um só tempo, tão diversas e tão próximas. É realmente um dom do céu, o da poesia.

A chegada de Demódoco ao festim de Alcínoo é bastante reveladora:

*O arauto reapareceu, conduzindo o bravo aedo  
a quem a Musa amante havia dado sua parte de bens e de males,  
pois, privado de vista, dela havia recebido o canto melodioso (3).*

Não podemos deixar de mencionar o papel todo especial que o poeta atribui no seu poema, a Demódoco. Presumiu-se que essa personagem fôsse o próprio retrato de Homero, ou traçado por êle mesmo, ou por um segundo poeta, coordenador da grande *Iliáda*, em homenagem ao seu predecessor. Certo é que o poeta quis, através dessa personagem, personificar o aedo, não qualquer um, mas o poeta inspirado, capaz dos mais belos cantos. Não é por isso que insiste mais adiante, dizendo:

*O aedo que a Musa inspirou . . . (4).*

Se se trata de introduzir o Catálogo dos navios, o poeta pede às Musas que lhe dêem o dom da memória que recorda:

*E, agora, disse-me, Musas, que habitais o Olimpo,  
— pois vós sois deusas onipresentes que tudo sabeis,  
quanto a nós, só ouvimos um ruído e nada sabemos, —  
dizei-me quais eram os guias, os chefes dos dânaos.  
Tal é a multidão, que dela não posso falar, não posso dizer os nomes,  
tivesse eu dez línguas, tivesse dez bocas,  
uma voz que nada pode quebrar, um coração de bronze em meu peito,  
a não ser que as Musas do Olimpo, filhas de Zeus  
que sustém a égide, me nomeassem os que vieram a Ílio (5).*

Cada vez que a luta arde, que a multidão se comprime no combate, o poeta pede à Musa que o ajude a ver claramente no meio da batalha:

*E agora, disse-me, Musas, que habitais o Olimpo,  
quem, por primeiro, Agamenão ataca  
dentre os troianos e seus famosos aliados (6).*

É à mesma fórmula que retorna quando os aqueus, ajudados por Posidão, voltam à luta e matam os troianos (7).

(3). — *Od.*, VIII, 62-64.

(4). — *Od.*, VIII, 73.

(5). — *Il.*, II, 484-492.

(6). — *Il.*, XI, 218-220.

(7). — *Il.*, XIV, 508-510.

Por conseguinte, o poeta é intérprete dos deuses: êstes lhe dão o assunto e o canto melodioso. Assim não se esquece de indicar aos grandes a conduta que devem ter para com os aedos divinos:

*Não há homem sôbre a terra que aos aedos  
não deva estima e respeito; pois êles  
aprendem da Musa as suas obras, da Musa que estima  
a raça dos cantores (8).*

Seja qual fôr o canto que examinemos, não podemos deixar de admirar a arte da composição, que permite variar o interêsse por meio de efeitos de contraste e assegurar uma contínua progressão dos acontecimentos. Alguns exemplos serão suficientes para prová-lo.

De início, tomemos um vasto conjunto como o da *Odisséia*. Sente-se, de ponta a ponta, a arte do compositor. Desde o início, Atena aparece como a "orientadora do jôgo": ela intervém no Olimpo, intervém em Ítaca. A situação real de Pénélope e do govêrno da ilha se nos apresenta: a crise é grave. Certamente, após participarmos do conselho dos deuses, sabemos que tudo se arranjará; pois um herói piedoso como Ulisses não pode perecer. Mas, na terra, é por meio duma sábia gradação que, depois de um longo afastamento de numerosos anos, o herói reaparece no mundo grego. Em Ítaca, ignora-se tudo a seu respeito; no continente, há algumas lembranças que permitem a Telêmaco ter certeza da volta do pai: Proteu o afirmara. Por fim, o próprio Ulisses lá está, nas proximidades da ilha; conhecem-se todas as suas desventuras, os naufrágios; e quando chega à pátria, vindo do Norte, Telêmaco encontra-se com êle, vindo do Sul. Então se organiza a vingança, de maneira simples, por uma gradação contínua até o massacre. Só resta Ulisses ser reconhecido por Penélope, rever os seus e pôr fim à revolta dos clãs. Conjunto perfeito, conduzido de modo admirável, e em que, como já vimos, os caracteres se revelam e se explanam. Todo o engenho da composição advém de que o poeta escolheu o momento preciso em que a crise em Ítaca se tornava mais grave para fazer regressar o herói Ulisses: isto condiciona todo o poema.

No conjunto que formam as *Narrativas de Ulisses*, notou-se que todos os episódios se encontravam organizados ao redor de um ponto central, a *Nekuya*, a Evocação dos Mortos. "Os Lotófagos, os Ciclopes, Éolo, os Lestrigões, Circe, cinco etapas da marcha para a frente desde o instante em que se abandona o mundo normal; as Sereias, Caribdes e Cila, os rebanhos do Sol, Calipso, os Feácios, cinco etapas para a Grécia.

---

(8). — *Od.*, VIII, 479-481.

Simetrias estabelecem-se entre as duas séries. Tanto na volta, como na ida, a desobediência da tripulação priva-o da salvação tão próxima, nos episódios de Éolo e dos rebanhos do Sol. De um lado e de outro os infelizes são expostos a monstros devoradores. Em cada uma das rotas existe uma divindade amorosa e um rei benévolo. Tal ordem orienta essa dupla viagem que não poderia deixar de resultar numa certa monotonia, se Calípsso não figurasse no início do poema, se a história dos feácios não enquadrasse as narrativas de Ulisses" (9).

Cada canto prova a arte do poeta. Uma vez o plano é da maior simplicidade. O canto IV da *Ilíada*, por exemplo, divide-se em duas partes perfeitamente equilibradas: logo de início, a ruptura do pacto, decidida no Olimpo, executada por Pândaro; depois, a *Revista de Agamenão*, que precede o primeiro combate. Outras vezes, há uma gradação contínua, como no *Combate pelo Muro* (canto XIII): no início, é a derrota do primeiro assalto; depois, uma brecha se abre na muralha, e por fim, no centro, Heitor arromba a porta principal e penetra no campo dos helenos. O mesmo se dá no canto XVI: Aquiles consente em emprestar as armas a Pátroclo. O herói dirige-se ao combate à frente dos mirmidões; depois, é a batalha: os feitos de Pátroclo provocam a derrota dos troianos; e a morte de Sarpedão, o filho de Zeus, marca o apogeu da luta, dessa derrota; portanto, a imprudência de Pátroclo destrói tudo, provocando-lhe a morte. Já realçamos, na *Teomaquia*, (10) a mesma sábia gradação que vai desde os combates humanos de Aquiles até os combates divinos, para terminar numa refrega geral dos deuses. O primeiro canto dessa *Teomaquia* (XX) põe em cena Enéias e intervêm os deuses: Posidão salva o troiano do furor de Aquiles! O Pelida volta-se contra Heitor que é salvo em duas passagens diversas pela intervenção de Apolo. Nesse momento, os deuses lhe concedem vítimas menos ilustres. Depois, às margens do Escamandro, a execução de Licaão provoca a cólera do deus do rio; a morte de seu filho Asteropeu o exaspera por completo e eis a luta do Escamandro contra Aquiles. Hefesto intervém e é o sinal da luta dos deuses: Ares contra Atena, Febo contra Posidão, enquanto que Aquiles, diante de Tróia, é escarnecido por Apolo.

Outros cantos são ordenados como uma verdadeira tragédia, assim a morte de Heitor. A princípio, são os esconjuros de Príamo e Hécuba, o pai e a mãe que suplicam a Heitor que regresse para dentro das muralhas de Tróia. E Heitor monologa sobre a decisão que deve tomar, antes de decidir-se pela luta. O segundo ato, sucedendo a essa decisão, é a fuga desesperada e completamente inesperada de Heitor, tão aterradora é a aparição do divino Aquiles! O Olimpo intervirá a favor de Heitor?

(9). — G. Germain, *op. cit.*, p. 333.

(10). — *Il.*, cantos XX-XXI.

poder-se-ia esperá-lo: Zeus tem piedade do troiano. Mas Atena lembra-lhe o destino. Enquanto na terra, a fuga continua, Zeus pesa as sortes: Heitor é condenado; até Apolo lhe retira sua proteção, *λίπεν δέ ἐ Φοῖβος Ἀπόλλων*. E a divina Atena desce dos céus para excitar Aquiles, reunir-se a êle e enganar Heitor (11).

Em Tróia, há o estupor: Príamo e Hécuba, espectadores do terrível combate, lamentam-se. O canto poderia terminar com essas lamentações, que correspondem às preces do início. Mas o poeta dirige a cena patética final: Andrômaca, a espôsa, nada vira, de nada sabe. E seu pranto põe fim ao canto; pranto por si mesma, por Astíanax, seu filho, pelo desgraçado Heitor. Não é o mais patético dos dramas clássicos?

Ainda a mesma gradação se encontra no canto IX. Aquiles, solicitado a voltar ao combate, decide reembarcar, regressar à pátria (12). Após a exortação de Fênix, reconsidera: “quando vier a aurora, veremos se devemos regressar à pátria ou ficar” (13). Por fim, entrega a Ajax uma mensagem ao rei:

*Não pensarei no combate sangrento  
antes que o filho do bravo Príamo, o divino Heitor,  
tenha chegado às barracas e às naus dos mirmidões,  
massacrando os argivos, e tenha destruído a frota pelo fogo (14).*

Tudo são nuances e até mesmo evolução de espírito.

Em outra parte, o poeta prefere a simetria da composição: o canto III oferece cinco episódios que levam o ouvinte, alternadamente, da planície à cidade. Páris desafia o inimigo; nas muralhas de Tróia, Helena e os troianos se reúnem. Trava-se então o combate que termina em Tróia: Helena encontra Páris na sua câmara. Entre as duas séries de episódios, e como “pivot”, o pacto que reuniu os dois chefes. Tudo foi dosado para um fim cômico.

O Canto XI apresenta um movimento idêntico. A batalha, a princípio indecisa, prossegue a favor dos aqueus e Agamenão cobre-se de glória. Depois o herói é ferido e os troianos reconquistam a preponderância, ferem os heróis gregos. Um terceiro episódio, o de Pátroclo em companhia de Nestor, só aparece para preparar a *Patroclia*; eis ainda outro traço bem peculiar a Homero: numerosos episódios têm sua preparação em cantos anteriores. No canto VII, a trégua permite a construção do muro que será destruído no canto XII. Desde o canto XVIII, encon-

(11). — *Il.*, XXII, 1-89; 90-130; 131-165; 166-213; 214-404.

(12). — *Il.*, IX, 357 e ss.

(13). — *Il.*, IX, 618-619.

(14). — *Il.*, IX, 650-653.

tra-se na boca Heitor e na de Aquiles a aceitação do destino que lhes cabe (15).

A retomada de temas é frequente e aparece como um processo de composição; o canto XIX da *Reconciliação* retoma o tema da *Embaixada* do canto IX, e apoia-se nele. O duelo de Heitor e de Ajax é uma repetição do que houve entre Menelau e Páris; mas, dessa vez, se trata de um combate verdadeiro, enquanto que o primeiro foi uma paródia. O tema de Agamênão desencorajado reaparece em diversas passagens, tôda vez que o combate se torna desfavorável aos aqueus, e é um processo de composição notável (16). Posidão aparece de um canto a outro e sua ação combativa, a princípio completamente nula, vai aumentando sem cessar (17). Enfim, através dos cantos VII-VIII-XI, Ajax sempre mostra-se um resistente.

Eis um processo de composição que se revelou principalmente no estudo dos caracteres, quando já realçamos os retratos de deuses e heróis, esboçados a pouco e pouco, e postos em relêvo uns pelos outros. Aquiles é conhecido pelas cenas da *Querela*, da *Devolução de Briseida*, da *Embaixada*. Suas ocultas preocupações pelos gregos revelam-se, quando envia Pátroclo para junto de Nestor ou lhe permite combater. A morte do amigo, seus funerais, os combates do herói e sua entrevista com Priamo, tudo isso nos permite compreender o caráter desse jovem guerreiro e não nos limitarmos apenas a um conhecimento elementar (18). É mais ainda a oposição dos caracteres que esclarece as personagens.

Assim, pois, talento no compor vastos conjuntos e cada canto em particular, também no conduzir os fatos insensivelmente e no diferenciar algumas cenas complexas sem parecer fazê-lo, como o pintor, que, sem cessar, acrescenta novas pinceladas ou inventa efeitos de contraste, é assim que se nos apresenta a arte de composição em Homero.

Todo poema épico é feito de narrativas, descrições e discursos. Em Homero, a narrativa é cheia de vivacidade. Pode-se dizer que é essa a qualidade essencial da narrativa homérica. Essa rapidez de ação nada tira à clareza ou à precisão das cenas. Julgue-se por êstes poucos versos, no instante em que Pândaro, obedecendo à inspiração de Atena, vai atirar a flecha que há de romper o pacto:

(15). — *Il.*, XVII, 98 e ss.; 306 e ss.

(16). — Cantos I, IX, XIV.

(17). — Cantos VIII e XIII.

(18). — *Il.*, I, 54-427; 488-492; IX, 596-617; XVI, 1-100; XVIII, 1-242; 314-367; XIX, 1-403; XX e XXI passim; XXII, 131-404; XXII, 1-262; XXIV, 440-676.

*Assim fala Atena: o pobre acredita.  
 Rápido, toma o arco polido, que provém duma camurça  
 selvagem, que éle, outrora, atigira no peito atirando de baixo.  
 O animal estava saltando dum rochedo; éle, de tocaia, espreitava.  
 Tocado no coração, caiu de costas sôbre a rocha.  
 Os chifres de sua cabeça mediam dezesseis palmos.  
 Um artesão polidor de chifres trabalhou-os e depois  
 os ajustou num conjunto.  
 Uma vez tudo lustrado, pôs-lhe uma ponta de ouro.*

A descrição parece retardar a ação; de fato, mantém o suspenso nesta cena patética e aumenta o interêsse:

*Pândaro com cuidado depõe na terra o arco, que entesou, curvando-o  
 de encontro ao solo. Diante dêle, seus valentes camaradas  
 sustentam os escudos:  
 não devem passar ao ataque os bravos filhos dos aqueus  
 antes que o golpe tenha atingido Menelau, o bravo filho de Atreu.  
 Então, agarra a tampa do carcás; escolhe uma flecha  
 alada, jamais antes atirada e pesada de negras dôres.  
 Rápido, sôbre a corda, dispõe o dardo amargo;  
 ao Arqueiro glorioso, Apolo Lício, faz voto  
 de imolar uma insigne hecatatombe de cordeiros recém-nascidos,  
 quando de volta a casa, em Zeles, cidade sagrada (19).  
 Agarra, ao mesmo tempo, a parte chanfrada da flecha  
 e a corda de tripa de boi, atrai-as a si,  
 puxa a corda até o peito, o ferro até o arco.  
 De repente, éle range; zune a corda ruidosamente e a flecha aguda  
 se atira, ardente a voar para a turba (20).*

Final rápido duma cena minuciosa no seu desenrolar. Sente-se que o instante é decisivo e, ao mesmo tempo, que Pândaro não age sob o efeito da paixão, mas como homem calmo, que já refletiu e calculou bem.

A luta de Heitor e Ajax é um belo exemplo da descrição movimentada, rápida como o próprio combate:

*Éle fala, e agitando a longa haste, atira-a  
 e atinge o terrível escudo de Ajax, de sete peles,  
 na sua última camada, a oitava, de bronze.  
 O bronze inflexível dilacera e atravessa seis peles:  
 a sétima o detém. Por sua vez,*

(19). — Pândaro jamais regressará a seu país. No canto V, Diomedes há de vitimá-lo.

(20). — *Il.*, IV, 104-126.

*o divino Ajax, sôbre êle atira a longa haste,  
e atinge o Priamida no escudo redondo.*

*A lança robusta penetra o escudo brilhante,  
e vai encravar-se na couraça bem trabalhada.*

*Diretamente, ao longo do flanco, ela atravessa  
a cota. Mas Heitor encurva o corpo e, dessa maneira,*

*escapa ao negro traspasso.  
Ambos, então, ao mesmo tempo, com as mãos, as longas  
hastes arrancam;*

*e fundem-se um sôbre o outro. Dir-se-iam leões carniceiros  
ou javalis cuja fôrça nada consegue abater.*

*O Priamida toca o escudo, em cheio, com a lança,  
mas em lugar de rompê-lo, o bronze da ponta, bruscamente,*

*se enverga.*

*Ajax dá um salto e espeta o escudo de Heitor. A lança  
o atravessa: rebate o guerreiro em pleno movimento,  
toca-o e fere-lhe o pescoço, de onde, logo, negro sangue*

*começa a escorrer.*

*Mas, nem assim deixa o combate Heitor do casco brilhante.*

*Recua; com a mão poderosa uma pedra êle agarra,  
que lá na planície se achava, negra, rugosa, enorme.*

*Com ela arremete ao escudo terrível, de sete peles, de Ajax,  
bem no seu centro bojudo: o bronze ressoa ao redor.*

*Ajax, então por sua vez, agarra uma pedra ainda maior.*

*Ergue-a, fá-la girar e a atira, ajuntando-lhe o pêso*

*de sua fôrça sem limites.*

*Atinge, afunda o escudo com essa rocha pesada qual mó;  
age de tal forma que balançam os joelhos de Heitor que cai de costas,  
pisado pelo próprio escudo. Rápido, Apolo torna a erguê-lo.*

*Ambos, então, com as espadas se atracariam,  
se dois mensageiros de Zeus e dos homens*

*não tivessem intervindo, um em nome dos troianos,*

*e outro pelos aqueus das cotas de bronze,*

*Taltíbio e Ideu, dois sensatos (21).*

Essa breve cena de batalha, tão viva quanto os golpes trocados, dá uma idéia da rapidez da narrativa. Os gestos sucedem-se sem interrupção, o ressoar dos golpes fere os ouvidos. Nenhuma palavra inútil. Convém ainda citar a magnífica narrativa da fuga e combate de Heitor (22). Em outras partes, as narrativas de batalha se sucedem. Os cantos VIII-XI-XII-XIII-XIV-XV e XVII apresentam narrativas sobrecarregadas,

(21). — *Il.*, VII, 244-278.

(22). — *Il.*, XXII, 131-167; 273-330.

mas sua finalidade é dar a impressão da refrega, da complexidade dos combates em massas. A atenção não se pode mais concentrar num fato único; deve estender-se por todo um campo de batalha, em que o poeta ora nos mostra a frente de combate, ora nos dá uma visão total do exército em profundidade, passando dos combates da turba aos combates singulares, ou chegando a misturar uns e outros (23).

As cenas da vida militar, cheias de movimento e de vivacidade, são a marca do narrador que sabe ver e cuja imaginação é capaz de dar vida a um mundo de heróis, sem, entretanto, sair do real. Ainda quando estamos em pleno maravilhoso, como por ocasião do combate entre Aquiles e o rio, o poeta descreve uma inundação rápida e realística, em que a correnteza avança com a celeridade do cavalo a galope. Certamente, a origem é "feérica", mas, de novo, se percebe que o autor ainda aí se inspirou na realidade. E, agindo desta maneira, consegue atingir uma verdadeira grandeza.

Nada poderia ser mais longo e enfadonho que a narrativa dos jogos em honra de Pátroclo. O narrador se detém na corrida de carros que apresenta em quadros sucessivos, sem segui-la na íntegra, e nela intercala uma verdadeira cena de disputa entre Menelau e Antíloco, a qual faz sorrir e conhecer melhor a sensatez dum Aquiles, a moderação dum Menelau. Segue-se uma narrativa de pugilato, rápida, que é mais um divertimento. Os gregos não atribuem grandes honrarias ao que triunfa pela força brutal. Mais trabalhada é a descrição da vitória de Ulisses, resultado não só da força mas também da inteligência. A corrida a pé dá a oportunidade de nos mostrar um Ajax estatelando-se no estêrco de bois mugidores (24):

*Sua boca e narinas enchem-se de estêrco. . . . .  
Lá esta êle, tendo às mãos o chifre do boi ágreste  
e, cuspiendo estrume, diz aos argivos. . . . .  
. . . . E todos riem contentes. . . . .*

O pequeno intermezzo de Antíloco termina de maneira delicada essa cena de força. Segue-se, ao contrário, uma luta perigosa, que será interrompida, tão arriscada é para Ajax. O discóbulo dá lugar a um intermédio cômico: o infeliz Epeu, vencedor do pugilato, só consegue fazer rir a todos os aqueus. A destreza de Merião brilha no tiro ao arco, enquanto que Teucro, esquecido pelo deus Apolo, só consegue cortar a corda. E a narrativa termina com uma homenagem de Aquiles a Agamenão, "o

---

(23). — Ver p. ex. *Il.*, XIII, 721 e ss.; 487 e ss.

(24). — *Il.*, XXIII, 777-781.

melhor pela fôrça e destreza, no arremêço dos dardos" (25). Quanta variedade na narrativa!

Cenas da vida militar, concursos, cenas da vida familiar, quer em Tróia entre Heitor e Andrômaca, Hécuba e Páris, quer em Ítaca, entre Ulisses e Penélope, cenas de hospitalidade, tanto em Pilos como em Esparta, no palácio de Alcínoo e em casa de Eumeu, tudo demonstra com que facilidade o poeta sabe passar da situação épica e grandiosa a um quadro simples da vida familiar, ou ainda, mostrar a paixão atingir tanto os homens como os deuses (26). Conto ora dramático, ora puramente narrativo, ora poético: o poeta possui uma escala da qual se serve com pleno conhecimento e quando é preciso.

Para variar o interêsse sabe utilizar-se de mil meios. Apanha um gesto que vale por uma descrição:

*Eis os troianos que avançam, entre gritos, com  
apelos semelhantes aos de pássaros. . . .*

e,

*os aqueus avançam, em silêncio, respirando fúria,  
ardendo em desejos de dar-se apóio recíproco (27).*

É Heitor que

*avança entre as linhas, afim de conter os batalhões troianos  
com a lança segura pelo meio . . . . (28).*

Ou é uma prece súplice, dirigida a Atena e cuja conclusão sai espalhando consternação:

*Ela fala, mas à sua prece Palas Atena acena que não (29).*

Na descrição, é um pormenor pitoresco que nos chama a atenção:

*Assim fala; depois, parte Heitor do casco brilhante  
e, de alto a baixo, na nuca e no calcanhar, bate o debrum  
de couro negro*

(25). — *Il.*, canto XXIII.

(26). — Se o poeta apresenta em muitas passagens cenas de intimidade, Helena e Páris, Zeus e Hera, Ulisses e Penélope, sabe apontar também com algumas palavras o despertar da paixão: Helena reconheceu o colo maravilhoso da deusa, seu peito desejável, os olhos cheios de luzes. . . (*Il.*, III, 396-397). Simples evocação, mais que suficiente e sugestiva.

(27). — *Il.*, III, 2 e 8-9.

(28). — *Il.*, III, 76.

(29). — *Il.*, VI, 311.

*que corre à volta do escudo bojudo (30),*

ou uma cena rápida, tirada ao vivo:

*Ao redor de Heitor, correndo, espôsas e filhas vêm  
interrogá-lo sôbre os filhos e irmãos, sôbre os pais  
e maridos. E êle a pedir-lhes, a umas e outras,  
que orem aos deuses . . . . . (31)*

Para dar impressão de vida real o poeta recorre a quadros precisos. São os navios puxados à praia (32), a colina a que os troianos se retiram para passar a noite (33) e tôda a topografia da planície de Tróia que já fez pensar que o poeta tivesse vivido por essas regiões. Todos os pormenores da *Odisséia* tornaram possível situar, no Mediterrâneo e em Ítaca, os lugares descritos por Ulisses. Realismo também nas cenas de batalha como esta:

*. . . . . O divino Aquiles fere-o em cheio,  
no meio da testa. A cabeça em duas partes se fende (34).*

ou, mais longe:

*Dentro, o cérebro está inteiramente desfeito . . . (35)*

ou ainda:

*com as mãos apanha as próprias entranhas, desabando (36).*

Em outras passagens é o golpe em pleno rosto que, — pormenor real e realista — faz saltar os olhos das órbitas (37); ou ainda, é o gesto horrível do vencedor:

*Peneleu atira o gládio agudo,  
fere-o no pescoço e faz tombar no solo  
a cabeça e seu elmo; a forte lança ainda*

---

(30). — II., VI, 117-118.

(31). — II., VI, 238 e ss.

(32). — II., XIV, 30-36.

(33). — II., XI, 56.

(34). — II., XX, 386-387.

(35). — II., XX, 399-400.

(36). — II., XX, 418.

(37). — II., XIII, 615-617; XVI, 740.

*estava fixa no olho. E êle ergue no ar essa cabeça,  
como a duma papoula (38).*

Dêste outro pormenor bem observado e que aparece duas vêzes na *Iliada*:

*a longa lança vai, atrás dêle,  
fixar-se no solo, e a haste da arma fica  
a vibrar no ar, até que o poderoso Ares lhe tire  
a fôrça impetuosa (39),*

o poeta consegue numa outra passagem êste quadro impressionante:

*a lança fica encravada no coração e êste, ao palpitar,  
faz vibrar a haste  
da arma, até que o poderoso Ares lhe tira a fôrça impetuosa (40).*

Citemos ainda os dozes jovens que Aquiles degola na pira de Pátroclo, após tê-los acorrentado nas margens do Escamandro; (41) o cadáver de Heitor, arrastado ao redor de Tróia, abandonado num canto da barraca, enquanto se prestam honras a Pátroclo, cadáver que será preciso lavar antes de entregá-lo a Príamo, tão maculado fôra! (42).

É o mesmo realismo que impele o poeta a descrever a morte dum conviva, ferido pela flecha de Ulisses:

*A ponta atravessou a garganta delicada e saiu pela nuca.  
O homem, ferido de morte, caiu de costas; a taça caiu de sua mão;  
soltara-a; logo, uma torrente densa jorrou de suas narinas:  
era sangue humano! Com um golpe brusco seus pés  
derrubaram a mesa da qual se espalharam pelo solo os assados,  
o pão e outras iguarias, à poeira misturados. (43).*

Leia-se ainda a narrativa em que, arrebatados pelas cabeças de Cila, seis companheiros de Ulisses são arrancados dos navios:

*Nada mais vi dos outros, carregados em pleno céu, que pé e mãos,  
batendo no ar. Êles gritavam, chamavam por mim . . . . .  
e na soleira do antro, Cila os devorava, enquanto me  
chamavam ainda,  
estendendo-me as mãos nessa luta terrível (44).*

(38). — *Il.*, XIV, 496-499; encontra-se a mesma imagem em VIII, 306-308.

(39). — *Il.*, XVI, 611-613; XVII, 527-529.

(40). — *Il.*, XIII, 442-444.

(41). — *Il.*, XXI, 26-29; XXIII, 175-176.

(42). — *Il.*, XXIV, 14-17.

(43). — *Od.*, XXII, 16-22.

(44). — *Od.*, XII, 248-249; 256-257.

Notou-se que havia no autor um certo gôsto pelo terror, que só pode pertencer a um artista evoluido (45).

O poeta mostra-se curioso de pormenores precisos. Quando fala de batalhas demonstra um conhecimento profundo das coisas da guerra. Certos cantos, como o XIII ou XIX, são verdadeiramente de um especialista que conhece os têrmos militares, sabe contemplar uma batalha, conhece os ferimentos que ela provoca e a maneira de curá-los em pleno campo (46); que observou os guerreiro retirar-se segurando o membro ferido, os homens cair fulminados e morrer entre dôres; viu ainda que os cadáveres, no campo de luta, atraem as moscas. Um dardo, retirado da ferida, causa morte instantânea:

*Adamante palpita um momento após o golpe, mas não  
por muito tempo.  
Dêle aproxima-se e retira o dardo de sua carne  
o herói Merião; a sombra logo cobre seus olhos (47).*

Tudo é realismo verdadeiro, intencional. Êsses pormenores bem notados dão-nos a impressão de que o poeta participa dos fatos. É um capacete que "soa bruscamente, ao cair por terra" (48), ou que, tocado por violento golpe de espada,

*voa no ar, e vai cair por terra, onde um dos aqueus,  
ao combater, o agarra, enquanto lhe rola entre as pernas (49).*

Eis um dardo,

*que passa em pleno vôo, acima do guerreiro,  
enquanto o escudo saúda com ruído sêco a lança que o  
tocou de leve (50).*

Leia-se, ainda, a cena cheia de vida e brilhante de côres em que se presencia uma refeição no exército (51), e essa outra, onde os gregos, para defender-se, tomam as pedras que servem de calado aos navios puxados á praia (52).

---

(45). — G. Germain, *op. cit.*, p. 622.

(46). — *Il.*, XIII, 598.

(47). — *Il.*, XIII, 573-575.

(48). — *Il.*, XIII, 530.

(49). — *Il.*, XIII, 578-579.

(50). — *Il.*, XIII, 408-410.

(51). — *Il.*, XI, 640.

(52). — *Il.*, XIV, 409.

Essa precisão nas descrições é acompanhada de certa brevidade. Veja-se a descrição da jangada de Ulisses, no canto V da *Odisseia*, ou então, no canto VII da *Iliada*, a construção do muro que é mais uma evocação que uma descrição puramente técnica. Outras vêzes, são pormenores mais familiares. Atena toma lugar no carro de Diomedes:

*alta e fortemente range o eixo de madeira,  
sob o seu pêso; pois leva uma tão terrível deusa e tal herói (53).*

É ainda o pequeno Astíanax, espantado com o penacho do capacete do pai (54), e que faz o pai sorrir numa das cenas mais patéticas.

A *Odisseia* multiplica os pormenores. Nausícaa vai encontrar a mãe:

*Na borda da lareira sua mãe estava sentada entre as camereiras,  
fazendo girar a roca tinta da púrpura do mar (55).*

Eis a partida para os lavadouros:

*As mulas trazidas foram postas sob o jugo,  
e enquanto a virgem, tendo retirado do depósito  
a roupa de claros reflexos,  
a depositava na carroça de paus polidos,  
sua mãe, num cesto, tendo colocado varias iguarias  
e doces, carregava os alimentos, e enchia de vinho  
um odre de pele de cabra. . . . .(56)*

E após as cenas tão claras do lavadouro, do banho e dos jogos, eis, em contraste, a aparição de Ulisses:

*E o divino Ulisses emergiu dos espinheiros;  
sua mão forte arrancou na densa verdura um ramo bem cheio  
de fôlhas, que usaria como véu para sua virilidade.  
Assim, para as donzelas de cabelos anelados, Ulisses,  
em sua nudez, avançava. . . . . (57).*

Compare-se ainda, na *Odisseia*, a variedade das descrições das moradas de Circe, Calipso, Areta e dos palácios de Ulisses ou de Menelau:

---

(53). — *Il.*, V, 838-839.

(54). — *Il.*, VI, 466 e ss.

(55). — *Od.*, VI, 51-53.

(56). — *Od.*, VI, 73-78.

(57). — *Od.*, VI, 127 e ss.

*La dentro, Calipso estava a cantar com voz inefável,  
tecendo com sua naveta de ouro.  
Ao redor da gruta um bosque havia estendido sua mata vigorosa:  
amieiros, álamos, e odorosos ciprestes  
onde nidificavam os passaros de extensos remígios,  
corujas, gaviões e gralhas  
gritadoras que vivem no mar e trabalham ao largo.  
A margem da gruta cava, estendia seu ramos  
uma vinha vigorosa, florescente de cachos,  
e depois, quatro fontes jorravam seu líquido claro,  
uma ao lado da outra; as águas iam por caminhos diversos,  
através de prados macios, em que o aipo e as violetas  
verdejavam. Não havia imortal que, ai chegando,  
não tivesse os olhos encantados e a alma arebatada (58).*

A morada de Circe é feita de belas pedras polidas. Circe canta e tece no tear uma tela divina. Poltronas de pregos de prata, leitos suntuosos, colchas de púrpura, mesas de prata, cestas e taças de ouro, tudo respira luxo e riqueza. No palácio de Alcínoo há uma soleira de bronze, portas de ouro com umbrais de prata e em que estão de guarda cães cinzelados de ouro e prata; os altos forros são resplandecentes, as paredes cobertas de bronze, com frisos de esmalte que se prolongam até o fundo da sala, circundada de poltronas e iluminada por torcheiras de ouro, com fisionomias humanas. É um palácio oriental (59). Ao contrário, é simples a morada de Nestor, mas a de Menelau enche de admiração o jovem Telêmaco (60).

Ainda sempre com a mesma intenção de variar a narrativa, notemos a procura de pormenores curiosos: Andrômaca serve vinho aos cavalos de Heitor (61); para estimular suas tropas, Agamenão passeia

*ao longo das barracas e das naus dos aqueus,  
com um grande quadrado de púrpura nas mãos (62).*

Em outras passagens, Homero aplica-se em dar pormenores arcaicos, como o capacete de dentes de javali (63), ou a pele de lobo que o troiano atirou às costas antes de ir espionar os aqueus (64).

---

(58). — *Od.*, V, 55-74.

(59). — *Od.*, X, 211 e ss; VII, 81-98.

(60). — *Od.*, III, 388 e ss; IV, 1 e ss.

(61). — *Il.*, VIII, 185.

(62). — *Il.*, VIII, 220-221.

(63). — *Il.*, X, 263.

(64). — *Il.*, X, 334.

O pormenor maravilhoso é empregado, excepcionalmente, em certos cantos da *Ilíada*. Atena se cobre com o capacete de Hades, para tornar-se invisível (65). Zeus envia uma borrasca de vento para cegar os aqueus, ao mesmo tempo que lança um encantamento sôbre seus espíritos (66). Em outra passagem, Posidão agita uma espada incandescente e mágica (67), e, se o mar transborda, é para dar ao espetáculo um aspecto mais extraordinário. O maravilhoso só tem razão de ser verdadeiramente, na luta final, quando os cavalos de Aquiles se põem a falar. Apolo preserva o corpo de Heitor da podridão (68), e os deuses misturam-se ao combate (69). O maravilhoso manifesta-se também nos fatos naturais que a imaginação do poeta explica por uma intervenção divina. A pira em que jaz o corpo de Pátroclo não arde. Aquiles faz uma prece aos deuses. Íris leva uma mensagem dêstes aos ventos e “êles erguem-se”

*com um estrondo prodigioso, atropelando as nuvens diante de si...  
caem sôbre a pira e, repentinamente, um fogo  
prodigioso, terrivelmente, crepita (70).*

Ao contrário, na *Odisseia* o maravilhoso torna-se um elemento essencial da narrativa: as intervenções de Atena, as metamorfoses de Ulisses desempenham papel importante no desenrolar da ação. Quanto às *Narrativas de Ulisses*, não são mais que fatos extraordinários.

Apontemos, ainda, certos processos a que o poeta recorre para captar a atenção do público. É certo que seus contemporâneos eram ciosos das genealogias que nos parecem tediosas. Assim, os heróis não se privam de relatar-nos a história de sua famílias, como Glauco (71) ou Enéias (72). E o poeta não deixa de lembrar-se da família de um herói ou guerreiro que vai cair na batalha. Por outro lado, o poeta inspira-se em certas obras de arte que puderam impressioná-lo e de que dá aos ouvintes uma descrição minuciosa. É o caso do escudo de Aquiles (73) que foi forjado por Hefesto e é descrito longamente. Talvez se inspire também num poema ou obra de arte, quando faz contar a cena dos amores de Afrodite e Ares (74).

---

(65). — *Il.*, V, 844-5.

(66). — *Il.*, XII, 253-5; 392-3.

(67). — *Il.*, XIX, 392-424.

(68). — *Il.*, XXIV, 18-20.

(69). — *Il.*, XXI, 200-513.

(70). — *Il.*, XXIII, 192-218.

(71). — *Il.*, VI, 119 e ss.

(72). — *Il.*, XX, 200 e ss.

(73). — *Il.*, XVIII, 479-608.

(74). — *Od.*, VIII, 266-366.

Vê-se bem que o poeta sabe variar, ao infinito, os elementos de interesse na narrativa, assim como sabe compor um meio. É essa variedade que sustém continuamente a atenção e que, juntamente com o pormenor pitoresco, familiar ou realista, técnico ou arqueológico, contribui para dar a impressão de vida e côr arcaica que o poeta procura.

Uma das características da narrativa épica são  
*As imagens* as comparações. Têm a finalidade de tornar sensível um gesto, uma atitude. A imaginação do poeta é hábil em atrair uma aproximação que êle vai ampliando com ousadia, transformando êsses achados em um dos principais ornamentos da narrativa. Ora, são mordazes e inesperados. Menelau vê Páris chegar:

*Dir-se-ia um leão cheio de alegria por ter topado  
 encontrado justamente quando tinha fome;  
 um grande cadáver,  
 avidamente o devora, apesar dos assaltos  
 que lhe fazem céleres cães ou rápidos rapazes.  
 Tal é a alegria de Menelau . . . . .*

e Alexandre, que desafiava todos os aqueus, esquiva-se:

*Como um homem que vê uma serpente nas gargantas da montanha,  
 rapidamente se aproxima e afasta-se: um tremor  
 perpassa-lhe os mebros,  
 e êle bate em retirada, enquanto a palidez invade suas faces (75).*

Agamenão incita os seus ao combate e repreende os covardes:

*. . . . . Crer-se-ia ver corças  
 que se cansaram a correr pela vasta planície e que,  
 quando param, não têm mais nenhuma coragem no coração (76).*

Diomedes atira-se sôbre as vítimas,

*como um leão assalta um rebanho e quebra a cerviz  
 duma vaca ou vitela que pastava no prado (77). . . . .*

E, adiante,

(75). — *Il.*, III, 23-26; 33-35.

(76). — *Il.*, IV, 244-245.

(77). — *Il.*, V, 161-162.

*Vai, furioso, através da planície, semelhante ao rio que transborda,  
cheio pelas chuvas da borrasca, cujas águas logo  
romperam toda reprêsa.  
Os levantamentos que formam diques não o detêm mais  
que os valados dos campos fluorescentes,  
quando chega, de repente, nos dias em que a chuva  
de Zeus cai sôbre a terra (78).  
Por tôda parte, debaixo dêle está destruído o bom trabalho  
dos homens*

Heitor volta de Ílio, “com o sorriso nos lábios”, para retomar seu lugar na batalha:

*Qual garranhão por muito tempo retido à frente da  
mangedoura cheia de cevada,  
que rompe os liames e, ruidosamente, galopa na planície,  
acostumado que está a banhar-se nas belas águas do rio.  
Emproa-se, ergue a cabeça; sôbre as espáduas,  
bate-lhe a crina e, seguro de sua fôrça brilhante,  
prontamente suas pernas o levam para os  
costumeiros lugares em que pastam as éguas (79).*

Outras comparações são tiradas da vida rústica:

*Assim como segadores que, uns diante dos outros,  
percorrem o sulco de um dos felizes do mundo, através dos campos  
de cevada ou de trigo, e fazem cair, densas, as espigas,  
assim os troianos e aqueus se degladiam . . . (80)*

E a fadiga que se apodera do guerreiro é semelhante à do lenhador:

*Mas chega a hora em que o lenhador pensa em preparar sua refeição,  
nos desfiladeiros da montanha, quando os seus braços  
já estão cansados  
de cortar os altos fustes; o cansaço entra em seu coração,  
e penetra-o até o íntimo o desejo dos prazeres da comida (81).*

Não se devem tomar à letra essas imagens. Basta ao poeta que sejam certas sob determinado aspecto. Ele não teme comparar Ajax a um asno, porque se obstina em desafiar os troianos vitoriosos (82).

(78). — *Il.*, V, 86-92.

(79). — *Il.*, VI, 506-511; XV, 263-266.

(80). — *Il.*, XI, 67-70.

(81). — *Il.*, XI, 86-89.

(82). — *Il.*, XI, 558-562.

Certas comparações são muito breves:

..... *O homem cai, qual freixo,  
que, no alto do monte, visível de longe,  
entalhado pelo bronze, abate ao solo sua tenra folhagem* (83).

E o guerreiro, paralisado repentinamente,

*qual uma coluna, qual árvore de alta folhagem,  
fica plantado, imóvel . . . . .* (84)

Outras desenvolvem-se inteiramente. Os dois Ajax resistem à torrente troiana:

*Dir-se-iam dois bois côm de vinho que, nos alqueives,  
puxam unânimes a charrua de madeira. À raiz  
de seus chifres brota abundante suor;  
sob o jugo polido, nada os separa, quando se lançam  
à linha do sulco, e assim a charrua atinge o fim do campo* (85).

A resistência dos gregos é comparada à do rochedo batido pelo mar (86), e Heitor persegue os aqueus como a fera que ataca um rebanho e “devora uma vaca, enquanto as outras fogem, apavoradas” (87).

A variedade das imagens é imensa. Os mirmidões que acompanham Pátroclo se espalham “como vespas

*do caminho que as crianças têm por hábito irritar  
e provocar sem trégua, aninhadas que estão às margens da estrada...  
Se a seguir passa por elas um viajor  
que as excita sem querer, eis-las, com coração valente,  
que tôdas voam ao ataque em defesa dos filhotes* (88).

O ruído da batalha é semelhante ao dos lenhadores no trabalho:

*Como se ergue o tumulto dos lenhadores,  
nos desfiladeiros da montanha, cujo rumor repercute ao longe,  
assim, entre êles ergue-se da vasta terra um ruído  
de bronze, de couro, peles de boi trabalhadas,  
que tocam espadas e lanças de ponta dupla* (89).

(83). — II., XIII, 178-180.

(84). — II., XIII, 437-438.

(85). — II., XIII, 703-708.

(86). — II., XV, 618-621.

(87). — II., XV, 630-635.

(88). — II., XVI, 259-265. Uma comparação semelhante, mas menos desenvolvida é encontrada em XII, 167-170.

(89). — II., XVI, 633-637.

E os combatentes, lutando ao redor de um cadáver, são “môscas  
*no estábulo, volteando ao redor dos potes cheios de leite,  
 nos dias de primavera, quando o leite enche os vasos (90).*

O morto disputado é comparado a uma pele de animal, estirada em todos os sentidos, enquanto a preparam (91). E Menelau sente no peito a audácia da môsca

*que, por mais cuidado que se tenha em afastá-la, agarra-se  
 à pele do homem para mordê-la, e aí encontrar o sangue  
 saboroso (92).*

São comparações agudas e bem orientadas, quase sempre brilhantes, expressivas e que se acumulam. O poeta não parece jamais exgotar-se: é um verdaediro criador de imagens.

No canto XII, as mesmas imagens são tomadas em duas passagens diferentes:

*As pedras caem por terra tão juntas como flocos de neve  
 que um vento violento, num turbilhão de nuvens sombrias,  
 espalha em rajadas apressadas por sôbre o solo nutriz (93).*

E mais adiante,

*Assim, aos milhares, caem os flocos de neve,  
 num dêsses dias de inverno em que o prudente Zeus  
 se põe a nevar, para revelar aos homens os dardos que são os seus.  
 Êle adormece os ventos, depois espalha a neve,  
 sem trégua, até que tenha recoberto  
 os cimos dos montes elevados, e os altos promontórios,  
 as planícies ervosas e os férteis alqueives dos homens.  
 Eis a neve espalhada por sôbre o mar cizento, sôbre  
 as enseadas e os alcantis  
 só a vaga que arrebeta é capaz de detê-la, mas tudo mais  
 está dela coberto, envolto, no dia em que desaba o aguaceiro  
 de Zeus (94).*

(90). — II., XVI, 641-643.

(91). — II., XVII, 389-393.

(92). — II., XVII, 570-572.

(93). — II., XII, 156-160.

(94). — II., XII, 277-286.

E no mesmo canto, a imagem do leão que ataca os bois, esboçada no verso 293, é retomada longamente, da mesma maneira, nos versos 299 e 306.

Aproveitando-se também da vida rústica, tanto do camponês como do homem da montanha, evocando cenas da vida animal, doméstica ou selvagem, tomando aos elementos sua fôrça e encanto, o poeta evita tudo que, no emprêgo da imagem, possa ser apenas um processo. Esse é um meio essencial de pintar uma atitude, um gesto, um estado de alma. Processo profundamente poético, todo feito de evocação e que substitui as longas descrições ou sugere um estado de alma (95).

Deve-se notar que quase tôdas as imagens aparecem na *Iliada*. A *Odisséia*, poema da vida mais simples, não comporta mais que raras comparações.

O grego da época homérica já é um homem que gosta de falar. Para êle tudo é motivo de discursos: deliberações ou embaixadas, pactos ou desafios, queixas ou exortações. Até mesmo nas cenas da vida corrente, as personagens fazem longas exposições de seus sentimentos. Leia-se a cena da *Embaixada* e se terá uma idéia da eloquência dêsses heróis.

De início, Ulisses toma a palavra; é a razão que fala por sua boca: "Comemos bem", diz êle "mas o essencial é salvar nossas naus". E sua argumentação é bem simples:

*a situação é crítica* : os troianos estão próximos dos navios; os deuses os protegem; Heitor é invencível: pela manhã as naus estarão ardendo.

*Aquiles deve mover-se*: senão que tristeza por causa disso sentirá mais tarde! Ademais, seu pai lhe recomendou que soubesse dominar-se: por conseguinte, deve deixar de lado os ressentimentos.

*Agamenão oferece presentes para reparar o erro*; e Ulisses segue uma verdadeira gradação, ao enumerá-los. Presentes imediatos: tripés, talentos, bacias, rápidos cavalos, sete mulheres lésbias e Briseida que o rei respeitou. Após a tomada de Tróia receberá ouro e bronze, vinte troianas das mais belas. De regresso a Argos: uma filha de Agamenão bem dotada, sete cidades com seu território e riquezas; tal será o seu prêmio.

*E Ulisses pede a Aquiles que tenha piedade de todos*; aliás, voltar ao combate é ter possibilidade de, afinal, encontrar-se com Heitor.

---

(95) — A. Severyns, *op. cit.*, III, pp. 153-164.

Eis um discurso digno do homem sensato e astucioso que é Ulisses. Aquiles vai responder, mas é o rancor, a paixão que fala por seus lábios.

Tem muitos *ressentimentos contra Agamenão!* Ao bravo o rei não dispensa estima maior que ao covarde. Êle expôs sua vida por causa de Agamenão. Êste, não; contenta-se com recolher os frutos do combate. Ademais, o rei o lesou: Aquiles tomou parte em sua disputa... por uma mulher; e sua escrava amada por êle, Aquiles, o rei lha arrebatou!

*Que Agamenão lute sem êle* daí por diante, com outros chefes. Êles, após sua partida, tiveram que construir um muro que se mostrou ineficaz; Heitor já ousou sair de Tróia: quanto a si, recusa-se a lutar contra o troiano.

*Sua decisão é voltar à Ftia* com a prêsa, menos a parte de honra arrebatada por Agamenão. Assim, os aqueus aprenderão a desconfiar do Rei e êle não será mais enganado pelo Atrida. Receber presentes dêste? Ainda que fossem mil vêzes maiores os recusaria, e ainda mais a filha: encontrará alhures coisa melhor.

*A vida lhe é cara*, e prefere viver muito tempo a morrer aí, pois Ílio é protegida por Zeus e não será possível tomá-la.

*Que os chefes aqueus façam novos planos* e mais eficazes!

Êsses discursos revelam as almas. Sente-se aqui todo o rancor acumulado; e o tom sobe: Aquiles chega a dizer o que não pensa: "nada há para mim que valha a vida", êle, que preferiu à vida longa uma glória imperecível!

O velho Nestor vai falar. Ê um homem experiente, vai tentar acalmar Aquiles por meio de longos discursos.

Se Aquiles partir, êle, Nestor, partirá em sua companhia: pois, por preço algum, se separará dêle que lhe foi confiado por Peleu. *Sua história pessoal* prova, todavia, que a cólera é má conselheira e também que a família de Aquiles é a sua: o herói é como que um seu filho.

Aconselha-o, pois, a *domar o coração*: assim o faria seu verdadeiro pai. Até os deuses se deixam abrandar, pois Êrro faz o mal, entretanto, as Preces reparam êsse mal. Ademais, os deuses punem os que não se deixam persuadir. Finalmente, Agamenão não recusa fazer-lhe justiça: seus presentes são imensos e escolheu como porta-vozes os mais bravos heróis.

Ê preferível *permitir que os presentes o convençam* a deixar-se dominar pelo próprio coração: tanto a história dos curetas e dos etólios como a cólera de Meleagro bem o provam.

*E conclui*: se aceitas, tua glória e teu proveito serão maiores.

Aquiles deixa-se abrandar: no dia seguinte, verá se há de partir ou não. E quando Ajax decide abandonar o herói afim de fazer sua comunicação ao Atrida, concluindo que Aquiles é sem piedade e que realmente tudo acontece por uma mulher, embora sem ter o ar de mudar de opinião, Aquiles declara que não combaterá antes que o inimigo se aproxime da sua barraca!

É o milagre da palavra. Ulisses também havia conseguido realizar um, quando foi necessário enviar de novo à luta os gregos que haviam interpretado com demasiada exatidão as tolas palavras do Rei! Nesses discursos revela-se tôda a psicologia das personagens.

Leiam-se os discursos de Polidamas e Heitor, no canto XII. Um revela-se sensato, prestes a ver e compreender a vontade dos deuses; obedecendo-o, Heitor salvará a cidade. Mas êste acusa de covarde ao clarividente: só êle segue a vontade de Zeus! E isso é bem a verdade. Sente-se já a fôrça, o trágico dêsses subentendidos involuntários que se poderão admirar na obra dos trágicos.

Ainda, há uma verdadeira gradação psicológica nos discursos de Agamenão, Ulisses e Aquiles, no canto XIX, da *Reconciliação*.

O Atrida faz longas excusas a Aquiles, mas como convém a um rei (96). O êrro penetrou em sua alma,

*no dia em que despojou Aquiles de sua parte de honra;  
pois Êrro toma em suas redes todos os humanos,  
e até mesmo Zeus. . .*

e Agamenão dá um exemplo dêsse engano da divindade. Assim, pede desculpas, mas sem amesquinhar-se. Deve-se notar também, como no discurso de Fênix, o emprêgo da Alegoria: para enganar um deus como também um rei, não é preciso a intervenção duma divindade? E Agamenão oferece o mesmo resgate já prometido por ocasião da *Embaixada*. Aquiles finge não prestar atenção. Êle quer combater, eis tudo. Ulisses intervém, cheio de sabedoria, para dar às tropas o tempo de tomar pão e vinho: “eis aí a impetuosidade e o valor”, dirá de maneira prosaica; e fala longamente sôbre a necessidade de bem comer para preservar a coragem. Depois, como psicólogo que é, pede ao rei que traga seus presentes diante de todo o exército, jure não ter conhecido Briseida e receba o herói em sua mesa. É preciso uma reparação pública para satisfazer Aquiles. De fato, êle concede a êste último mais do que Agamenão prometera. E aproveita-se para dar uma lição ao Atrida que também o havia ferido, por ocasião da *Querela*:

---

(96). — II., XIX, 78 e ss.

*Jamais alguém julgará mal, da parte de um rei,  
que ele ofereça satisfação ao homem contra quem  
foi o primeiro a encolerizar-se (97).*

E, se Aquiles prefere ir combater imediatamente e só sentar-se à mesa depois de vingada a afronta,

*jamais poderiam passar pela minha garganta  
alimento ou bebida, agora que meu amigo está morto  
e que, em minha barraca, jaz dilacerado pelo bronze agudo,*

Ulisses sabe recordar-lhe que, no raciocínio, vale mais do que êle,

*pois sou mais velho e sei mais do que tu.*

E não teme usar de fórmulas populares:

*De pressa o homem se cansa do combate:  
o bronze atira por terra muita palha  
e pouco grão, na hora em que faz pender a balança  
Zeus, o único árbitro de todos os combates.  
Não é com o ventre que os aqueus podem conduzir  
o entêrro de um morto! (98)*

E Aquiles ouve Ulisses, admite a explicação de Agamenão e sua não-culpabilidade:

*Ah! Zeus! tu inspiras aos mortais erros terríveis! . . . .  
Sem dúvida, Zeus desejava a morte de numerosos aqueus! (99)*

Os discursos da *Embaixada* e da *Reconciliação* são quase diálogos. E podemos dizer a mesma coisa dos do canto I de *Querela*, em que se vê Aquiles tentando conciliar Agamenão e Crises até o momento em que o orgulho de Agamenão fere o sentimento de honra de Pelida e o impele à revolta (100).

Em todos êsses discursos, entretanto, se encontrará falta de raciocínio. Jamais se tenta penetrar nas vistas do interlocutor, argumentar, a não ser talvez, Nestor: a dialética ainda não foi inventada. Frequentemente-

---

(97). — *Il.*, XIX, 182-183.

(98). — *Il.*, XIX, 210-212; 219-225.

(99). — *Il.*, XIX, 270-274.

(100). — Ver a análise tão matizada de F. Robert, *op. cit.*, pp. 221-224.



*arrasta para a rua, para discutir e atirar-se mutuamente mentiras e verdades, umas e outras ditadas pelo despeito? (103).*

Também a imagem pode tomar o lugar dos argumentos ou reforçar a idéia. Heitor decide esperar o dia seguinte para o último assalto ao campo grego, afim de queimar-lhes os navios:

*Não, não! não julgo que eles devam reembarcar  
sem luta, bem tranquilos.  
Ao contrário, fazei que cada um leve consigo  
um golpe a digirir em seu país,  
ferido por flecha ou lança aguda,  
no próprio momento em que saltar para dentro da nau (104).*

Imagens, traços ousados, originalidade, tom sarcástico, vigor, tais são as qualidades dos discursos em Homero. Mas, acima de tudo, êle pinta as almas, revela seus sentimentos. A variedade dos discursos é a própria variedade dos caracteres que se expressam. Êles impressionam por sua clareza e fôrça persuasiva, sua afirmação brutal. No desenvolvimento da ação têm valor essencialmente dramático, pois nesses heróis a razão raramente se separa do sentimento.

É preciso notar que na *Odisseia* os discursos de Nestor, de Menelau, bem como os de Ulisses, na côrte de Alcínoo, aparecem mais como narrativas do que como discursos e que o diálogo da conversação é bem mais frequente que na *Ilíada*; isso resulta do tom familiar que é, essencialmente, o da *Odisseia* e que contrasta com o da *Ilíada*.

V. Bérard chegou a pretender que o texto da *Odisseia* devia apresentar-se como uma obra dramática. Partindo do fato de que certos manuscritos (105), apresentam barras de mudanças de papéis, ou porque nos *papyri* aparecem ainda os nomes das personagens, julga "que uma edição e tradução de Homero devem apresentar-se à vista do leitor como um libreto de poema dramático, com os nomes das personagens, indicando, na margem, as alternâncias do diálogo" (106). É o que faz para sua edição da *Odisseia*. O poema épico se transformaria num poema dramático. Apesar de não se poder acertar essa concepção na íntegra, ela demonstra suficientemente o papel incontestável do diálogo, por conseguinte, a própria vivacidade do estilo épico.

---

(103). — *Il.*, XX, 244-257.

(104). — *Il.*, VIII, 512-515.

(105). — Trata-se do *Codex Genevensis* 44 e dos *papyri* Bankes, Granbell 6, Mus. Brit. CXXVIII.

(106). — V. Bérard, *Introduction à l'Odyssee*, I, p. 93.

*O estilo* Fazendo falar personagens diversas, cuja psicologia é completamente diferente, às vezes em plena evolução, Homero deve variar o tom continuamente. Seu estilo é variado ao infinito. Estilo oratório, que acabamos de ver, estilo de narrativa e descrição, capazes de traduzir ora a sensibilidade feminina, ora a paixão, a dor, etc. Outras vezes, é o discurso que quer persuadir ou o sarcasmo que quer ferir. Cantando o poeta ora a batalha “devoradora de homens”, ora as façanhas de Ulisses, ora a imoralidade dos Pretendentes ou a cólera de Aquiles, o tom deve mudar. E os deuses, como os heróis, não recuam diante da injúria e dos discursos grosseiros.

A descrição de Homero é pitoresca. Leia-se êste surgir de lua numa paisagem.

*Como no firmamento, ao redor da lua brilhante, estrêlas  
lampejantes luzem quando o éter está sem vento.  
Bruscamente se descobrem todos os cimos, os altos promontórios,  
os vales. O imenso éter no céu se dilacera,  
tôdas as estrêlas aparecem; e o pastor sente o coração em festa (107).*

Esta cena de acampamento, após a luta vitoriosa, é evocatória:

*Todos, cheios de soberba, no campo de luta,  
instalam-se para a noite . . . . .  
Entre as naus e o curso de Xanto,  
luzem os fogos que, diante de Ílio, acenderam os troianos.  
Mil fogos ardem na extensa planície, e, ao redor de cada um,  
cinquenta homens se agrupam ao clarão do fogo ardente.  
Os cavalos, comendo a branca cevada e a espelta,  
lá estão, junto dos carros, à espera da Aurora  
do trono de ouro (108).*

Eis então, uma cena de repouso, da vida íntima do acampamento. Todos os gestos são minuciosos. As personagens tomam um relêvo particular:

*Ràpidamente coloca um grande cepo no clarão da lareira;  
aí depõe um lombo de ovelha, outro de cabra gorda  
e o dorso de porco bem cevado, transbordando banha.  
Automedão segura a carne; o divino Aquiles a corta;  
parte-a em pedaços que, a seguir, enfia em espetos;  
o filho de Menétio, mortal igual aos deuses,  
acende um grande fogo.*

(107). — II., VIII, 555-559.

(108). — II., VIII, 553-554; 560-565.

*Quando o fogo não tem mais alimentos e a chama  
começa a esmorecer,  
Aquiles espalha a cinza, por cima, coloca os assadores,  
que ergue por meio de suportes, para nêles espalhar o sal divino.  
Afinal, quando a carne está assada, êle a faz deslizar nos pratos e,  
enquanto Pátroclo toma o pão e o reparte sôbre a mesa  
com belas cestas, Aquiles distribui os assados (109).*

Para um brasileiro, eis uma cena familiar! Nada repugna ao poeta; a tôdas as cenas sabe dar uma espécie de grandeza. Ao lado do estilo de narrador, encontra-se o do autor de máximas:

*O único presságio de valor é defender seu país (110).  
ou Nada mais miserável que o homem,  
entre todos os seres que respiram e caminham sôbre a terra (111).*

Quantos episódios já não citamos em que o estilo se eleva ao trágico? Eis um possível início de estâncias líricas:

*Ai que será de mim? O mal é grande, se, tomado de pavor,  
eu fugir diante desta turba. Mas será ainda mais  
terrível se eu fôr morto  
ficando só. O Cronida põe em fuga todos os outros dânaos.  
Mas que necessidade tem meu coração de argumentar assim?  
Bem sei que são os covardes que se afastam da batalha (112).*

Em outros lugares o poeta expressa a ternura, ou então se serve do estilo da comédia, conforme já tivemos ocasião de notar em diversas passagens. Encontra mil fórmulas para expressar o objeto de seus cantos: a morte dos heróis. Não é essa expressiva,

*. . . . . O outro põe-lhe o pé sôbre o peito  
e lhe arranca a lança do corpo; o pericárdio, suspenso a acompanha,  
e Pátroclo recolhe, ao mesmo tempo, a alma de  
Sarpedão e a ponta de sua lança (113).*

É certo que alguns traços são mais convencionais, menos vivos, como por exemplo êste emprêgo de alegoria:

---

(109). — II., IX, 206-217.

(110). — II., XII, 243.

(111). — II., XVII, 446-447.

(112). — II., XI, 404-408.

(113). — II., XVI, 503-505.

*Mas nem bem os Olímpios alcançaram o grosso dos combatentes,  
quando bruscamente se ergue Luta, a brutal, arrebatadora  
de guerreiros (114).*

Alguns cantos deixam transparecer mais negligências, repetições inúteis:

*A noite vai adiantada; a aurora está próxima;  
as estrélas já fizeram um bom trecho de sua  
trajetória: a noite já ultrapassou  
seus dois terços; resta-nos apenas o último (115).*

Ha, principalmente, umas tantas belezas que eram sensíveis para os gregos e que percebemos menos. São devidas às aliterações: *paracheses*, em que os sons similares se repetem no corpo da palavra, ou *parison*, quando se encontra uma espécie de rima. Tais aliterações fazem eco, ou pela repetição das mesmas palavras em outros lugares, ou pela retomada de versos idênticos. E tais gêneros de beleza abundam nos poemas.

Já tivemos ocasião de notar que o poeta se serve continuamente de fórmulas feitas; elas contribuem em particular, juntamente com os arcaísmos e o vocabulário nobre e original, para unificar o estilo dos dois poemas. Citemos algumas de tais fórmulas, que reaparecem sem cessar:

*O engenhoso Ulisses a éle ergue um olho sombrio e diz . . . (116).*

*O reunidor de nuvens, Zeus, assim lhe diz em resposta . . . (117).*

*Fala e comove os corações nos peitos, etc. (118)*

Eis uma fórmula que se encontra com muitas versões:

*E a divina Helena, de longos véus, responde (119).*

*E a divina Helena lhe responde estas palavras (120).*

Por fim, mudam apenas os nomes das personagens e seus atributos, o esquema da frase permanece o mesmo; e são essas fórmulas que introduzem os discursos e as réplicas numerosas.

(114). — *Il.*, XX, 47-48. É interessante aproximar êstes versos dos de Hesíodo, *Trabalhos*, 11-16, onde aparece a mesma alegoria. Êste aspecto convencional não deve ser atribuído a todos lugares em que Homero usa de alegorias. Na cena da Reconciliação, por exemplo, Agamenão se utiliza com razão dêsse processo para caracterizar a fonte dos erros dos homens. Veja p. 239.

(115). — *Il.*, X, 251-253. Poder-se-ia ainda citar neste canto 94-95; 224-226.

(116). — *Il.*, IV, 349; 411.

(117). — *Il.*, V, 764, 814; III, 437; IV, 188.

(118). — *Il.*, II, 143.

(119). — *Il.*, III, 228.

(120). — *Il.*, III, 171.

Apontemos ainda a fórmula: *ὡς φάτο*: “assim disse ela”, que equivale a uma espécie de ponto final no discurso. As fórmulas mais comuns da resposta são:

τὸν δ' ἠμείβεται ἔπειτα (121)

τὸν δ' αὖτε προσέειπε (122)

E isso nos leva a repetir o que já dissemos acerca da língua de Homero: tais fórmulas correspondem, sobretudo, às necessidades da prosódia, fato de que, aliás, voltaremos a falar adiante.

Todavia, se a *Ilíada* e a *Odisseia* usam das mesmas fórmulas e dos mesmos processos, é possível achar diferenças sensíveis entre os dois poemas. Ainda que o estilo da *Odisseia* permaneça nobre, a atmosfera geral mudou; o sublime desapareceu para dar lugar a cenas familiares e até da vida rústica. Nas *Narrativas*, as aventuras tornaram-se maravilhosas, enquanto que, na *Vingança*, reencontramos, mesclado à inspiração familiar e campestre, o estilo grandioso e sublime que caracteriza a *Ilíada*. Leia-se apenas esta pequena cena em que Euricléia, a ama, após o *Massacre*, vai anunciar a Penélope a presença de Ulisses:

*A velha mulher apressa-se para os pavimentos superiores,  
sacudida pelo riso,  
para anunciar à senhora o regresso do esposo amado;  
seus joelhos haviam recuperado o vigor, os pés  
voavam pelas escadas (123).*

Mencionemos ainda as preocupações culinárias dos Pretendentes, os pormenores da vida do palácio que mais parece uma grande fazenda, as conversas familiares de Eumeu, Ulisses e Telêmaco, as cenas do menino que assiste ao jantar, tudo é menos grandioso, mais terra-a-terra.

Para melhor provar o que dissemos sobre o estilo homérico, convém insistir ainda sobre dois aspectos particulares: a expressão da emoção e do riso.

*O patético e o cômico* É característico nessas epopéias o fato de a emoção traduzir-se pelo poeta de maneira feliz; frequentemente, êle parece tomar parte ativa nesses fatos patéticos, comover-se com a desgraça que sobrevém ao guerreiro. Quando Aquiles envia o amigo ao combate, sua prece a Zeus traduz a emoção:

(121). — *Od.*, XIII, 146; 329.

(122). — *Od.*, XIII, 236.

(123). — *Od.*, XXIII, 1-3.

*Sustenta-lhe o coração no peito: assim, Heitor  
verá se sabe combater sozinho  
o nosso escudeiro, ou se seus braços temíveis  
só têm força nos dias em que eu também*

*participo da refrega guerreira.*

*Mas quando éle tiver rechaçado das naus a batalha e o clamor,  
faze que, são e salvo, volte aos belos navios,  
com tôdas as armas e com todos os seus homens,  
ávidos de um corpo a corpo (124).*

A morte do herói, frequentemente, provoca piedade no coração do poeta:

*O corajoso Pelagão lhe extrai da coxa a haste de freixo,  
Pelagão, que foi para éle um bom conmpañheiro.  
A respiração o abandona; uma névoa se lhe espalha sôbre os olhos.  
Depois retoma alento, o sôpro de Bóreas cai  
sôbre éle, envolve-o e reanima seu coração que,  
tristemente, falece (125).*

Essa piedade, Zeus também a experimenta, quando vê Heitor, cheio de alegria, vestir as armas, de Aquiles para correr ao combate:

*Ah! infeliz! a morte não te preocupa,  
ela que, no entanto, está tão perto de ti. Vestes as armas divinas  
do herói diante de quem todos estremecem!*

E o deus lhe concede alguns triunfos “para compensar a sorte” que o espera (126). Dirá mais adiante, pensando na morte do Pelida: . . . . .

*οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἰζυρώτερον ἀνδρὸς  
πάντων ὅσσά τε γαῖαν ἐπι πνέει τε καὶ ἔρπει (127).*

Mas é na cenas de família que a emoção irrompe de modo mais intenso. Andrômaca dirige-se ao espôso:

*Heitor, és para mim ao mesmo tempo pai, mãe digna;  
és-me um irmão ao mesmo tempo que jovem espôso.  
Vamos! desta vez tem piedade; fica aqui na muralha;  
não, não faças um órfão de teu filho, nem de tua mulher uma viuva.*

(124). — II., XVI, 241-248.

(125). — II., V, 694-698.

(126). — II., XVII, 201-203 e 207.

(127). — II., XVII, 446-447. Veja p. 244.

E Heitor lhe responde:

*O cuidado do futuro não me preocupa tanto pelos troianos  
como por ti, quando um dos aqueus da cota de bronze  
te levar chorando, arrebatando-te os dias de liberdade.  
Talvez, então, em Argos, haverás de tecer para um outro,  
talvez devas carregar água da fonte Messeis ou da Hiperéia,  
sujeita a mil afrontas, porque um destino cruel pesará sobre ti.  
E um dia, dirão, vendo-te chorar:  
É a mulher de Heitor, o primeiro no combate  
entre os troianos, domadores de cavalos, quando  
se combatia ao redor de Ílio.  
Eis o que dirão, e para ti será uma nova dor,  
a de ter perdido o homem que era capaz de  
afastar de ti o dia de escravidão.  
Ah! que eu morra, que a terra sobre mim dispersa  
me recubra completamente,  
antes que eu possa ouvir teus gritos ou te veja  
arrastada em servidão (128).*

Ou então, são as palavras do pai ao jovem filho, e o espôso que, ao ver a mulher em pranto, apiada-se e a acaricia com a mão e lhe fala, tentando consolá-la. Será preciso citar ainda as lamentações de Hécuba, antes do combate em que Heitor perderá a vida?

*Heitor, meu filho, respeita êste peito. E tem piedade de mim,  
de mim que outrora te ofereci o seio, em que  
se esquecem os cuidados;  
lembra-te, meu filho. Ah! cruel! Se êle te matar, não poderei  
chorar-te sobre um leito fúnebre, meu menino,  
nem eu que te dei a vida...  
nem a espôsa que pagaste com tantos presentes, e, bem longe de nós,  
junto às naus, rápidos cães dos argivos te hão de comer (129).*

Leia-se também a prece de Heitor moribundo a Aquiles (130), ou as queixas de Príamo e de Hécuba (131), sua espôsa, ou as lamentações de Andrômaca (132), os prantos de Aquiles por seu amigo (133). Eis a entrevista de Príamo e Aquiles:

(128). — *Il.*, VI, 429-432; 450; 454-465.

(129). — *Il.*, XXII, 82-89.

(130). — *Il.*, XXII, 339-343.

(131). — *Il.*, XXII, 416-436.

(132). — *Il.*, XXIV, 725-745.

(133). — *Il.*, XVIII, 324-343.

*“Vai, respeita os deuses, Aquiles, tem piedade de mim, pensando em teu pai. Ainda mais do que êle, tenho direito à piedade; ousei o que nenhum mortal jamais ousou: levei aos lábios a mão do homem que me matou os filhos”. Ele fala e faz nascer em Aquiles um desejo de chorar por seu pai. Toma a mão do velho e, docemente, a repele: ambos rememoram: um por Heitor, matador de homens, chora longamente, agachado aos pés de Aquiles. Entretanto, Aquiles chora por seu pai, e também por Pátroclo; e os prantos erguem-se na morada (134).*

Poder-se-iam ainda citar as cenas do reconhecimento de Ulisses e Telêmaco (135), do boiadeiro, da ama que reencontra o senhor (136).

E o poeta também demonstra simpatia, comove-se pensando na desgraça desses heróis que celebra. Aquiles acompanha o cortejo fúnebre de Pátroclo:

*. . . . . Viu seu leal amigo,  
estendido sôbre uma padiola, dilacerado pelo bronze agudo,  
Pátroclo que, ainda há pouco, êle mandava partir,  
com seus cavalos e carros,  
para a luta, e que não terá mais para recebê-lo na volta (137).*

O poeta apiada-se, igualmente, daqueles que, cegos, correm para a perdição:

*Pobres loucos! Palas Atena a todos roubou a razão!  
Aprovam Heitor, cujo conselho é a sua desgraça  
e, dentre êles, nenhum toma o partido de  
Polidamas que lhes dá o bom conselho (138).*

Todavia, o poeta sabe introduzir na narrativa o cômico que entretém, que também apresenta tantos matizes, indo do humor mais acerbo à caricatura e ao ridículo.

São os sarcasmos militares de heróis que se encontram no campo de batalha e falam de seu desprêzo ou de sua cólera, antes de começar a bater-se (139); sarcasmos mais árdus do vencedor para o vencido e que testemunham uma época dura e sem piedade (140). Até os deuses podem ser objeto desse sarcasmo . . . (141). No meio dos jogos fúnebres,

(134). — *Il.*, XXIV, 503-512.

(135). — *Od.*, XVI, 180-320.

(136). — *Od.*, XIX, 470-502; XXI, 191-231.

(137). — *Il.*, XVIII, 235-238.

(138). — *Il.*, XVIII, 311-313.

(139). — *Il.*, V, 648-654.

(140). — *Il.*, XIII, 374-382; XIV, 454-547; 479-485; XVI, 745-750.

(141). — *Il.*, V, 348-351; XXI, 410-414.

recordêmo-lo, certos estouvamentos desencadeiam o riso enorme dos gregos; e é o mesmo riso que acolhe Ares, quando volta aos céus (142), vítima de Diomedes e, mais tarde, de Atena (143). As cenas cômicas não faltam. Seria preciso citar todo o canto III, o episódio do combate em que Menelau maltrata Páris, o fanfarrão, de maneira lamentável, sem que haja reação por parte dêste último, e a seguir, a cena em que Páris, junto de Helena, já se esqueceu da vergonha e só pensa no amor, enquanto que, “igual a uma fera”, Menelau o procura por tôda parte! Tudo é malícia. O poeta parece divertir-se com essa cena de alta comédia.

Comédia é também o reconhecimento de Diomedes e Glauco. O grego propõe a troca de armas e recebe uma armadura de ouro em lugar da sua de bronze, “o valor de cem bois pelo de nove”. E o poeta julga que, nessa transação, Zeus “arreatou a Glauco a razão” (144). Cômico ainda na cena em que o deus Posidão, impellido por Hera a agir em favor dos aqueus, expressa seu temor de Zeus: “êle é cem vêzes mais forte que nós” (145), e esquiva-se. Por sua vez, Hera, impelida à ação por Atena, também se esquiva, quando Zeus a ameaça: “Não posso admitir que por causa de mortais, nós partamos em guerra contra Zeus” (146). E a cena cômica ainda se amplia. A corajosa Atena que se gabava de ver logo seu pai chamá-la e dizer-lhe: “Minha filha de olhos esverdeados” (147), ouve êste ameaçar bater-lhe de tal maneira que ela se lembre dêsse castigo durante muito tempo. E a mensageira dos deuses, Íris, não teme tratá-la, ainda sempre em nome de Zeus, de cadela impudente! Todas essas correspondências revelam um cômico perfeito!

Mais espirituoso é o discurso que o poeta atribui a Agamenão, a respeito de Menelau:

*Muito frequentemente êle amolece e recua e não quer esforçar-se;  
não que ceda ao mêdo ou à estultícia;  
mas fica a olhar-me e espera que eu o empurre . . . (148)*

Ora, tudo prova no poema que Menelau está pronto a atacar, excitando a uns e outros, dando conselhos sensatos. É Agamenão que o retém continuamente, impedindo-o de agir. Aliás, que Menelau poderia esperar de um rei incapaz de tomar por si uma decisão feliz?

(142). — *Il.*, XXIII, 840.

(143). — *Il.*, V, 900; *Od.*, VIII, 326-327.

(144). — *Il.*, VI, 236. Convém aproximar êsse episódio daquele em que Penélope faz com que os Pretendentes lhe enviem presentes.

(145). — *Il.*, VIII, 211.

(146). — *Il.*, VIII, 428.

(147). — *Il.*, VIII, 38-40.

(148). — *Il.*, X, 121-123.

Cena de bisbilhotice aquela em que a divina Íris apressa Helena, para que esta vá à muralha assistir ao encontro do amante com o primeiro marido:

*Vem, minha cara, vem ver a inqúivel história  
dos troianos, domadores de cavalos, e dos aqueus da cota de bronze.  
. . . . . até agora na planície, só pensavam na guerra execrável.  
Êles agora estão mudados e mudos: a batalha cessou. . . .  
Alexandre e Menelau, querido de Ares — ela insiste —  
vão juntos, para possuir-te, combater com suas longas lanças,  
e te chamarão mulher daquele que vencer.  
Assim fala a deusa, e põe no coração de Helena  
doce desejo de seu primeiro marido (149).*

Por ocasião dos jogos em honra de Pátroclo, aparece a encantadora história de Antíloco, o jovem filho do velho Nestor, que, maliciosamente, obriga Menelau a refrear seus cavalos e, por isso, o vence na corrida de carros. O jovem não admite que Aquiles o prive de seu prêmio, mas quando Menelau o repreende, pede públicamente perdão e admite o julgamento que sôbre êle recai: "Hoje, em ti foi a juventude que te arrebatou a razão", e entrega a égua (150). O sorriso paira em todos os lábios . . . Derrotado na corrida por Ajax e Ulisses, o mesmo Antíloco sabe fazer uma lisonja espirituosa a seus vencedores, sem esquecer-se de Aquiles, que, por sua vez, lhe testemunha o quanto lhe foi agradável êsse elogio, outorgando-lhe meio talento de ouro, que não deixa o grego indiferente! . . . (151).

Mais "gaulêsa", por assim dizer, é a cena em que Hera, para despertar em Zeus o desejo amoroso, vai preparar-se em sua câmara, toma mil cuidados, como uma cortesã, atrai a seu favor, enganado-os, Afrodite e o deus-sono, e aproxima-se do Gárgaro, onde está o deus. E Zeus a desejá-la e Hera a reclamar um lugar secreto para seus amores, enquanto que Hipnos, sentado numa árvore, testemunha a cena e espera para espalhar-se sôbre o deus em seu leito . . . (152). Aqui chegamos à farsa.

Assim, o cômico da *Iliada* vai desde a comédia sutil, apenas esboçada, até a farsa, passando pelo gracêjo macabro. Entretanto, o autor prefere a resposta sutil, o cômico que resulta dos próprios caracteres.

A *Odisséia*, poema mais burguês, oferece numerosos exemplos de jogos de palavras e gracejos menos elegantes. O episódio de Ares e Afro-

(149). — *Il.*, III, 130 e ss.

(150). — *Il.*, XXIII, 514-602.

(151). — *Il.*, XXIII, 787-797.

(152). — *Il.*, XIV, 163-335.

dite é dos mais ousados. Os amores dos deuses são dados como espetáculo aos outros senhores do Olimpo (153), e tudo parece uma paródia.

Outras cenas apresentam um cômico de situação real: Ulisses e seus companheiros, deitados na praia, cobertos de peles de foca não acham agradável a situação: “Quem tomaria em seu leito um animal marinho?” pergunta Homero (154).

É ainda na *Odisseia* que Homero emprega diversas expressões populares. Assim, em Ítaca, Eumeu interroga o mendigo Ulisses sobre sua expedição:

*Que navio te trouxe para nossa pátria?  
Pois, certamente não vieste a pé, eu o creio* (155).

É ainda Eumeu, que falando dos pretendentes, chama-lhes “o rebanho feio” (156). É uma cena bem popular e ridícula aquela do combate de Ulisses e Iro, o mendigo, na qual o prêmio é um estômago cheio de banha e sangue (157).

Os trocadilhos são numerosos. Trata-se de uma nova e feliz aproximação de palavras, provocada pelos próprios termos. Ulisses pede um presságio a Zeus. Essa indicação lhe é fornecida por Zeus, graças a uma serva cuja função é moer o grão e Ulisses rejubila-se:

*compreendeu que ele também iria moer sua vingança*

trata-se da expressão *τίσασθαι ἀλείτας*, evocada pelas palavras *ἀλείατα*, *ἀλετρίς* e *ἄλεσσαν* (158).

Conhece-se a astúcia de Ulisses para enganar o Ciclope: diz chamar-se Ninguém. E isto o há de salvar, colocando Polifemo em ridículo (159).

A ironia também é frequente. Posidão contempla Ulisses a lutar com a tempestade:

*Eis-te agora debaixo de tua carga de males. Navegas  
rumo a aventura...  
Tenho esperança de fornecer-te tua paga de desgraças* (160).

(153). — *Od.*, VIII, 333-342, em particular. Em Homero, geralmente reina a maior reserva sobre esse assunto (Ver XXIII, 295 e XI, 240-245).

(154). — *Od.*, IV, 463.

(155). — *Od.*, XIV, 188-190; XIV, 59.

(156). — *Od.*, XVI, 28.

(157). — *Od.*, XVIII, 40 e ss.

(158). — *Od.*, XX, 105 e ss.

(159). — *Od.*, IX, 366-367; 410 e ss.

(160). — *Od.*, V, 377-380.

Quando Eumeu e o cabreiro atacam Melanteu, aparecem os mesmos sarcasmos que na *Iliada*:

*Eis-te agora bem assentado para vigiar à noite,  
espalhado sôbre o leito; é uma cama bem macia! (161)*

Cruel é também a ironia de Ulisses, antes do *Massacre*:

*Agora é hora de servirmos aos aqueus uma ceia,  
antes que se faça noite, ceia a que acompanharão  
todos os jogos da voz e da cítara (162).*

Essa variedade de tons dá um aspecto de vida real; contribui para conferir a cada personagem uma personalidade bem sua e contribui, principalmente, para formar um estilo peculiar a Homero.

Fato extraordinário é que após tantos séculos, e embora os poemas tenham sido compostos para homens que poderíamos acreditar tão diversos de nós, possamos verificar que o estilo não envelheceu tanto. Ele conserva para nós uma frescura real. Para explicá-lo, parece-nos que não podemos fazer nada melhor que citar esta página de P. Mazon:

*“O aedo é um improvisador; mesmo na época em que se cessou de improvisar, ele conservou o estilo tradicional da improvisação oral; não reúne palavras, reúne fórmulas, que completam um esquema métrico determinado. O milagre é que um estilo desse gênero possa dar uma impressão de vida e frescura. Entretanto, consegue dá-la tão bem e, às vezes, melhor que qualquer outro. E, refletindo, o fato se explica sem dificuldade. As fórmulas não são mais que grupos de palavras tão fortemente ligadas entre si pelo uso, que formam verdadeiras unidades, que tanto ao poeta como a seu público parecem palavras um pouco mais longas que as outras, e eu acrescento: não mais usadas que as outras. Com efeito, é sabido que em literatura não há língua que não seja usada. Neste caso, como se poderá dar força e vida a uma tal frase, toda feita de palavras usuais, enfraquecidas? Por um tom de espontaneidade que rejuvenecerá as palavras e dará ao ouvinte a ilusão de que acabam de ser criadas. E, num texto escrito, quando a voz do poeta já se extinguiu para sempre, onde fica o eco desse tom que reanimava as palavras empalidecidas? No movimento; está no movimento o segredo do estilo. O milagre do estilo homérico não lhe é próprio. É o milagre do estilo, em geral. Mas apresenta-se, em Homero, sob a forma mais atraente e instrutiva; jamais se chegou a fazer algo tão novo com elementos tão velhos; jamais o estilo teve movimento mais vivo e mais flexível, porque esse movimento era a própria condição de sua existência: um estilo formular só vive quando se move, ou pelo menos, quando vibra (163).*

(161). — *Od.*, XXII, 195 e ss.

(162). — *Od.*, XXII, 428-430.

(163). — P. Mazon, *L'Iliade* (texto estabelecido e traduzido por) t. I, p. XIII.

Já tratamos do verso hexâmetro de Homero, e sua origem. Resta, entretanto, assinalar que o poeta soube aproveitar-se totalmente dos recursos desse verso, tal qual muitos séculos já o haviam moldado.

Calculou-se que o poeta achara trinta e duas formas diferentes para o agrupamento de dátils e espondeus! Seja por vontade deliberada ou por simples acaso, isso testemunha a rara maestria de Homero e, também, uma sensibilidade rítmica sem igual.

Ora o verso marcha solene:

Ἡέλιος δ' ἀνόρουσε λιπὼν περικαλλέα λίμνην,  
οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον, ἵν' ἀθανάτοισι φαείνη  
καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν

*Quando o sol se ergue, abandonando o lago esplêndido,  
e sobe ao firmamento de bronze, para alumiar os deuses  
e os mortais sobre nossa terra fértil em trigo (164).*

Ora, ao contrário, caminha simplesmente:

Αὐτὸς δ' ἀμφὶ πόδεσσιν ἐοῖσ' ἀράρισκε πέδιλα

*Eumeu estava sentado, atando aos pés o par de sandálias (165).*

Graças ao arranjo das pausas e ao conjunto do verso, o poeta nos indica o espanto, a admiração:

\*Ἐνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς

*E lá estava, de pé, a contemplar, o herói paciente,  
o divino Ulisses (166).*

Em outros lugares, o poeta serve-se do *rejet* (167, de maneira expressiva:

(164). — *Od.*, III, 1-3.

(165). — *Od.*, XIV, 23.

(166). — *Od.*, VII, 133.

(167). — Não encontrando na língua portuguesa termo que exprima exatamente a palavra francesa *rejet* (quebra do verso, corte do verso, cavalgamento), conservamos as duas expressões francesa *rejet* e *enjambement* (encadeamento, transbordamento, verso continuado). O *rejet* indica uma pequena expressão que passa ao verso seguinte. Há *enjambement* quando um verso continua no verso seguinte sem que exista uma pausa no fim do primeiro verso. Veja o *Lexique de la Terminologie linguistique* de J. Marouzeaux, pp. 86 e 198.

Ἦύτε βούς ἀγέληφι μέγ' ἔξοχος ἔπλετο πάντων  
ταῦρος . . .

*Assim como, na manada, se distingue dentre todos, por sua estatura o touro . . . (168).*

Esse *rejet* marca tanto uma ação muito simples da vida corrente, como põe em relêvo um aspecto particular da ação, como nas duas passagens abaixo:

Τῷ δ' αὐτ' ἐν κλισίῃ Ὀδυσσεὺς καὶ δῖος ὑφορβὸς  
δορπείτην.

*Ambos na cabana, Ulisses e o porqueiro divino  
jantavam . . . (169).*

e:

σείων Πηλιάδα μελίην κατὰ δεξιὸν ὤμον  
δεινήν.

*Sua lança de freixo do Pelião lá está, a vibrar sôbre  
seu ombro direito  
aterradora . . . . . (170)*

Leiam-se também as passagens em que o *rejet* corresponde a um verbo, indicando uma atitude. Graças a isso parece que não temos mais que um decassíbalos:

εὖρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα, Δὴ μῆτιν ἀτάλαντον,  
ἑσταότ' ἢ οὐδ' ὅ γε νηὸς εὐσσέλμοιο μελαίνης  
ἄπτετ', ἐπεὶ μιν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἴκανε.

*Ela lá encontra Ulisses, que tem o pensamento igual a Zeus.  
Ele está imóvel; e, à sua nau negra de belas proas  
não toca, pois a tristeza lhe invade o coração e o ânimo (171).*

Por ocasião do cortejo fúnebre de Pátroclo, o mesmo gênero de *rejet* põe em relêvo a rápida conclusão:

θριξὶ δὲ πάντα νέκυν καταείννον, ἄς ἐπέβαλλον  
κειρόμενοι ἢ ὅπιθεν δὲ κάρη ἔχε δῖος Ἀχιλλεὺς  
ἀχνύμενος ἔταρον γὰρ ἀμύμονα πεμπ' Ἄιδος δέ.

(168). — *Il.*, II, 480-481.

(169). — *Od.*, XV, 301.

(170). — *Il.*, XXII, 133-134.

(171). — *Il.*, II, 169-171.



É esse um gênero de *enjambement* frequente em Homero.

Por outro lado, o poeta não negligencia a repetição dos mesmos sons para provocar uma espécie de harmonia imitativa, assim neste verso em que a deusa Tétis vai consolar o herói com suas doces palavras: .

Τέκνον, μή τοι ταῦτα μετὰ φρεσὶ σῆσι μελόντων.

*Meu filho, que nada disto vá perturbar teu coração (177).*

Podemos também notar uma certa fluidez no fim dêste verso:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδν λαμπρὸν φάος ἡελίοιο

*Quando enfim se pôs o brilhante lampejo do sol (178).*

Perceba-se a diferença de expressão entre êstes dois versos, um que marca o insulto, o outro, cortado, cheio de aliterações que indicam o turbilhão inteiror de Aquiles, no auge da cólera:

ὦ μοι, ἀναιδείην ἐπιειμένε, κερδαλεόφρον,  
πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπεσιν πείθεται Ἀχαιῶν.

*Ah! coração vestido de desfaçatez, que só pensa no lucro!  
Como queres que um dos aqueus possa obedecer  
de bôa vontade às tuas ordens? (179)*

Por fim, tudo se une nos versos seguintes, para torná-los prementes, cheios de insistência:

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,  
ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,  
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.

*E agora, dizei-me, Musas que habitais o Olimpo,  
pois vós sois, deusas, onipresentes, que tudo sabeis.  
Quanto a nós, só ouvimos um ruído e nada sabemos (180).*

\* \*  
\*

Em conclusão, os poemas homéricos são expressão duma arte muito evoluida. Poemas narrativos que fazem reviver um passado, uma tradição poética, reuniram em seus cantos as múltiplas lendas, ora desen-

(177). — II., XIX, 29.

(178). — II., I, 605.

(179). — II., I, 149-150.

(180). — II., II, 484-485.

volvendo-as, ora resumindo-as, ou ainda ,mencionando-as numa alusão rápida. Conservaram dos poemas anteriores o espírito, o estilo e o vocabulário. Mas são, certamente, o apogeu da poesia épica. A língua indica uma grande mestria, embora permanecendo simples; revela-se capaz de representar todos os pensamentos: sua riqueza de expressão é espantosa. O poeta aparece como uma personagem real, que toma parte na cena e age com suas personagens. Acêrca de Pátroclo, exclama:

*Assim implora o grande louco, e é a morte,  
a perversa morte, o traspasso cruento que implora  
para si mesmo (181).*

ou ainda:

*Qual é, então, o primeiro, qual o último que abates,  
Pátroclo, no instante em que os deuses te chamam  
para a morte? (182).*

É essa uma invocação familiar, rara no poeta. Êle também se apiada dos mortos:

*. . . . enquanto que êle mesmo, no torvelinho de poeira,  
lá está, seu corpo estendido por terra, esquecido  
dos carros para sempre (183).*

As reflexões, às vêzes, não pertencem aos atores, mas são aquelas que os acontecimentos sugerem ao autor:

*Mas o desígnio de Zeus é sempre mais forte que o de um mortal.  
Ê êle que põe o valente em fuga e lhe arrebatava a vitória,  
sem esforço, assim como, outras vêzes, o impele  
ao combate (184).*

O poeta já expressa, conforme vimos, uma verdadeira teologia e, por detrás dos deuses, êle evoca os problemas da inteligência e da vontade assim como os do conhecimento. O maravilhoso se tingiu já de racionalismo, de admiração pelo homem e suas obras. Se recebeu caracteres já determinados pela tradição, Homero vai mais longe: apresenta mais que personagens convencionais, almas que evoluem, que vivem e sofrem. Mais ainda, Homero cria caracteres, feitos de sim-

(181). — *Il.*, XVI, 46-47.

(182). — *Il.*, XVI, 692-693.

(183). — *Il.*, XVI, 775-776.

(184). — *Il.*, XVI, 688-690.

plicidade, clareza, almas jovens geralmente: Telêmaco, Nausícaa, ou então um velho como Nestor ao qual atribui tôda a sua própria experiência dos seres. Tais caracteres não foram compostos duma só vez, mas por meio de pinceladas discretas, que os esclarecem quer por meio de oposição quer ainda por um jôgo de correspondências. E isso se torna ainda mais notável quando se pensa, como não cessamos de afirmar, que os poemas foram compostos, canto por canto, pois eram destinados a ser cantados separadamente e nem sempre ligados entre si. O fato é que para o poeta, tais personagens vivem dentro dêle, têm vida real.. Em qualquer momento que compõe, lhes dá vida e os traços que lhes convém. Reside nisso a sua grande obra.

E além do narrador e do psicólogo, encontramos o autor que vive em seu tempo, preocupado com os problemas contemporâneos e tomando posição: assim, a propósito do problema de colonização ocidental, vê-se nêle o conservador hostil à nova tendência, como convém a um povo tradicionalmente voltado para a colonização oriental ou, pelo menos, a um homem para quem o Ocidente é cheio de perigos. Homem de arte, não desdenha descrever de maneira soberba as obras que conhece, assim como a serpente de Áulis ou ainda o Escudo de Aquiles: revela um talento descritivo inigualável, (185).

Como homem consciente de suas reponsabilidades, não cessa de dar lições de bem viver; na *Odisséia*, êsse modo de agir é contínuo, pois que os deuses protegem os bons e castigam os ímpios; mas na *Iliada*, poema mais pessimista, o poeta delineia um quadro delicado e edificante da deferência devida aos anciãos (186), mostra certa reprovação diante de atos cruéis, reage pessoalmente diante dos fatos dolorosos.

Êste estudo teve por fim esclarecer a arte de Homero. O ter sido capaz de formar poemas possuindo tal unidade, servindo-se de tantas tradições tão diversas já é proeza dum artista em plena posse de seus meios. Estude-se a maneira pela qual o poeta elaborou seus poemas, como transpôs ou adaptou as lendas, o gênio com que fez dos deuses seres humanos dotados duma psicologia tão sutil quanto a dos heróis; admire-se um escritor já de posse duma filosofia e despertando para a admiração do homem, de sua razão, de sua vontade; tudo nos demonstrará que estamos diante de um grande poeta. Êle conhece a arte da composição de vastos conjuntos, assim como dos quadros mais bem adornados. Poeta curioso da imagem e dos pormenores verdadeiros, orador sem igual, escritor ora espirituoso ora patético, enfim nêle tudo testemunha uma arte avançada, um mestre do estilo e do verso.

---

(185). — II., XVIII, 468-617; II, 301-329.

(186). — II., XXII, 419-420; XXIV, 362-439; 540-551.



## CAPÍTULO IV

---

### A PESSOA DE HOMERO

Chega-se, pois, à questão essencial: a *Iliada* e a *Odisséia* são obras de um só autor, ou são cada uma delas o resultado das diversas contribuições de muitos poetas, obra, portanto, do acaso? Todo êste trabalho pretende dar uma resposta. De um lado, parece que a tese da multiplicidade de autores deve ser abandonada. Qualquer que seja o gênio de diversos compositores, não é possível acreditar que de intervenções e adições mais ou menos felizes tivesse podido resultar uma obra tão una, inspirada com o mesmo espírito, com a mesma psicologia profunda, e em que se encontram os mesmos processos. As divergências e as próprias contradições advêm, é evidente, dos fundos primitivos utilizados pelo autor, mas também do modo de composição de tais poemas, canto por canto, com a intercalação de alguns episódios em períodos mais ou menos distantes entre si. O método de composição é totalmente diferente do dos modernos e mesmo do dos grandes clássicos do século V. E, em conclusão, as obras primas como a *Iliada* e a *Odisséia* não podem ser senão o resultado de um único pensamento. Iremos ainda mais longe.

Variedade de língua, variedade de tradições, mas principalmente, mesmo modo de compor, de unir o patético ao cômico, mesma preferência pelos discursos, todos êsses sinais nos impeliram a falar do autor da *Iliada* e da *Odisséia* como de um único poeta. Mas a mais forte prova dessa unidade foi encontrada na psicologia profunda do autor, sua maneira de estudar os tipos, procurando nas lendas os vestígios tradicionais, desenvolvendo de maneira humana certos aspectos particulares das dividades e, principalmente, na maneira progressiva pela qual tais caracteres são apresentados: oposição e correspondência. Uma última prova da unidade pode ser encontrada no papel desempenhado por uma perso-

nagem tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, o velho Nestor. Não pode haver a menor dúvida de que se trata duma personagem introduzida recentemente na lenda de Ílio. À primeira vista tôdas as cenas em que aparece o senhor de Pilos poderiam, fãcilmente, na maior parte, ser suprimidas. É realmente um falador que, como todos os velhos, gosta de narrar suas memórias, muitas vêzes no momento que pode parecer menos oportuno. E apesar disso, analisando bem, seu papel é essencial. Pode-se até dizer que sem Nestor não haveria nem *Iliada* nem *Odisséia*! De fato, é Nestor quem aconselha Pátroclo a combater com as armas de Aquiles, conselho de sabedoria mais que resultará mal por causa do descomedimento de Pátroclo. Ora, essa intervenção constitui o próprio núcleo do poema. Não é a morte de Pátroclo que põe fim à cólera de Aquiles e o faz voltar ao combate? É o mesmo papel que Nestor também desempenha na *Odisséia*: sem êle, não haveria nenhuma ligação entre a *Telemaquia* e as *Narrativas de Ulisses*. Portanto, foi um mesmo e único autor que imaginou essa personagem central. Foi êle que unificou os poemas precedentes servindo-se dêles na medida em que pudesse adaptá-los aos seus objetivos, fazendo-os também contribuir para a beleza da sua obra.

Todavia já se ressaltou acertadamente que diferentes concepções separam a *Iliada* da *Odisséia* (1). Assim a segunda epopéia, que poderia ser um poema do mar, parece, de fato, ignorar as coisas do mar descrevendo-as de modo muito banal, enquanto que a *Iliada* sabe oferecer belas descrições, bem pessoais; e isso pareceria indicar dois autores diferentes, um que sabia apreciar os encantos da vida marítima, ou pelo menos de seus espetáculos, e outro, que ao contrário, apesar do assunto, ignorava todo êsse mundo. Não se pode negar que tais diferenças existem. Mas isto só pode incitar a considerar a *Iliada* como uma obra mais original, mais independente, enquanto que a *Odisséia* está ainda bem próxima das fontes que a inspiraram. É evidente que o autor que soube dar tanta vida a Ulisses era capaz de dar mais realismo às suas descrições marítimas.

Sempre é possível alegar que nas duas obras encontramos uma concepção teológica e principalmente moral e um maravilhoso diferentes, que o espírito de uma é mais familiar, o de outra mais heróico; são divergências de somenos, que podem ser fãcilmente justificadas pelos próprios assuntos, ou então pelas datas diferentes em que os poemas foram redigidos. Não conviria atribuí-las a uma mudança de gôsto? (2)

Chegamos a êsse resultado pelo próprio estudo da obra, de sua arte, de seus processos. Apresenta-se, porém, uma questão essencial: temos indícios suficientes que nos permitam situar essas obras no tempo e

---

(1). — G. Germain, *op. cit.*, 601-618; 637-639.

(2). — *Ibid.*, pp. 590-591.

no espaço? E, em caso afirmativo, é possível atribuí-las a um mesmo autor? Ou, em outras palavras, foram redigidas tanto uma como a outra em datas e lugares bastante próximos de modo que possam ser atribuídas unicamente a Homero?

Que sabemos sobre Homero? As diversas *Vidas* *Lugar e data da composição* que possuímos são atribuídas a Heródoto, Proclo, Plutarco e a autores anônimos (3). Várias cidades disputaram a honra de ter dado nascimento a Homero. As tradições antigas — que parecem remontar a uma só fonte — concordavam em fazer Homero nascer em Esmirna ou Quios; ademais o nome “Homero” aparece raramente no mundo grego, e apenas na Tessália e Etólia (4); ora, essas regiões enviaram colonos a Esmirna e Quios desde tempos remotos, por ocasião da chamada “invasão egéia”. Homero, por conseguinte, pertenceria a uma antiga família pelásgico-cária.

Outras sete cidades, Argos, Atenas, Chipre, Colofão, Cumas, Ítaca, Pilos, pretendiam ser a cidade natal do poeta, sem que se veja motivo para tal pretensão (5). Quanto ao lugar de sua morte, uma tradição antiga diz ter sido Quios (6). De fato, tudo isso remonta a tradições do século II a. C. até o III século d. C., e os testemunhos mais antigos, que encontramos no século VII, na obra de Semônides de Amorgos (7) e, no século V, na de Píndaro (8), falam o primeiro do “homem de Quios”, o segundo de Homero de Quios e Esmirna.

O estudo interno do texto fornece-nos, diz-se, indicações interessantes sobre a identificação do lugar em que foram redigidas a *Iliada* e a *Odisseia*. Para Emile Mireaux, a *Iliada* e a *Odisseia* teriam nascido num meio claramente hostil a Mileto (9). Sua redação teria sido feita em duas etapas. De início, um primeiro poeta teria esboçado os dois poemas. A *Cólera de Aquiles* teria contado a colonização eólica e sua penetração no Mar Negro, a procura do estanho necessário à fabricação das armas de bronze. Os Agamenônidas da Eólida e de Mitilene teriam fundado na Tróade uma feitoria, com a colaboração de mercenários vindos da Lócrida, da Ftiótida, de todos os lugares da Grécia que constam do *Cátalogo*. Seriam eles os conquistadores da costa situada diante da Hisarlik, arruinada no século XX, e ocupada por tribos bárbaras. Essa feitoria estabelecida na terra troiana seria, na *Iliada*, o campo dos aqueus diante da cidadela de Tróia, e a finalidade do poema teria sido assinalar

(3). — A esse respeito ver U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Bonn, 1916.

(4). — As referências são dadas em P. Mazon, *Introduction à L'Iliade* p. 263, nota 1.

(5). — *Anthologia*, XVI, 297-8.

(6). — *Anthologia*, VII, 1, 2, 4, 5, 6.

(7). — Semônides, fragmento 29 de edição Diehl, *Antologia lyrica graeca*, Leipzig, 1925.

(8). — Píndaro, fragmento 264 da edição Schröder, Leipzig, 1914.

(9). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, pp. 81-101; 207-245.

os direitos dos mitilênios de Lesbos em face de seus aliados, direitos que remontariam a uma longínqua expedição empreendida por seus ancestrais nessa mesma terra.

A *Odisséia*, ou melhor as *Narrativas de Ulisses*, por sua vez, seriam um poema à glória dos feácios e da colonização do estanho dirigindo-se para o Ocidente, na Itália; por conseguinte, seria um poema favorável a Corinto, Cálcis, Megara.

Um outro poeta, filho ou neto do precedente, teria retomado êsses dois poemas primitivos para compor a *Iliada* e a *Odisséia*. Os primeiros colonos das margens do Escamandro se teriam apoderado da Ílio primitiva. E o poeta canta todas as glórias da primeira conquista — a conquista heróica, que o autor considera imaginária, — e êsses conquistadores, nessa ocasião, se apresentam como herdeiros dos troianos contra aquêles que pretendem ser os seus únicos descendentes, os Eneidas de Ecepsis. Êsses colonos eólios querem encontrar no passado a justificação do presente. E a *Cólera de Aquiles* se torna a *Iliada*.

A *Odisséia* teria nascido no dia em que Corcira se teria revoltado contra Corinto para entrar no jôgo da nova conquistadora das rotas ocidentais do estanho, Mileto. É por isso que os dois poemas se mostrariam hostís a essa cidade. Corinto, para salvar os interêsses de um comércio de que Corcira, durante cinquenta anos, fôra o ponto nevrálgico, substitui Corcira por Ítaca, — por Leucade, diz E. Mireaux, — e faz Pilos participar dessa nova política (10).

Encontrar-se-ia nesse poema até um manifesto político. Ulisses seria o tirano ideal, tal qual pode ser encontrado em Sicione, enquanto que a *Iliada*, no episódio de Tersitos, se revelaria hostil ao princípio das assembléias.

Dessa dupla composição seria essencial a segunda que teria realmente criado o grande poema; e o autor atribui como lugar de nascença dêsse aedo genêal o lugar tradicional de Quios. "O avô do século VIII se dirigia a dois grupos de ouvintes bem definidos e aliás ligados pelas mesmas aspirações e pelos mesmos interêsses: dum lado as aristocracias mercantis e colonizadores das cidades da Eubéia, do istmo de Corinto, da Jônia e da Eólida; do outro, o povo de marinheiros, colonos, pioneiros que essas mesmas aristocracias enviavam à conquista das rotas e das terras

---

(10). — Num estudo recente (*Kritisches Hypomnema zu Ilias*, Bale, 1952) e que só pudemos conhecer através de uma minuciosa resenha de P. Chantraine em *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, 1954, XXVIII, 1, pp. 65-72, Peter Von Mühl apresenta novas razões intrínsecas, para acreditar numa dupla redação da *Iliada*. É interessante notar que o autor crê também numa influência de Corinto sôbre o poema nos cantos VI e XXIII (Z e Y); mas, diz o sábio crítico, trata-se de cantos antigos dos quais o poeta teria usado e que, por conseguinte, não nos dariam nenhuma informação direta sôbre o próprio autor, informando-nos todavia sôbre o meio que êle frequentava.

do Norte e do Oeste. O espírito de iniciativa e de aventura respira através da poesia de Homero de Quios” (11).

O segundo Homero teria frequentado os meios aristocráticos de Corinto e de Sicione, defendido a política de um Cipselo. “Mas, embora tão estreitamente ligado aos negócios da política continental, Homero Junior nem porisso deixa de seu um heleno da Ásia, um patriota que reage com paixão diante das ameaças que fazem pesar sobre as cidades da Jônia e da Eólida os bárbaros do continente”; e o autor acrescenta que “sua cidade de eleição parece ser Colofão” (12).

Para F. Robert, ao contrário, os dois poemas seriam obra de um só e mesmo autor. E, do estudo da *Iliada* e da *Odisséia* tira a conclusão de que foi em Mileto que o poeta redigiu seus poemas, ou, pelo menos, que foi para Mileto que os compôs. De fato, já assinalamos a importância do papel de Nestor, tanto num como noutro poema. Por que o poeta teria introduzido essa personagem feita de sabedoria e bondade? Para unificar suas tradições, já o dissemos, para provocar o acontecimento essencial, o fecho da abóboda da nova construção que era a *Iliada*. Trata-se, pois, de saber porque o poeta escolheu essa personagem. Levando em conta que uma das mais opulentas famílias de Mileto era a dos Neleidas, que pretendiam ser descendentes de Neleu, e portanto, de Nestor, o autor tira suas conclusões dessa curiosa coincidência. Ademais, Neleu era adorado em Mileto como um deus fundador da cidade (13).

Outros fatos nos levam ainda a Mileto. Já verificamos no estudo da língua homérica que sempre existiram nessas obras certas formas jônicas, talvez em menor número que hoje, mas a mistura dos dialetos foi um fato original. Ora, nomes como Oileu (14) e Oitilo (15) supõem um digama pronunciado como “o” e não “ou”; se as cidades em que essa pronúncia foi corrente são, diz o autor, Delfos, Atenas e Mileto, a escolha entre essas três cidades não deixa dúvidas, sem esquecer todavia também que talvez se trate de grafias anteriores a Homero e por ele utilizadas. Ademais, acham-se na *Odisséia* numerosas alusões à lenda dos Argonautas. E essa lenda também é reconhecida pelo autor como sendo de origem milésia ou pelo menos inspirada na colonização milésia do Mar Negro. Até na *Iliada* se lêem alguns versos que se prendem a essa lenda: um descendente de Jasão enriqueceu no comércio do vinho e dos prisioneiros (16). Por fim, Ulisses, diz-se, foi considerado como um herói de

(11). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, p. 355.

(12). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, pp. 172-174 e 184.

(13). — É um culto que continuará na época clássica e cuja antiguidade parece ser grande, talvez minoana, pois Mileto parece ter origem cretense, assim como também Pilos. Ver Pauly-Wisowa, coluna 1586 e F. Robert, *op. cit.*, p. 178-180.

(14). — *Il.*, II, 727-728; XI, 91.

(15). — *Il.*, II, 586. Uma crítica desta tese por P. Chantraîne encontrar-se-á na *Revue de Philologie, de Littérature et, d'Histoire Anciennes*, 3a. série, XXVI (1952), p. 77.

(16). — *Il.*, VII, 467-475; XXIII, 746-747.

Mileto antes de ter sido um herói da Guerra de Tróia. Tôdas essas razões impelem F. Robert a ver nessa cidade a inspiradora do poeta.

A essa divergência quanto ao lugar onde teria vivido o poeta, ou pelo menos quanto aos acontecimentos que inspiraram seus poemas, corresponde igualmente uma cronologia diferente.

Segundo a tese de E. Mireaux, chegaríamos para a *Cólera de Aquiles* e as *Narrativas de Ulisses* a uma data próxima de 720-700. É a época em que, de acôrdo com o autor, outras cidades cárias ou do continente europeu se dirigem, na rota do estanho, à Cólchida dos Cassitas, através do Mar Negro, rota tradicional do comércio de Mileto, e se estabelecem no cabo Sigeu, conduzidas por Mitilene de Lesbos.

A *Iliada* do segundo Homero teria nascido no meio asiático; mas a hostilidade a Mileto se teria acentuado, em consequência do próprio êxito e dos instintos de hegemonia surgidas entre os príncipes da Lídia, seus aliados. A corrida de cavalos, por ocasião dos funerais de Pátroclo permite ao historiador datar o poema. Muitos versos são consagrados a uma égua que vem de Sicione; ora, essa cidade foi célebre em 648 pela vitória de uma parelha pertencente a uma das famílias mais célebres, a dos Ortagoridas. Ainda são aos acontecimentos de 645 na cena da Prova, que faria alusão o episódio de Tersitas. Distingue-se nêle uma política aristocrática, hostil à classe militar; é a de Sicione por ocasião da guerra de Messênia. E. Mireaux chega assim a identificar Tersitas com o poeta esparciata Tirteu . . . (17)

Quando às *Narrativas de Ulisses* e à *Odisséia*, se reivindicariam as mesmas datas. O primeiro poema deve ter sido composto no último quartel do século VIII, quando Corinto havia conseguido, com as cidades da Eubéia e Corcira, estabelecer a rota do estanho para o Ocidente. Mas já Mileto esboçava uma política concorrente em direção a Etrúria pelo golfo de Tarento e por via terrestre, e sua grande vitória foi a perda de Corcira por Corinto. Foi o tirano Cipselo que, diante dos acontecimentos, iniciou uma nova política por volta de 657 e se instalou em Leucade em 650. A sátira da personagem Egisto permite ao autor avançar uma nova data. Egisto é Giges da Lídia que morreu em 652 de morte violenta como seu modêlo. E isto provaria que o autor da *Odisséia* tinha ao mesmo tempo os olhos voltados para o Ocidente e para a Ásia (18).

Eis por outro lado como F. Robert estabelece a cronologia do Homero da *Iliada*.

(17). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, pp. 110 e 293; II, pp. 159-175 e 101. P. von der Mühl pensa igualmente em Tirteu, mas, no canto X, a propósito dos versos em que Príamo evoca os cães que devoram seu cadáver.

(18). — *Ibid.*, I, p. 310; II, pp. 86-98.

Do estudo do texto tira as seguintes conclusões (19): a cidade de Sidão foi destruída em 677. Visto que os sidônios são citados numa e outra obra (20), eis-nos, pois, diante dum limite inferior bem claro. Em 688 Esmirna foi tomada pelos jônios que, assim, asseguraram seu domínio sobre a parte ocidental da costa asiática. Ora, a língua misturada dos dois poemas parece levar sua composição a uma data muito anterior, sobretudo no que diz respeito à *Iliada*, que é o poema dos gregos unidos e não dos gregos divididos. Com efeito, os gregos são tão unidos que até os dórios aparecem no *Catálogo das Naus* e isso apesar do caráter anti-dórico da língua homérica. Esse mesmo *Catálogo* que deve ser considerado como uma obra integrada na *Iliada* pelo autor, é, evidentemente, anterior ao século VII, pois que a inclusão de Orcómeno na Confederação tebana — fato a que o texto não se refere — lhe é posterior (21). Enfim, a *Iliada* ignora toda a colonização ocidental, que começou entre 735 e 720. Deve-se considerar também que uma variante da *Iliada*, no canto XXIV, 804, nos diz: “Assim celebravam as exéquias de Heitor. mas veio a Amazona, a filha de Ares . . .” Ora esse é o início do poema da *Etiópida*. Aí temos uma prova de que, nos manuscritos, essa epopéia deveria seguir-se à *Iliada*. Ora, esse poema cíclico foi sempre atribuído a Arctino de Mileto (22), e Artemão dá como data de nascimento desse poeta a 9.ª Olimpíada, 410 anos depois da guerra de Tróia, isto é, por volta de 744. Por conseguinte, não pôde compor seu poema antes de 725 e isso supõe que, nesta data, a *Iliada* já tivesse adquirido bastante renome em Mileto para que se julgasse conveniente dar-lhe uma continuação. Achemo-nos, pois, sempre entre as datas de 735 e 720. Será possível ainda recuar mais no tempo a data de composição desse poema? Todos os traços culturais que se notam no poema como pertencentes propriamente à época homérica parecem datar proximamente do século VIII (23), e F. Robert também assinala na *Iliada* elementos que lembram a Ásia e nos conduzem ainda ao mesmo século VIII.

Quanto à *Odisséia*, descobriram-se indícios ainda mais precisos. Para começar, ela é contemporânea ao movimento de colonização que se produziu em direção ao Ocidente, portanto, posterior a 730-720. O episódio dos feácios permitiu a F. Robert ir além (24). Até agora se via

(19). — F. Robert, *op. cit.*, cap. V, *La personne d'Homère*.

(20). — *Il.*, XXIII, 473; *Od.*, IV, 84.

(21). — *Il.*, II, 494-516.

(22). — Dionísio de Halicarnasso, *Ant. Rom.*, I, 68, 2; Artemão de Clazomene, *Sobre Homero*, citado por Hesíquio de Mileto, testemunho dado na coleção atribuída a Suidas (n.º 3960, p. 361 da edição A. Adler).

(23). — M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*, 1942, p. 136.

(24). — *Op. cit.*, p. 292-306 e *Revue archéologique*, 1945, p. 5-17. Ver também *Revue des Etudes Grecques*, 1946, pp. XVII-XIX.

na *Odisséia* um poema escrito num meio favorável ao feácios, isto é, favorável a Corcira e, ao mesmo tempo, a Corinto e Cálcis (25). Ora, o autor pôs em relêvo na chegada de Ulisses à Isquéria numerosos fatos que são a marca de certa hostilidade contra os feácios (26).

Se, no início Alcinoo aparece como um rei barqueiro, favorável aos estrangeiros, depois de ser punido por Posidão por causa da bondade para com Ulisses, decide não recommençar. Portanto, no pensar de Homero, os feácios deixam de ser um povo hospitaleiro. Encontra-se outra prova no fato de que Ulisses deve tomar muitos cuidados para não ser reconhecido pelos habitantes; portanto, êstes são hostis aos estrangeiros. Tais pormenores correspondem a fatos reais? Primitivamente, Corcira era ocupada por ilírios; pouco antes de 734 (27), Erétria de Eubéia, cidade poderosa, aí fundou uma colónia grega que não subsistiu por muito tempo, pois foi expulsa pelos colonos de Corinto em 734. Ora, êsse fato só se pôde realizar, julga F. Robert, durante a guerra lelantina, que opôs Erétria à sua vizinha Cálcis. Com efeito, no período em que as duas cidades estavam unidas, jamais Corinto teria tido a audácia de atacar uma colónia de Erétria. E supõe-se que foi por se ter favorecido com essa luta que Corinto se desenvolveu, aliás, em prejuízo daquelas cidades.

Essa colónia coríntia de Corcira teve péssima reputação, da qual se encontram vestígios na época clássica. Há, pois, em Homero, lembrança de dois períodos: antes dos coríntios, os feácios são hospitaleiros; depois da colonização coríntia, os feácios tornaram-se hostis aos estrangeiros, e o poema deve ser considerado como adverso aos novos colonos.

Aliás, a *Odisséia* é hostil aos ciclopes (28). Ora, encontram-se ciclopes nas zonas de expansão da cidade de Cálcis da Eubéia, ou seja, a Calcídica e a Magna Grécia que, juntamente com a Eubéia, foram as regiões da grande atividade metalúrgica, abertas, por conseguinte, ao progresso e à civilização. Se os ciclopes são apresentados, ao contrário, como na *Odisséia*, no papel de homens grosseiros, inóspitos, inaptos a qualquer trabalho, em suma, como bárbaros, é porque o poema foi escrito num meio hostil a Cálcis e a Corinto, pois que esta cidade metalúrgica também venerava os ciclopes. Se se acrescentar que Corinto se instalou em Corcira no lugar dos erétrios, que, durante a guerra lelantina,

(25). — E. Mireaux, *op. cit.*, II, pp. 96-98.

(26). — *Od.*, VI, 5; 324-327; VII, 15-20; 206-321 e ss; VIII, 30-33; 145-201; XIII, 180.

(27). — Talvez se deva dizer 708, se se admitir que esta data é a da fundação de Siracusa, pois que foi nesse momento que teve lugar a fundação coríntia em Corcira. É desta data que depende tôda a cronologia homérica de F. Robert.

(28). — Os feácios consideram-se presentes dos ciclopes. Não haverá nisso uma alusão à sua origem euboica? E se abandonaram sua ilha é porque devem ter sido obrigados a abandonar Erétria. Talvez exista ainda nisso uma alusão à mudança de dominação sobre a ilha de Corcira. Completamente diversa era a tese de V. Bérard, *Odyssée*, t. I, 167. Ver, na nota 26, as diversas passagens da *Odisséia* que podem esclarecer êste aspecto.

Corinto socorreu Cálicis com auxilio de Samos e que, nessa mesma guerra, Mileto socorreu Erétria, aí se tem um punhado de fatos muito significativos. Não existe ainda outro vestígio dessa hostilidade a Samos no fato de que a deusa Hera que desempenhava um papel tão importante na *Iliada* não seja mais mencionada na *Odisséia*? Hera não é uma deusa de Samos, por excelência? E encontramos traços dessa hostilidade entre as duas cidades só no fim do século VIII (29). Ora, o período em que se podem unir numa hostilidade comum Samos, Corinto, Cálcis e Corcira estende-se da data da fundação de Siracusa (734 ou 708) a 664, data em que entraram em choque Corinto e Corcira.

Em resumo, a *Iliada* é anterior à colonização ocidental e pode ser datada por volta de 735. A *Odisséia* é posterior a 734 (ou 708). Entre as duas obras podemos, pois, admitir cêrca de 30 anos. É possível, portanto, que os dois poemas sejam do mesmo poeta. Ademais, o fato de que os processos de composição são idênticos, particularmente na análise dos caracteres, nas correspondências intencionais, o fato de que tanto na *Iliada* como na *Odisséia* se encontra, como em correspondência, o esbôço dos caracteres de dois adolescentes, Antíloco numa e Telêmaco na outra, dois rapazes que sabem mostrar-se independentes (30), a introdução em ambos os poemas da figura de Nestor, tudo isso prova que temos de considerar um só e mesmo poeta. O fato de encontrarmos na *Iliada* cantos que se aproximam do modo de ser da *Odisséia* longe de ser uma prova contra a unidade da *Iliada* é, ao contrário, uma prova espantosa da identidade de autor. Este continua sua obra, aperfeiçoa-a e a termina. Não se deve esquecer que este poema não foi composto de uma só vez, — não cessamos de repeti-lo — os cantos podem ter sido escritos em diferentes épocas da vida do autor, e, como é lógico, o fim da *Iliada* teria sido composto pouco antes do início da *Odisséia*. As diferenças de estilo e mentalidade que se encontram entre os dois poemas exigem, justamente, uma margem de alguns anos entre as duas obras.

Enquanto F. Robert dá à *Iliada* a data aproximada de 734, e à *Odisséia* uma data poterior a 734 ou 708, E. Mireaux chega, mais ou menos, às mesmas datas para seu “primeiro Homero” (31). Por seu lado mencionemos que Gabriel Germain, que deseja atribuir os dois poemas a dois autores diferentes, concorda com P. Mazon sôbre o não dar à

(29). — Os amores de Hera e Zeus nos Gárgaros são uma lenda sâmia que inspirou tôda a cena do canto XIV.

(30). — *Od.*, XXII, 437 e ss.; *Il.*, XXIII, 262-652.

(31). — Menc'ionemos que, para P. Von der Mühl, o autor da *Cólera de Aquiles* teria vivido no século VIII, enquanto que seu sucessor, o autor da *Iliada*, teria constituido seu poema por volta de 600 a. C., depois de ter viajado pela colônia ateniense do Cabo Sigeu, nessa Tróade que bem conhece; e tal fato se s'tua no fim do século VII, ou no próprio domínio ático, ou, segundo P. Chantraine, no domínio insular ou asiático, já voltado para Atenas.

*Iliada* uma data posterior a 750. Julga que a *Odisséia* foi composta no primeiro quartel do século VII ou, no mais tardar, entre 660 e 640; uma e outra obra provêm do mesmo meio cultural cujo centro deve ser colocado em Quios (32).

Tais são algumas posições da crítica moderna quanto ao problema homérico. Notar-se-á todavia que se trata de teses mais ou menos constestáveis e sujeitas a caução. Ou os dois poemas teriam sido compostos por um só e único autor, Homero de Quios, ou então a interpretação histórica de alguns fatos contidos na *Odisséia* e também na *Iliada* leva a supor que dois poetas contribuíram alternativamente para a composição de um e outro poema; o primeiro teria vivido no século VIII e o segundo ou no início ou no meio do século VII. Quanto à *Iliada*, essa dupla composição explicaria a unidade que sempre foi encontrada em um grupo de cantos, como já o dissemos — cantos I, XI, XVI, XXII, — o que constituiria o núcleo central da *Cólera de Aquiles*, e, ao mesmo tempo, explicaria a contradição do plano e certas novidades na maneira de narrar que se encontram nos outros cantos (33).

Por mais atraente que seja esta segunda tese, não se deve esquecer que ela contradiz os testemunhos da antiguidade, e isso não deixa de ter importância. De um lado, Heródoto coloca Homero quatrocentos anos antes de si, isto é, por volta do século IX (34), e tal testemunho não deve ser interpretado com indiferença. Muitas vêzes se tem chegado à conclusão de que a informação de Heródoto é excelente; ademais, êle está bastante próximo dos fatos, para que respeitemos seu testemunho (35). Se o grande Homero, êsse a quem se devem os cantos que foram celebrados na Antiguidade, como as despedidas de Andrômaca, a cena de Páris e Helena, a batalha de Aquiles com o rio, ou ainda o episódio de Príamo, tivesse vivido só no século VII, e até mesmo no fim dêsse século, um escritor como Heródoto poderia tê-lo ignorado? Teria cometido um tal êrro de dois séculos? Por outro lado, poetas como Semônides, Alcã, Tirteu e Calino (36) que viveram no século VII, parecem mencionar Homero em suas obras. Evidentemente, pode-se dizer que se trata de lembranças das obras épicas anteriores a Homero, de que o próprio Ho-

(32). — G. Germa'n, *op. cit.*, pp. 539-641; 653-658.

(33). — Convém aqui referir-se ao trabalho de P. Von der Mühl, que, segundo o parecer de P. Chantraine, chega a dar de seu "segundo poeta" um retrato vivo, estudando seus hábitos, seu estilo, seus temas preferidos a até suas manias.

(34). — Herodoto, *Historias*, II, 53.

(35). — É a tradição devida ao historiador jônico aceita por A. Severyns quando escreve: "Foi aí que surgiram, no século IX, duas admiráveis epopéias que uma tradição venerável atribui a um poeta natural de Quios de Esmirna... Esse poeta é o que, há vinte séculos, é conhecido pelo nome de Homero (*Homère* I, p. 83).

(36). — Alcã, *Partênias*, *Fragm.* 148 (Diehl); Tirteu, *fragm.* 7, v. 21-25; Calino, citado por Pausânias, IX, 9, 55.

mero se teria servido em seus poemas, e que Tirteu, por exemplo, não teria utilizado a obra de Homero, mas que foi Homero quem se utilizou da obra de Tirteu (37).

Ora, o *Margites* ao qual parece referir-se Arquíloco em sua obra (38) e que deve ser atribuído ao Homero, não seria prova da própria variedade do talento do poeta? Esse que teria misturado num poema versos jâmbicos aos versos épicos não seria o mesmo que, na *Iliada* e na *Odisséia*, teria introduzido as cenas cômicas cuja paternidade se recusa ao primeiro poeta, isto é, ao autor do núcleo central? Teríamos a prova de que esse Homero era o poeta que sabia sorrir e se divertia com as narrativas cômicas ou engraçadas.

Enfim, para voltar à tese dos dois aedos, é preciso admitir que, se o primeiro aedo foi genial, a arte do segundo em nada lhe é inferior, ao contrário. Herdeiro, como seu predecessor, da tradição épica, de velhas lendas, soube dar ao conjunto essa unidade real que conseguiu enganar tantos séculos. Poderemos ir além e dizer que tanto a teologia como a moral da *Iliada*, o estudo psicológico que nela se descobre assim como as correspondências de caracteres são essencialmente a sua obra. O primeiro poeta tinha se limitado a uma narrativa breve, bem à moda dos cantos do aedo Demódoco que aparece na *Odisséia*. "Se Homero, escreve A. Severyns, sobreviveu a tantos aedos mortos sem nem mesmo deixar a recordação de seu nome, é, entre outros motivos, porque inventou a epopéia de vastas dimensões quando não existiam senão episódios épicos, de proporções bastante modestas" (39). O verdadeiro autor da *Iliada* é este compositor de gênio que soube, agrupar em redor de um nó central já vivo, obra de arte gloriosa, todo um novo conjunto que se tornou verdadeiro poema da guerra de Tróia. Da mesma forma, diremos que, se as *Provações de Ulisses* foram obra de um primeiro poeta, o autor da *Odisséia* é aquele que soube fazer o conjunto do poema. É a este que cabe o nome de Homero.

Assim chegaríamos finalmente a uma obra que data do século VIII, escrita por um poeta chamado Homero, que teria feito uso de poemas anteriores, em particular de dois grupos já célebres, a *Cólera de Aquiles* para a *Iliada*, as *Provações de Ulisses* para a *Odisséia*, e cuja obra não se

(37). — Acrescentamos que, para mudar a data de Homero, é preciso ainda rejeitar o testemunho da antiguidade a respeito de Arctino de Mileto (ver acima p. 267).

(38). — *Fragmento* 103 (Diehl). Esta atribuição do *Margites* a Homero remonta a Arquíloco. Cratino, Aristóteles e Calímaco dela são testemunhos, a crer no comentador de Aristóteles, Eustatio (frag. 154 de Bergk). Zenóbio (V, 68) cita o verso utilizado por Arquíloco em seu epodo, e Eusébio (*Praep. Evang.*, 10-11) como Clemente de Alexandria (*Stromates*, I, 11, 78) citando Teopompo, relembra que se considerava Arquíloco como um contemporâneo de Homero. Ver também Fr. Lasserre, *Les Epodes d'Archiloque*, pp. 62-64 e 291-293.

(39). — A. Severyns, *op. cit.*, II, p. 81.

teria limitado a essas duas. As fontes diversas, os anos que separam o poeta de seus predecessores, os períodos mais ou menos longínquos em que o poeta compõe os diversos poemas, e até as redações dos diversos grupos de cantos bastam para explicar as divergências que podemos encontrar no plano, na maneira de compor, no estilo e vocabulário.

Se é verdade, como afirma E. Mireaux, que “as obras primas mais originais não são nunca criações completamente gratuitas”, devemos desejar que nosso conhecimento da história dos séculos IX e VIII se torne cada vez mais claro. Saberemos então quais acontecimentos podem ter inspirado o poeta. A tarefa do historiador será pois “descobrir se possível as suas raízes profundas no terreno humano e mostrar que seu grande valor vem talvez, em parte, de que de geração a geração são a própria voz da humanidade”. Mas êsse é somente um aspecto dêste estudo. Pois, “no fim de sua análise, o historiador será o primeiro a confessar que não são os armeiros, os armadores do Corinto ou de Cálcis os pais da poesia homérica, que poderiam ter existido durante séculos as rotas comerciais e marítimas muito frequentadas e acerbamente disputadas, sem que nunca nascessem a *Iliada* ou a *Odisséia*, se não tivesse um dia surgido um Homero” (40). Tais pesquisas dariam talvez satisfação àqueles que têm necessidade de situar o homem no espaço e no tempo. Isso não fará conhecer melhor seus poemas imortais: apenas poderemos com isso apreciar melhor a beleza de sua poesia.

De tudo isso podemos extrair os elementos que *Homero* nos permitirão esboçar uma sumária *biografia* do autor. Provavelmente nascido em Esmirna, segundo a tradição unânime, e, na primeira metade do século VIII, Homero teria tido como pais emigrantes etólicos ou tessálios. Teria sido atraído pelo meio culto e opulente das cidades da costa asiática, onde teria encontrado uma sociedade brilhante, aristocrática, presa às lembranças do mundo egeu e aqueu, lembranças reavivadas pelas expedições comerciais em direção à Dardânia, Propôndita e Mar Negro.

Seria um aedo como Demódoco e cantava os poemas em que reviviam tôdas as glórias do mundo micênico, já com todos os vestígios das civilizações precedentes, indo-européia, minoana, egéia? Êle também devia pertencer a uma das escolas de aedos, onde, ao mesmo tempo, se formara de acôrdo com a técnica épica e adquirira a cultura “histórica e clerical” que, em geral, a epopéia deixa transparecer. E, com a tradição, podemos admitir que Quios fôsse um de tais centros. Sua formação de aedo certamente não foi improvisada. Êle conhece tôda a matéria antiga de Creta, do mundo aqueu a asiático. O velho fundo indo-europeu

---

(40). — E. Mireaux, *op. cit.*, I, p. 314.

aflora frequentemente, já o vimos, e isso demonstra que nada desse mundo lhe é estranho. A língua de que usa poderia não ser outra senão a língua primitiva, a língua aquéia tal qual começa a aparecer atualmente e que se teria conservado graças aos meios religiosos e literários.

O poeta deve ter viajado (41). Ítaca é bem conhecida. Não ignora a região de Tróia, seus pormenores tão exatos. Teria estado alguma vez no Egito ou na Líbia? Aquilo que sabemos dos gregos do século VII e VI permite-nos suspeitá-lo por analogia. Não é a vida do aedo correr mundo para tornar conhecidas e admiradas as suas geniais invenções? Mas, já se notou que o Peloponeso lhe era estranho, pois ignora totalmente o relêvo da região que separa Pilos e Esparta.

Parece certo que, a seguir, se deve ter ligado a uma família opulenta das cidades de Mileto, Mitilene ou outras, que se vangloriava de remontar a um dos heróis troianos, os Neleidas ou os Agamenônidas. Nêsse meio teria aprendido a ver ao seu redor os homens viver, tanto aristocratas como mercadores. Podemos imaginá-lo honrado como o Demódoco na côrte de Alcino, a não ser que o poeta quisesse insinuar a seus "patronos" que o honrassem da mesma maneira. E foi para êsses protetores que, utilizando-se do poema inicial da *Cólera de Aquiles*, inspirando-se em todo um conjunto de poemas conhecidos, teria introduzido em suas composições originais motivos brilhantes tomados à tradição. O sucesso de sua obra, o amor que sente por personagens aos quais havia dado vida e que acabaram por "conviver" com êle, a necessidade de criar algo novo, tudo isso o induziu a continuar a obra, dar-lhe maior amplitude. É difícil adivinhar por que razão o poeta teria tido um conceito tão pessimista da vida. Que acontecimentos políticos poderiam dar-lhe tal impressão nêsse mundo grego do século VIII ainda profundamente unido, nêsse mundo milésio florescente? Nada nos permite ter uma suspeita. Não será justamente a vida brilhante do seu meio, as novas realizações do homem da sua época que o fazem admirar a grandeza humana que se revela nas novas conquistas do espírito: medicina, metalurgia, poliorcética, assim como nos eternos dons da vontade? É possível.

Entretanto, o poeta mostra-se bem informado das coisas da guerra, das suas grandezas e horrores para que não suspeitemos que tivesse tomado parte em alguma campanha e que sua alma atenta não se tivesse comovido com o sofrimento humano, com a tristeza dessas vidas que se extinguem sem esperança.

À medida que prosseguia em sua obra, não teria deixado de sentir a influência do tempo. A introdução de palavras abstratas mostra um pensamento mais formado, mais propenso à reflexão; aquela revolta da idade madura diante das inconseqüências da vida que se pode perceber na

---

(41). — W. Schadewaldt, *Vor Homero Walt und Werk*, Leipzig, 1941. O mesmo autor julga que a *Iliada* foi composta para uma família cuja origem remonta a Enéias e vivia em Lesbos, por volta de 750. Quando à *Odisséia*, êle dá como datas o período de 750-680.

*Iliada*, cedeu lugar a mais resignação, a mais piedade para com os deuses que protegem aquêles que lhes são fieis. E não é o pensamento da *Odisséia*? O intercâmbio da Eólia e da Jônia com o Oriente não ocorreu sem proporcionar-lhe conhecimento material e literário da Ásia, enquanto que os problemas do momento davam nova orientação à sua poesia. Não deixa de ser interessante que P. Mazon tenha escrito acêrca do canto XXIV da *Iliada*: “Não estaríamos diante do mesmo narrador jônico, certamente um pouco envelhecido, cujo estilo tem, às vêzes, menos vigor e desliza para uma forma menos viva e menos pessoal, ao mesmo tempo que seu espírito repousa numa filosofia resignada de velho, que embora se abandonando à facilidade que condiciona uma longa prática da linguagem de fórmulas e perdendo um pouco de seu vigor apaixonado e de sua brevidade imperiosa, guardou intacto o sentido da vida e até tingiu-a duma ternura comovida de que não se encontra um exemplo tão cheio de nuances e tão sincero em tôda a literatura antiga?” (42)

Isso poderia ter sido escrito para a *Odisséia*; pois êsse poema não foi composto da mesma maneira que a *Iliada*. Não é o resultado de adições sucessivas que o poeta teria intercalado entre diversos cantos do poema primitivo. Deve ter sido composto segundo um plano bem estabelecido, utilizando-se o poeta somente dos poemas anteriores que êle une. Se tem menos vida, menos paixão, tem mais técnica. Pode ser também que êle tenha desejado terminar uma obra à qual se sentiu prêso, sem ter mais uma vida inteira diante de si para realizá-la bem . . .

Em que lugar morreu o poeta? Podemos aceitar a tradição que faz morrer em Quios o Homero do século VIII. Ela é bastante geral para ser negligenciada. Foi talvez lá que viveu a parte final de sua vida, quando conheceu a glória, a tal ponto, que se pode chamá-lo “o homem de Quios” (43).

Os Homéridas e Pisístrato

É êste último fato que, sem dúvida, a existência dos Homéridas estabelecidos em Quios — e que é atestada desde o século VI — pode confirmar. Deve-se crer, com E. Mireaux, que estamos diante de uma corporação de aedos que os dois Homeros ilustram? Ao contrário, são êles os descendentes de Homero ou herdeiros de sua obra? Como dizê-lo? Certamente, deviam conservar a tradição homérica e se tornaram

(42). — P. Mazon, *Introduction à l'Illiade*, p. 229.

(43). — Homero compôs outros poemas? Os *Cantos Cíprios* que narram os acontecimentos que precedem a *Cólera de Aquiles* lhe pertencem? É possível; o desejo de retomar à sua maneira todos os poemas antigos pode explicar que o poeta tenha tido a idéia de compor um início para a *Iliada*, quando outros já pensavam em dar-lhe uma sequência. Quanto aos *Hinos Homéricos*, não é mais possível atribuí-los a Homero. Não devemos também esquecer a afirmação de Arquíloco quanto ao *Margites*; êle estava muito próximo de nosso poeta épico para poder enganar-se.

uma corporação de cantores especializados nos cantos homéricos. A glória de Homero expandiu-se rapidamente tanto pela fama de que gozou o poeta enquanto vivo e que lhe valeu ser continuado na própria Mileto, como pelo fato da existência dêsses aedos de Quios. Os versos de Homero são citados desde o século VII, já o dissemos, por Semônides, Alcã, Tirteu, Calino (44). Obras de arte representam cenas dos poemas. Se essas representações não são necessariamente dependentes da obra de Homero, — pois se poderiam ter inspirado nas tradições de que o poeta se serviu — é, de qualquer forma, admirável que tais representações se encontrem principalmente a partir dos inícios do século VII. Elas supõem, portanto, que os poemas eram bem conhecidos. De fato, em Delos, Lemnos e Rodes, isto é, nas Cícladas, em Egina, na região ática, acham-se vasos e pratos que representam cenas conhecidas (45). Por conseguinte, parece que tanto no Peloponeso como na Ática se conheciam os cantos a partir de inícios do século VII.

Qual foi o papel de Pisístrato e de seu filho Hiparco? Parece que ao mesmo tempo que instituiu a festa das Panatenéias (566), Solão decidiu realizar um concurso de rapsodos e nessa ocasião apenas as obras de Homero foram inscritas no programa da festa (46). Tomada a decisão de recitar os cantos numa sequência, foi preciso ter uma edição autêntica da obra homérica. Onde procurá-la senão entra os Homéridas? O papel de Hiparco (47), na tirania de Pisístrato, foi provavelmente, o de ir procurar em Quios o texto autêntico dos poemas, para pôr fim às contestações que podiam aparecer. Entretanto, jamais se tratou de reunir cantos esparsos para fazer um poema. Os autores que assinalam que essa busca em Quios foi feita por Licurgo de Esparta, afirmam “que êle trouxe em pessoa” os poemas de Homero (48). São as mesmas palavras que o pseudo-Platão emprega para Hiparco.

Foi, pois, um exemplar jônico o que teria sido levado a Atenas, por volta do século VI: é o manuscrito tipo, ao qual se faziam referências. A grandeza de Atenas no século V, certamente, fez dêsse manuscrito e dessa transliteração no novo alfabeto, por volta de 403, o manuscrito essencial que suplantou qualquer outra tradição. Daí por diante, o texto se fixou. Pisístrato, por intermédio de seu filho Hiparco, foi o primeiro

(44). — A obra de Hesíodo pode talvez dar impressão de que o poeta de Ascra imitou ou, pelos menos, conheceu o poeta de Quios. Veja a êste respeito nosso trabalho, *Introdução a Hesíodo*.

(45). — Ver as referências destas obras em P. Mazon, *op. cit.*, pp. 267.268.

(46). — Diógenes Laércio, I, 2, 57. Licurgo diz sem precisar: nossos pais (*Contra Sócrates*, 102).

(47). — Pseudo-Platão, *Hiparco*, 228, b.

(48). — Heráclides Pôntico, *F. H. G.* II, 210; Plutarco, *Licurgo*, 4; Dion Crisóstomo, II, 45; Eliano, *Variae historiae*, XIII, 14; Éforo, citado por Estrabão, X 482. Não deixa de ser interessante observar que os Pisistrátidas também pretendiam remontar a Neleu, o pai de Nestor que, nos poemas, desempenha o papel de que já falamos.

editor de Homero e, talvez, tenha desempenhado um papel importante fazendo penetrar um ou outro canto homérico no texto definitivo da *Iliada*. Talvez, com efeito, a ordem dos cantos, tais como os Homéridas os possuíam, não era rigorosa (49). É bem possível que êsses fatos se tenham verificado.

Acabamos de falar da influência de Homero

*Influência de Homero* desde os inícios do século VII e sob os Pisitrátidas. No século V, ela é preponderante. Os poetas o imitam, seu vocabulário entra na língua, sua concepção dos deuses agiu até sobre a religião helênica. Já se pôde dizer que a *Iliada* se tornou "um breviário de vida, uma sùmula de sabedoria para todo o povo durante longos séculos" (50). Platão o cita continuamente. Pode-se dizer que a Grecia tòda se nutriu com êsses poemas. Em Roma, aconteceu a mesma coisa. É Homero que inaugura a literatura latina, na tradução de Lívio Andronico, durante a guerra contra Tarento no III século. As crianças aprendem a ler nessa tradução. A *Eneida* é imitação fiel dos dois poemas e tòda a literatura latina, tanto na poesia como na filosofia, nêles foi buscar exemplos.

Alexandria e Pérgamo estudam e comentam a obra homérica para dar um edição que se pretendia autêntica. A Renascença bizantina dos séculos IX-XIV a estuda e nos transmite comentários nos manuscritos como os de Eustáto. O século XVII a conheceu a muitas vêzes a admirou; o estudo de que foi objeto durante os dois últimos séculos, sua influência sobre os escritores e os espíritos dos séculos XIX e XX é ainda tão intensa que se pode dizer que nenhum poeta jamais gozou de fama tão universal. Não se chegou a falar em nossos dias da sobrevivência de Homero no século XX? (51).

---

(49). — E Mireaux julga que a edição de Pisítrato teria perturbado a ordem primitiva da *Odisséia* e isso por motivos políticos. A *Telemaquia* teria sido separada da *Odisséia* para servir à propaganda política do tirano que se julgava um Neleida. Mais tarde, essa *Telemaquia* teria sido colocada no início do poema, enquanto que primitivamente seu lugar teria sido após o naufrágio de Ulisses, causado por Posidão. (*op. cit.*, II, pp. 115 e ss.). Foi ainda na época de Pisítrato que teriam sido introduzidos na *Iliada* o *Catálogo das Naus* que favorecia a política de Atenas, a *Dolonia* que lisonjeia o tirano, evocando o país onde se refugiou em seu segundo exílio, o país de Sígeia onde também Atenas tomara pé no solo troiano. O mesmo autor reconhece outras interpolações da mesma época (IX, 422-fim; XII, 50-197; XIII, inteiro; XIV, 370-401; XV, 601-fim; XVI, 168-219; XVII, 262-413). Êsses versos seriam obra de um cito ateniense sob o modelo do exército espartano. Notemos, para terminar, que o cito ateniense sob o modelo do exército espartano. Notemos, para terminar, que o mesmo autor vê uma interpolação coríntia nos cantos VIII, IX e XIX, 76-366 e suas consequências VII, 336-343; VIII, 177-179. Ela teria sido composta pelo tirano Periandro. Ver *op. cit.*, II, pp. 120-132; 275-306 e 307-336.

(50). — P. Mazon, *op. cit.*, p. 297.

(51). — G. Duhamel, *Refuges de la lecture*, Paris, 1954.

## APÊNDICE

---

Após êste estudo, pareceu-nos útil rever os diversos cantos da *Iliada* e da *Odisséia* para examinar as críticas que se referem à sua unidade. Não faremos mais que retomar os argumentos já apresentados, dando-lhes, novamente um aspecto inteiramente crítico.

*Iliada* Desde o canto I, Homero afirma que vai desenvolver um vasto conjunto, cujos fatos são conhecidos de seu público por intermédio de outros poemas, mas ao qual pretende conferir um tom original, novo. Tal originalidade revela-se na própria concepção dêsse canto I, em que, a uma cena terrestre se segue uma cena olímpica, que dá ao poema tôda a sua unidade: o *Designio de Zeus*. Tanto na composição como no estilo, tudo revela um grande autor. Quanto à *Viagem a Crise*, é a sequência lógica do edificante episódio de Crises, em que a ofensa é punida; mas o castigo cessa desde o momento em que se faz a reparação ao deus. O tom calmo dessa passagem mostra a solemnidade da missão que acarreta a paz. Essa diversidade de tom é normal num poeta de talento, que sabe variar os efeitos num *crescendo* e separar as cenas terrestres das divinas por um intermezzo em que, certamente, aparecem pormenores fornecidos por uma literatura anterior.

Assim também podemos eliminar certas dificuldades do canto II. A existência de "doublets" já foi explicada em seu devido lugar (1) e mostra as possibilidades de que o aedo podia dispor durante a recitação, sem, todavia, pretender-se que tais "doublets" sejam obra original! O sonho mostra bem a vontade de Zeus de realizar seu designio. Se se notam alguns ajustamentos inábeis é que, talvez, Homero se sirva de poemas anteriores. (vs. 1-10; 239-242; 377-380). Mas com que arte soube adaptá-los a seu intento! Vê-se o contraste entre as decisões sempre infelizes de Agamenão, ainda quando se julga um homem muito astucioso, e as ordens seguras de Ulisses, capazes de restabelecer uma situação comprometida.

São diversas as possíveis explicações do episódio de Tersitas. Podem-se ver as intenções pessoais ou políticas, hostilidade à democracia, ou, ao contrário, uma crítica velada do abuso que os chefes fazem do poder. Os dois primeiros cantos, com efeito, podem facilmente ser interpretados nesse sentido, tanta é a crítica feita ao poder supremo. Quanto aos pesares que já exprime Agamenão em relação a Aquiles, não se trata de um sinal dessa inconstância de caráter de que já encontramos mil provas no rei?

---

(1). — Ver pp. 53 e ss.

Notemos ainda o contraste entre os homens que aclamam a paz e o regresso à pátria e a tropa disciplinada, logo pronta para o combate. Qualquer que seja a origem primitiva do fundo, a matéria foi transformada, adaptada ao próprio assunto de maneira genial.

Quanto ao *Catálogo*, é possível que tenha sido escrito para um outro poema, certamente antigo, talvez até aqueu ou de procedência beócia se julgarmos de acôrdo com os povos enumerados. Devia estar colocado antes duma partida de expedição. Aliás, os antigos sempre apreciaram as genealogias e os *Catálogos*. Nada há que cause espanto no fato de que o autor se tenha servido de um dêles para inseri-lo nessa passagem, dando-lhe ligeiros retoques. Onde W. Leaf vê um empréstimo do poeta. E. Mireaux reconhece uma parte primitiva da *Iliada*. Esse *Catálogo* mencionaria os mercenários reunidos na costa asiática para ocupar êsse ponto estratégico. Temos, pois, a prova de que êsse *Catálogo* nada tem de perturbador em si; é até lógico que o poeta sinta a necessidade de apresentar todos os combatentes. As contradições podem existir entre um canto e outro. Já que o ouvinte não as perceberá, não se deve exigir do poeta uma lógica de composição idêntica à nossa.

Em verdade, no canto III, a vitória que Zeus prometeu ao rei não deve incitar os gregos a um combate singular, que haveria de pôr fim à guerra. Mas o desafio provém de Páris. É a primeira maneira de mostrar-nos o caráter dos diversos heróis: Páris, matamouros e covarde; Menelau, que não quer recusar um combate que pode por têrmo a essa guerra provocada por seus negócios particulares; Helena e suas inconstâncias continuas, e para terminar, uma cena de amor que é bem própria do autor do canto XIV. Por fim, a *Ticoscopia* não é tanto uma enumeração dos chefes aqueus como um meio de provocar sentimentos diversos na alma de Helena, que revê, de perto, aquêles a quem conhecera intimamente.

Dentre os argumentos que foram apontados contra a própria lógica de composição do canto IV, só conservaremos os que se referem à ruptura do pacto. O fato de Hera não sentir-se satisfeita com os acontecimentos, ela que deseja a vitória total dos aqueus, o fato de Zeus aceitar a sugestão que lhe fazem e que satisfaz ao seu *Desígnio* (2), eis o que bastaria para explicar o procedimento do autor afim de renovar o interêsse. Também é fácil compreender que os troianos estejam preparados para o combate antes dos gregos, pois Agamenão só tem uma preocupação: cuidar de Menelau. Mas, atualmente, se reconhece o parentesco dos cantos III-IV-V. Se a *Revista de Agamenão* corresponde à predileção que os gregos sempre tiveram pelos *Catálogos*, — e já vimos por que razão — ela serve também para revelar traços de caráter do grande Rei, bem concordes com o que sabemos a seu respeito: sempre pronto a contemporizar com os fortes e a afirmar o seu poder diante dos fracos. É, pois, a obra original do poeta que não se esquece de nenhuma das personagens que introduz na epopéia, tais como Nestor e Diomedes. Êste último desempenha papel importante no canto V. Talvez o autor se inspire num poema conhecido, mas adapta-o aos cantos precedentes. Uma vez retirado Aquiles, os heróis tentam impor-se, e Diomedes, auxiliado pelos deuses, consegue as mais belas façanhas. Êsse canto dá vida ao combate e mostra o herói, socorrido por Atena, capaz de matar os humanos e até de ferir os deuses. Mas é verdade que se trata de deuses inimigos de Atena.

(2). — Essa indecisão de Zeus tão notável nesses cantos não será ainda outro traço da luta de Zeus olímpico com Hera?

O episódio de Saperdão também é necessário, pois leva à luta o herói Heitor; também mostra a força do destino, pois Ulisses é dissuadido pelos deuses de lutar contra quem será a vítima de Pátroclo. E assim, todo o canto está ligado ao canto XVI, à *Patroclia*. Aliás, o vigor do estilo, das comparações, faz dêsse conjunto a obra dum grande poeta.

Tôdas as objeções ao canto VI não têm fundamento algum e mostram uma incompreensão total da maneira de pintar que é peculiar a Homero. Êsse canto está muito bem ligado ao precedente. Os troianos estão desmoralizados diante dos feitos gregos. Como devolver-lhes a coragem, senão chamando ao combate o responsável por tôda a guerra, Páris? Eis porque Heitor regressa a Troia. Mas é também porque, graças a êsse regresso, o poeta terá oportunidade de pintar de maneira total o caráter de Heitor. Que saberíamos dêle se não tivéssemos aquela sua entrevista tão simples com a mãe, a outra, tão comovente, com a espôsa e a terceira, tão compreensiva, com Páris e Helena? Já que se reconhece que todos êsses cantos são devidos a um mesmo poeta — e esta é uma atitude dos modernos (3) —, deve-se também admitir que todo êsse conjunto pertença ao autor que ideou o poema e seus dados. O episódio de Glauco e Diomedes põe um ponto final à *Diomedía* e nos permite pensar que o combate continua. A cena das despedidas de Heitor pode parecer prematura aos que pretendem que se trate realmente de despedidas e não, simplesmente, de uma conversa que, aliás, comunicará a sua intensidade tôda ao canto XXII. Ela explicará dessa maneira a *compreensão* que Heitor demonstrou em face de Helena e pela qual esta o elogiara no canto XXIV. Tudo está relacionado. É certo que a dor de Páris após sua lamentável conduta pode explicar-se por uma alusão a tradições perdidas, *temas embrionários*, como diz P. Mazon (4). F. Robert vê uma outra explicação completamente psicológica: a razão desta dor, da cólera de Páris contra os troianos, advém de que o herói não se sente compreendido, êle que não *quer* lutar e, assim, arriscar-se a perder Helena (5).

Já se disse que o canto VII era uma colcha de retalhos; era necessário pôr fim à batalha! Mas como nêle se encontram réplicas, semelhanças com os cantos I e III, admite-se que foi composto para a *Iliada*, certamente com o intuito de reunir a êste poema um combate que possuía uma existência independente. Já é admitir muito. Acrescentaremos que, contrariamente ao *Designio de Zeus*, por causa da intervenção de Atena, os aqueus até então tiveram a supremacia. No canto anterior, o combate permaneceu indeciso, pois os deuses se desinteressaram dêle. Desta feita, trata-se de dar-lhe um fim, e os mesmos deuses que agiram, a Atena ativa e o Apolo sedentário, imaginam um combate singular e uma trégua. É interessante observar, se houve um *ajuntamento de retalhos*, os caracteres permanecem fiéis; e até o caráter de Páris, do Páris hostil a qualquer idéia de restituir Helena, assim como o de Menelau, que ousa erguer-se para responder a um desafio de Heitor, esclarecem-se e revelam-se no decorrer dêsse canto. Quanto ao muro de que se trata pela primeira vez e que provocou tantas discussões, bastará dizer aqui que a sua construção é lógica: a própria indecisão do combate mostra aos gregos sua fraqueza, consequente à ausência de Aquiles; ainda mais, os deuses estão ausentes e, por con-

(3). — P. Mazon, *op. cit.*, p. 164 e ss.

(4). — *Ibid.*, p. 166.

(5). — F. Robert, *Homère*, pp. 234-236.

seguinte, os aqueus imaginam uma defesa. Dêsse muro encontraremos posteriormente muitas menções de tal maneira que êste canto está ligado de maneira íntima à continuação do poema.

Deve-se notar principalmente que, no canto VII, começa o papel de Posidão, papel que se vai ampliar magistralmente até o canto XV. Quaisquer que sejam as dificuldades dêsse canto, êste argumento parece ser suficiente para admiti-lo como a obra do poeta que escreveu êsse novo conjunto. É certo que a matéria de que o poeta se utilizava era particularmente ingrata e difícil. Mas se poderá observar que a fase que se iniciou com o combate singular de Ajax contra Heitor terminará de modo semelhante com um outro duelo, e que o *Desígnio de Zeus* se realizará, embora os homens ajam contrariamente às inspirações do deus, como aconteceu com Agamenão, embora os deuses não estejam solícitos em conformar-se com êsse *Desígnio*, que, aliás, não lhes foi claramente expresso. Mas haverá de sê-lo de modo incisivo no início do canto VIII, e daí por diante, o *Desígnio* se realiza. Os êxitos e os reveses sucessivos são bem explicados pela ação dêsses deuses, sempre pouco propensos a obedecer a Zeus olímpico. Êste não precisou chamá-los à ordem? Aliás, Hera não é a mesma que conhecemos desde o canto I? Além disso, o herói Diomedes, êle que teve tôda coragem, mostra-se ainda profundamente corajoso, e até heróico, mas sabe ceder diante da vontade dos Deuses; e eis uma soberba correspondência com a *Diomedia* do canto V. Observemos também que, nessa ocasião, Posidão ainda não concordou em auxiliar Hera. Todos êsses fatos mostram como êste canto de que falamos é parte integrante do conjunto.

O Canto IX deve ser considerado como dos mais hábeis, canto em que a mestria do poeta realça de modo evidente. Não houve hesitação em reconhecer, na maneira pela qual foi escrito, a técnica que revela o poeta desde o primeiro canto. Agamenão, diante da derrota, reencontra as mesmas palavras que imaginara para enganar o exército. E' certo que se podem encontrar algumas contradições com os cantos XI e XVI, mas são contradições que impressionam mais a um leitor, não a um ouvinte. Se Agamenão concorda em apresentar satisfações a Aquiles, nem por isso cessa o conflito. Aquiles não reclama apenas que lhe devolvam o que lhe foi tomado; foi insultado por Agamenão, êle que lutou mais do que todos; disseram-lhe que não se precisaria dêle para nada (I,170). Depois de tantos insultos, não pode acalmar a cólera e esperará até que o troianos venham a êle (6). Longe de ser ilógico, êste canto, ao contrário, orienta todo o resto e provoca a *Patroclia* e também a *Reconciliação*. Somente uma dor maior poderá triunfar daquela que agora sente o herói.

O estudo do canto X ainda mostra uma perfeita constância nos caracteres tais quais aparecem em tôda a *Iliada*, o que pode fazer supor que, ainda que tal canto já fôsse considerado suspeito na época de Pisístrato, está fora de dúvida que sua composição se deve ao poeta que soube dar tal unidade aos caracteres.

De fato, o conselho de guerra, reunido após a vitória e na perspectiva dum assalto, foi convocado por Menelau, o Menelau sempre alerta,

---

(6). — Há como uma correspondência entre a oferta de Páris aos gregos para pôr termo à guerra — devolverá os tesouros, mas não a mulher — e a oferta de Agamenão a Aquiles para fazê-lo revogar sua própria decisão. Em verdade, são-lhe oferecidas compensações, mas Aquiles jurou que não retomaria as armas antes que os troianos ameaçassem as naus gregas. Eis porque recusa. Não podia deixar de fazê-lo.

quando o perigo ameaça os que, por causa dos seus interesses, se empenharam nessa luta. Ele se oferece também como voluntário para o ataque noturno. Quanto a Agamenão, como sempre, aconselha-se com Nestor e revela-se o eterno medroso, prestes a embarcar de volta, como no canto I. F. Robert aponta uma nuance que bem demonstra como o autor pinta com pinceladas delicadas: quando Nestor revela a Ulisses a hesitação de Agamenão entre a fuga e a luta, Ulisses não profere uma palavra. Ambos conhecem o caráter de seu chefe e não mais se permitem indignações contra êle. No canto seguinte, diante do rei, Ulisses indigna-se: revolta evidentemente intencional. Tudo isso permitirá ver nesse canto a obra dum poeta secundário e tardio? Pode-se supor que o canto tenha sido composto pelo poeta primitivo, sem, todavia, ajuntar-se ao resto, o que explicaria os escrúpulos da antiguidade. Um poeta posterior teria sido capaz de permanecer tão fiel à arguta psicologia de Homero?

O episódio final do canto XI é possível? E' certo que Pátroclo demonstra pouca pressa de informar Aquiles e Nestor, num momento crítico; permanece na tenda. Mas o poeta não resiste ao prazer de inserir uma velha narrativa à glória dos felizes tempos dos aqueus — a epopéia pilopéia — e, principalmente, à oportunidade de também lisonjear os Neleidas para os quais, provavelmente compõe o poema. E foi isso, segundo se pode supor, que o incitou a dar a Nestor um papel tão importante, mas não sem revelar uma ponta de "humour": o velho guerreiro que louva o passado gosta de vangloriar-se (7). O início do canto seguinte pode preocupar a crítica. Por que essa antecipação sôbre a destruição do muro à qual tomarão parte Posidão e Apolo, enquanto que só Posidão não tinha visto com bons olhos a sua construção? Embora aí se possa considerar uma interpolação, o conjunto do canto não pode razoavelmente ser rejeitado, apesar de todas as dificuldades reais. Parece que êsse muro faz referências a uma particularidade da paisagem troiana, conhecida de todos os ouvintes. Diversas explicações foram dadas dêsse detalhe topográfico. Se seguirmos a explicação dada por F. Robert (8), o muro assinalaria a linha de demarcação entre duas influências, a de Posidão e a de Apolo. A ação de Posidão começa no momento em que se fala do muro; ela cessa no canto XV de maneira definitiva. Apolo, por seu lado, só intervirá verdadeiramente no canto seguinte, quando êsse limite foi ultrapassado por Pátroclo. Eis, pois, um elemento que testemunha a favor da autenticidade de todo o episódio. É, todavia, difícil relacionar todos os acontecimentos com a existência do muro, não o negamos, sobretudo se se pensar que êle se acha de encontro à popa dos navios gregos (9). No entanto, considerar que o canto XII foi um canto estranho, posteriormente adaptado, é admitir emendas no canto VII e também no canto XVI, em que se fala de Glauco ferido e da brecha aberta na muralha por Sarpedão, e nos cantos XIII, XIV, e XV, pois aí a muralha é mencionada e, de novo, no canto XIV, onde se fala precisamente das portas, e, por conseguinte, da muralha. Se se tratasse de uma recomposição posterior, por que então as passagens que parecem contradizer essa invenção não teriam sido modificadas? Para compreender melhor, convém acompanhar o desenvolvimento de batalha.

No fim do canto XII, a porta é forçada e o troianos se espalham pelo campo grego. O poeta diz que êles se aproximam das naus (XIII, 1). Por outro lado, embora cheguem como um furacão, não se encontram, logo a

(7). — A. Severyns, *Homère, L'Artiste*, p. 50.

(8). — Ver antes pp. 108 e 123; E. Robert, *op cit.*, p. 126 e ss.

(9). — *Il.*, XIV, 32.

seguir, diante de seus inimigos que fugiram. Heitor luta vitoriosamente no centro perto das naus, lá onde o muro é muito baixo e construído próximo delas (XIII, 683); os navios estão agrupados em numerosas fileiras, desde o mar até a muralha. Isto é bem claro: os gregos encheram com as naus a larga baía que, nessa região, forma o conjunto do rio cercado entre dois cabos (XIV, 30-36). À esquerda desse agrupamento há, pois, uma planície que deve chegar até a praia. Do lugar em que o muro desabou e em que Apolo encheu o fosso (XV, 352-366) até os navios colocados à direita, há uma distância razoável, e os carros só atingem as naus depois de se terem atirado para o outro lado do muro. Os navios por si só formam uma muralha protetora para as tendas e o campo, e parece até que outros navios estejam agrupados para além das tendas.

Esse muro, portanto, continua bem presente, no pensamento do poeta, e em todos os cantos. Para verificá-lo, basta reparar bem nos fatos. Por ocasião da primeira derrota dos troianos, estes devem transpor novamente o fosso e a paliçada para retomar seus carros (XV, 1-3); passam pela parte da muralha que está em seu poder. Os aqueus, ao recuar novamente, agem da mesma maneira: esbarram com o fosso e a paliçada, atravessam o muro (XV, 343 e ss.) e Apolo enche o fosso com o talude, na largura duma ponte (V, 355), faz desmoronar o muro (V, 361), e, novamente, os troianos precipitam-se em direção às naus. Mas quando, de novo repelidos, eles querem transpor o limite, quebram os carros no fosso, que, nesse lugar, não tinha sido aterrado, embora o muro tivesse sido destruído. Pátroclo dirige uma carga por entre as naus, o muro e o rio, o que prova que o plano que Homero possui do lugar é razoável.

Enfim, pela alusão, no início do canto, à futura destruição desse muro e à sua narrativa, o poeta não quis explicar a razão do desaparecimento do muro aos ouvintes que conhecem a topografia de Ílio, ou por tradição, ou porque foi para os cidadãos dessa cidade que o poeta compôs esses cantos? Posidão teme ver que se perpetue a glória do novo muro em face do muro de Tróia, construído por ele e Apolo; e Zeus promete-lhe ao contrário que esse muro será totalmente destruído (10). Assim ficarão apenas as ruínas da Grande Tróia sempre famosa. E. Mireaux dá uma explicação das mais pitorescas para essa desapareção e destruição. O poeta teria ido a Tróia no momento da composição desse canto. Lá não encontrou senão raros vestígios do muro que ele, de acordo com a tradição, mencionou tantas vezes no seu poema. Também nessa estadia em Tróia, o poeta teve conhecimento dum fenômeno que mudara a configuração da planície troiana: o Escamandro tinha desviado seu curso por várias vezes através dos séculos, desde a época heróica. E o poeta teria encontrado nisso a explicação lógica do desaparecimento do muro, explicação que dá desde o início do canto. O autor nota que, nos primeiros cantos, o poeta não faz qualquer referência ao rio, mas a seguir, a partir do canto XIV, esse rio aparece entre a cidade e o campo dos gregos, sendo a prova de que esses cantos foram escritos no momento em que o poeta conheceu por si mesmo a região de Tróia (11).

(10). — Uma das razões que foram para o ciúme de Posidão pelo muro é o espírito laico que presidiu a sua construção: os deuses foram esquecidos (VIII, 410; XII, 6).

(11). — Ver E. Mireaux, *op. cit.*, I, pp. 178. Não se pode ver nos versos 461-2 do canto VIII, e 28-32 do canto XII uma prova de que restaram desse muro ruínas mal perceptíveis?

Acrescentar-se-á ainda que M. P. Nilsson viu — e P. Mazon aceita a sua tese — no combate dos lícios e aqueus a lembrança duma epopéia anterior, que cantava as lutas antigas dos aqueus e dos lícios. Tôdas as dificuldades podem advir do fato da adoção, no decorrer do poema, de uma narrativa de assédio retomada por Homero.

As críticas ao canto XIII são pouco numerosas. Posidão ainda só ousa agir de maneira discreta, mas fala, encoraja e excita ao combate: isso explica não só sua ação como os discursos. É a mesma prudência que há de demonstrar na ocasião em que intervém no *Conselho dos Inválidos*: limita-se a dar conselhos. A partir do momento em que tomar conhecimento do sono de Zeus, (XIV, 352 e seg.) sua ação se tornará direta e eficaz. Quanto ao desânimo de Agamenão, é a consequência da sua derrota do canto XI e das informações que recebeu acêrca da situação na frente central; tal atitude, como o sabemos, está conforme com seu caráter e hábitos.

O episódio de *Zeus enganado* reveste-se de grande importância, porque, afinal, permite a ação eficaz de Posidão, ação que não ousava manifestar-se; e os combates subsequentes provam que, sem a intervenção de Zeus, a proteção de que Heitor parece beneficiar-se tem fim: é como que uma advertência ao herói, que, aliás, não saberá compreendê-la.

De fato, o episódio da morte de Sarpedão (canto XVI) já pôde parecer pouco necessário à ação. Essa tradição lícia foi já encontrada nos episódios de Glauco, primo do herói. Mas essa morte vai incitar os troianos a apoderar-se do corpo de Pátroclo, para provocar, dessa maneira, uma desforra. Todo o canto seguinte depende disso. Apesar da abundância de fatos, encontra-se nesse canto um Menelau sempre agindo como homem cômico de seus deveres, corajoso, eficiente, mas que não perde a noção de sua incapacidade e pede auxílio. É também um dos cantos em que mais ressalta a tristeza, o profundo pessimismo do poema (12).

Na *Fabricação das armas* (canto XVIII), certas cenas bem nos permitem reconhecer o autor do poema, constante na pintura dos caracteres. De fato, mostra-nos a paciência do ardoroso Aquiles e também sua tristeza, quando compreende que terá de morrer antes de tomar Tróia (13). Heitor aparece-nos confiante numa proteção divina que não lhe foi prometida, tal como o julga, e que o faz esquecer-se, novamente, das sábias advertências de Polidamas (14). Mas pode parecer estranho o fato de que, neste canto, o maravilhoso aparece tanto no pôr de sol prematuro, a instâncias de Hera, como no episódio de Hefesto (15). Mas dentro em pouco, tudo se tornará feérico e será conveniente saber até que ponto a cena dos autômatos de Hefesto é devida a uma simples procura do maravilhoso. Não seriam antes as invenções do tempo que inspiraram o poeta? Finalmente o *Escudo* deveria parecer estranho, principalmente porque Hefesto omitiu por completo a representação da história da família de Aquiles. Talvez aí haja apenas a descrição duma obra conhecida, ou porque ela se encontrasse nalgum templo, ou porque tal descrição fôsse tomada de algum poema anterior. Nessa descrição, encontramos referências a Cnossos e a seu pátio quadrado, o que nos faz pensar num velho poema cretense ou aqueu de inspiração cretense. Estamos, pois, bem lon-

(12). — XVII 446; 235.

(13). — XVIII, 329.

(14). — XVIII, 329.

(15). — XVIII, 417 e ss. Ver acima p. 208. O episódio é explicado sob êste aspecto por F. Robert, *op. cit.*, pp. 66; 148 e ss.

ge dos criticos que viam nesse trecho um gênero de arte muito desenvolvida para a grande ingenuidade da época!

Que tudo seja vazio e sem interêsse no canto XIV, não o crêem os que se preocupam com a psicologia das personagens. Nêle conhecemos ainda melhor Aquiles, pronto a tomar decisões, reunir o exército para que a reconciliação seja pública. E, nessa cena, é a sua melancolia que se manifesta, quando pensa nos resultados da querela, causa da morte de tantos heróis, do seu querido Pátroclo, melancolia que o impede de sentar-se à mesa com os demais. Consente que Ulisses lhe diga e demonstre que, nos conselhos, é mais hábil que êle. Assim é que as lamentações continuam a cena da reconciliação. Depois, Aquiles pensa na luta; mas ainda sua dor é profunda e por êsse motivo censura os corcêis, responsabilizando-os pela morte do amigo. O canto que se iniciara, milagrosamente, com o embalsamamento de Pátroclo por Tétis termina com a estranha e revoltada profecia dos cavalos.

Os cantos XX e XXI formam a *Teomaquia*: os deuses temem que Aquiles modifique o destino; a hora de Heitor ainda não soou; o herói aqueu deve contentar-se com outras vítimas. Não chegou também o momento em que o poeta, após nos ter mostrado tantos guerreiros no combate, nos apresente finalmente Aquiles? Os heróis com que êste luta e que deveria matar são-lhe arrebatados por Apolo, isto é, Enéias e Heitor. Se outros caem, sob seus golpes, são vítimas indignas de seu valor. Mas, enfim, eis o verdadeiro combate: Licaão, Asteropeu, são filhos de deuses ou de rios divinos; e sobre vêm o episódio do Xanto, talvez extraordinário, mas imposto pela tradição ou por um certo gôsto do público homérico pelo maravilhoso, o que havemos de notar, continuamente, numa obra posterior, a *Odisséia*. O poeta soube imaginar uma sábia gradação, desde os homens até os deuses, passando por uma luta do herói com o deus-rio. E, nas lutas dos deuses, encontramos a de Ares e Afrodite com Atena, tal qual já nos fizera prever o canto V.

Quanto a afirmar que os jogos testemunham uma época post-homérica, nada mais incerto. Sabemos que existiam poemas cantando os concursos fúnebres em honra de outros heróis, como Neleu. Deve-se ver nos jogos de Pátroclo um poema dêsse mesmo gênero e que teria sido inserto na *Iliada*? Aliás, êsse episódio teria feito falta para demonstrar a afeição de Aquiles por Pátroclo. Leia-se todo o desenvolvimento de F. Robert, ver-se-á que a grandeza de tais jogos não só indica a intensa dor de Aquiles como também dá ao poeta a oportunidade de uma profunda reflexão sôbre a morte, ou duma tentativa de explicação racional de um sonho. Se essa concepção do além-túmulo parece diferente da que o autor expõe em outras passagens, não será por acaso o eco de certas doutrinas de que o poeta, tão curioso de todos os movimentos técnicos e psicológicos, pode ter tido conhecimento? Êsse canto, com certeza composto mais tardiamente, exprimiria, pois, o pensamento do poeta num determinado momento de sua existência.

Vemos também tudo que o poeta sabe aproveitar de um canto fúnebre, para adaptá-lo ao tom de seus poemas, introduzindo cenas repousantes, maliciosas, como a da tarefa dos lenhadores (XXIII, 110-126), a de Iris e os Ventos (198-216). Da mesma forma, no *Concurso*, as narrativas provocam sorrisos, como o episódio da traquinada de Antíloco. O grotesco de certos atletas faz rir os espectadores, e certamente os ouvintes, enquanto que o resto da narrativa leva-nos ao próprio estádio, provocando nos ouvintes a paixão que sempre geram tais espetáculos. Vê-se que estamos

afastados de todos os críticos. Tôda essa narrativa revela-nos ainda uma vêz a maneira grandiosa e magistral de Homero.

Não pretendemos afirmar, com esta discussão, que na *Iliada* não tenha havido nenhuma adição devida aos aedos, aos diversos orgulhos nacionais. É evidente que não. Mas na elaboração do texto, apesar de tudo, se reconhece a presença de um poeta único. O modo de composição peculiar à época, composição feita para os ouvintes, permitia, evidentemente, muitas divergências de estilo, contradições no modo de pensar. Um grupo de cantos — não devemos nos esquecer de que essa divisão é artificial e certamente post-homérica, — pode ter sido composto no intervalo de tempo que separa a *Iliada* da *Odisséia*. Certos trechos são, pois, distanciados de mais de trinta anos. Isso permite-nos explicar as divergências de pormenores. E seria errado supor que Homero fizesse uma espécie de revisão de sua obra para uma edição definitiva (16), embora, uma geração depois, encontremos um poeta como Arquíloco, em quem se pode notar uma preocupação dêsse gênero (17). Enfim, certos cantos, conforme já o dissemos, só foram unidos ao conjunto tardiamente, na época dos Pisistrátidas, e isso explica as divergências. Mas o que será sempre difícil de explicar é a unidade real, tanto na composição como no estilo, tanto na concepção como no estudo dos caracteres : tudo isso exige um autor único, Homero.

Falta de unidade, evidentes sinais de sutura entre diversos poemas, e daí, cenas de “enchimento” e falta de lógica, eis as principais censuras que se apresentam contra a *Odisséia*. Vejamos de fato o que há.

A decisão tomada por Zeus de libertar Ulisses dos domínios de Calipso não é executada por Hermes, imediatamente. Isso pode causar espanto. Mas, por causa dessa decisão, Atena se aproxima de Telêmaco. Ela ainda não pode agir imediatamente junto de Ulisses: êste ainda se acha sob o poder de Posidão. Só na Isquéria é que Atena começará a agir com tôda a liberdade. Aliás, o filho de Ulisses tem necessidade dela. Mostra-se nervoso, indispõe os pretendentes contra sua pessoa. Será necessário afastá-lo dêsse meio, dar tempo a que seu pai volte de Ogigia. Se êsses versos vão servir de introdução ao canto V, não se tratará de um “doublet”? É evidente que o aedo podia começar a cantar seu poema nesse trecho e, nesse caso, era preciso uma introdução. A fôrça de querer interpretar isso como uma inabilidade do poeta, chega-se a obrigação de subverter o arranjo do poema, a refazer, depois de Homero, tôda a *Odisséia*!

Os conselhos de Atena não são tão vagos como se pretende. Ela aparece para dar esperanças, aconselhar a paciência, impedir que o irreparável se dê, isto é, o casamento de Penélope. Despertará no coração de Telêmaco a energia e o ardor, reavivando a lembrança de seu pai. É o ardor que o faz falar aos Pretendentes, até a sua mãe, como um senhor, e também cometer um êrro de tática quando revela seus planos à Assembléia. Êsse êrro será causa de seu fracasso no dia seguinte. Falta-lhe experiência. Em tudo é evidente que é a lógica que comanda.

---

(16). — Todavía quanto ao episódio do muro, se se pretender que aí exista uma espécie de arranjo, vê-se que tal arranjo só poderia provir do próprio autor.

(17). — F. Lasserre, *Les Epodes d'Archiloque*, Paris, 1950.

Se se quiser ver no canto II uma inspiração análoga à do canto II da *Iliada*, onde Aquiles se queixa a Tétis, por que falar de imitação e não de identidade de poeta? Diante de tal semelhança, notemos, entretanto, uma grande divergência de inspiração: nesse canto a deusa Atena age, sob os traços de Mentor. Sempre, na *Iliada*, o poeta evitara os efeitos contrários à verossimilhança. Aqui a tendência é para o milagre. Aliás, êsse canto mostra o caráter juvenil de Telêmaco pronto às grandes ações, atônito diante do fracasso e apelando para a deusa que poderá fazê-lo sair duma situação difícil.

Viu-se uma contradição entre os cantos IV e XV. Telêmaco permanece no palácio de Menelau, quando revelara o desejo de não demorar-se. Mas a retomada da cena dos presentes, no canto XV, pode ser também um "doublet", ou melhor, uma maneira de nos reconduzir para junto de Telêmaco, de quem nos separamos há muito tempo pelo desenvolvimento do poema. Por outro lado, Telêmaco está protegido; convém não permitir que volte a Ítaca. De qualquer maneira não se deve procurar uma lógica absoluta. O ouvinte não fazia, mentalmente, o cálculo dos dias passados no solar de Menelau (18). Ademais, não há realmente contradição. Telêmaco pedira a Menelau que não o forçasse a prolongar sua permanência em Esparta. Isso não impede que se prepare o festim e que o filho de Ulisses permaneça o número de dias fixado pelo programa. Não se deverá interpretar sua recusa como polidez? senão, por que o número fixado por Menelau? Ainda mais, êsses doze dias em casa de Menelau não são necessários para fazer concordar a *Volta de Ulisses* com a *Telemaquia*; pois entre a chegada de Hermes ao país de Calipso e o naufrágio à vista de Isqueria é preciso contar vinte e quatro dias. Mas essa falta de precisão, assim como a duração da estadia em Esparta, é suficiente para a lógica. Encontramos aqui a prova dos materiais de que se utilizou o poeta e de uma falta de ligação suficiente que pode explicar o fato de que temos diante de nós uma obra do poeta idoso que não pôde rever tôdas as suturas, por mais que o desejasse...

Além disso, a própria cena dos presentes não é retomada como se pretende. No canto IV, há promessas da taça e, no canto XV, uma oferta de presentes. Por fim, se Atena leva um dia inteiro para ir da ilha dos feácios a Esparta, eis aí um processo que só preocupa os filólogos que esmiuçam o texto e do qual o leitor jamais se queixou. Aliás, a recomposição de V. Bernard tem algo de insólito. Telêmaco chega a Esparta, revela seu nome, assiste a um festim e, pela manhã, quer partir sem ter tido qualquer informação sobre o pai. É Menelau que, no momento da partida, pergunta-lhe da razão de sua viagem e lhe narra a sua viagem de volta. É inverossímil. O poeta soube compor algo melhor. Assim também, a emboscada dos Pretendentes é mais lógica no momento em que Telêmaco acaba de deixar Ítaca do que muito depois de sua partida: não se sabe, com efeito, por quanto tempo deixou o país; se êle escapa à vigilância é porque o tempo enfra-

---

(18). — E. Mireaux pretendeu que havia uma edição má do texto da *Odisséia* e que a *Telemaquia* devia começar quando Ulisses naufragava diante da Isqueria (*op. cit.*, II, pp. 120 e ss.). G. Germain observa que a cronologia da *Volta* é excelente, mas que a *Telemaquia* é falha de precisão. Há uma falsa ligação entre os dois poemas. "É preferível, diz êle, aceitar êsse fato a pretender recompor uma ordem que corre o risco de nunca ter existido, ou a esmagar o Mestre da *Odisséia* por causa de um mal que não é grande, pois nada tirou dos atrativos do poema e passa completamente despercebido ao leitor que só se entrega ao prazer da narrativa" (*op. cit.*, p. 661). Acrescentaremos que isso é ainda mais verdadeiro em se tratando do ouvinte.

queceu a atenção. A recepção demonstrada a Telêmaco, mais tarde, por ocasião de sua volta, mostra as preocupações que alimentavam a seu respeito os que o amavam ou por causa da emboscada e lide seu atrazo, ou, se é verdadeira a tese de F. Robert, porque Homero se teria aproveitado de um velho poema de descida aos Infernos, o que explicaria certas incoerências.

Pretendeu-se fazer dos quatro cantos seguintes (V- VIII) um poema separado, que teria por conclusão o canto XIII. As *Narrativas de Ulisses*, por consequente, teriam sido insertas de tal maneira que foi possível fazer do conjunto um só poema.

Não é possível negar que o poeta se tenha inspirado em diversos poemas. Telêmaco já é uma personagem conhecida na época de composição da *Iliada*, tanto assim que Ulisses é chamado o pai de Telêmaco. Homero inspira-se, pois, num poema que cantava o filho do rei de Ítaca, mas já vimos como transformara o jovem Telêmaco numa personagem cheia de vida pessoal, e como essa parte da *Odisséia*, assim como a terceira, estavam dominadas pelo despertar do jovem príncipe à vida de homem, êle que até então fôra uma criança.

A epopéia pília, talvez inspirada pelos mitos da renovação ou por um poema escatológico, pode ter sido, por conseguinte, uma das fontes de Homero. Mas êle misturou com essa epopéia tôdas as *Narrativas de Ulisses*. E estas, já ouvimos, provém ou de uma *Odisséia Cretense* ou de lembranças da gesta do navio Argo, ou de poemas da colonização, certamente muito antigos, ou de um fundo lendário asiático mais ou menos consciente no espírito do poeta.

Já dissemos também que as *Narrativas de Ulisses* podem ter uma origem inteiramente religiosa, sem saber se nesse estado é que se encontravam as fontes do poeta. Foi, pois dum conjunto muito misturado, é preciso repeti-lo ainda, que saiu êste poema, que vai do canto V ao XII e que apresenta uma rigorosa unidade, por mais que se diga o contrário. E o maravilhoso encontrado em tôda a narrativa corresponde bem ao maravilhoso que se encontra em tôdas as narrativas de marinheiros, em tôdas as lendas que se comprazem em deformar as narrações de longas viagens, em que tantos fatos estranhos solicitam a atenção do viajante.

Os *Jogos* e os cantos de Demódoco dão à recepção de Alcínoo todo o seu brilho. Certamente, a narrativa dos *Amores de Ares e Afrodite* pode parecer supérflua. Mas está em correspondência com a cena da *Iliada* em que Ares e Afrodite estão reunidos, em que o deus já desempenhava um papel cômico. Essa nova paródia está, pois, bem presente no espírito do autor da *Iliada*. Não é a reprodução cômica da cena de Zeus e Hera, em que se pressentiria em Homero o autor do *Margites*, como afirma um seu contemporâneo, Arquilocô? E vimos que essa cena pode ter-se inspirado numa estátua de Ares encadeado. Pode também ter sido inspirada pelo desejo de opor a fidelidade de Penélope às infidelidades tanto de Clitemnestra e de Helena como da divina Afrodite.

A semelhança entre certos episódios das narrativas não deve enganar-nos. Os ciclopes são, diz-se, uma lenda proveniente dos países metalúrgicos, Cálcis, Calcídica, Sicília e a própria Ibéria; ou ainda lenda do Ogro ou do rito do carneiro. O episódio dos lestrigões que arpeiam os companheiros de Ulisses foi, segundo V. Bérard, inspirado nos arpoadores de salmões na Sardenha. Outros os consideram como vestígio da epopéia de Gilgames. Não são, pois, "doublets". Durante a permanência no país de Circe o caráter de Ulisses, diz-se, ainda não concorda com os sentimentos expres-

sos no resto do poema; êsse argumento parece-nos mais grave. Ora, ao contrário, é um novo traço que nos revela a personalidade do “herói paciente” diante de tôdas as dificuldades possíveis. Circe é uma “feiticeira”. Não foi preciso menos para vencer a constância que dez anos não haviam conseguido abalar. Ela foi a única que conseguiu modificar um pouco o caráter do herói, a ponto de que tenha sido preciso que seus companheiros o chamassem à realidade, pois não haviam provado do amor da deusa.

É ainda evidente que a *Viagem ao país dos Mortos* nada traz de novo. Mas a evocação de Circe que já foi considerada como deusa dos mortos e que pode ser uma sobrevivência de alguma antiga lenda, pode ter levado o poeta a inserir essa *Descida* aos Infernos, seguida duma *Evolução dos Mortos*. Mas sobretudo, o poeta lá encontra o feito por excelência do herói, aquêle que sobrepassa todos os outros. Certamente nem tudo é defensável nesse texto. É evidente que o assunto era propício a adições inspiradas por poemas mágicos. O episódio das Mulheres ilustres e dos Mortos mitológicos são por esta razão normalmente repellidos pela critica. É o que acontece também com certas referências a Dioniso, o deus, diz-se, nunca se encontra mencionado nos poemas homéricos; e vimos o que se deve pensar disso.

Os episódios do Canto XII apenas retomam certas passagens de narrativas antigas ou da lenda dos Argonautas. Assim, as Rochas Planctas, como diz Victor Bérard, ou Rochas Errantes em que já foi possível reconhecer as Rochas Simplegadas da lenda milésia, transportadas ao Ocidente por Homero. Já dissemos também o que se deveria pensar da geografia dos poemas homéricos. Quanto à cólera de Hélio, que se acrescenta à de Posidão, tem por fim explicar o desaparecimento dos últimos companheiros de Ulisses. Se o herói escapa e, a seguir, nada mais tem que ver com o deus, é porque não tomou parte no sacrilégio. Apenas o crime é punido, o que está completamente de acôrdo com a moral da *Odisséia*.

É evidente que o canto XIII se distingue nitidamente dos precedentes. Ulisses contou todos os pormenores da viagem que é um romance de aventuras e, talvez, um poema de sentido político. Voltamos à côrte de Alcínoo, Desta vez, é a volta definitiva a Ítaca. Parece provado que o autor se utilizou de um poema escatológico ou de um mito. A narrativa toma uma configuração misteriosa, a viagem e o sonho de Ulisses lembram uma descida aos Infernos ou uma chegada à ilha dos Bem-aventurados. O mistério continua por ocasião da metamorfose do navio dos feácios num rochedo, o que parece pôr termo à lenda do rei barqueiro que podemos advinhar disfarçado em Alcínoo. Homero serviu-se de todos os dados que lhe ofereciam os poemas e as lendas anteriores. É importante notar que, com êsse episódio, terminam os encantamentos de que o herói fôra vítima. Daí por diante, Atena retoma seu papel. Percebe-se a unidade que o poeta soube inculcar, partindo dessa abundância de tradições, para criar uma obra pessoal e nova. Assim, o canto XIII une, muito correta e racionalmente, as partes I e III do poema. Eis o indício dum narrador genial que conhece a arte de compor.

Puderam gerar críticas à autenticidade do Canto XIV as múltiplas mentiras de Ulisses diante de Eumeu. Ainda a fonte em que se inspirou Homero foi a causadora tanto das mentiras à deusa Atena, que o herói não reconhece, como a Eumeu e a Penélope. Os modernos raciocinam que Eumeu há de logo descobrir a irrealidade de tais afirmações: é querer levar a crítica longe demais. Isso escapava aos ouvintes.

O canto XV deixa transparecer certas incoerências, ao que se diz. O poeta deve, agora, reunir todas as personagens depois de, intencionalmente e por um processo de estilo que os romancistas conhecem bem, haver deixado alguns de seus heróis muito para trás. A ação nos leva de

novo à Lacônia e aí se dão as Despedidas de Telêmaco e Menelau. Se os Pretendentes deixam escapar a prêsa, já o vimos, é por que Telêmaco se demorou muito, a vigilância se atenuou, ademais êle próprio tomou suas precauções.

O fato de que o silêncio seja recomendado a Eumeu desde a chegada a Ítaca, e de que os marinheiros do navio não tenham recebido qualquer ordem nesse sentido, pode também assinalar um traço de caráter: a juventude e estouvamento do jovem Telêmaco. Aliás êle próprio não se preocupa com isso, porque, logo depois, se dirige ao palácio. Esse estouvamento é o fraco de Telêmaco, êle o sabe bem; não são estas as palavras que dirige ao pai desde a cena do encontro: "Espero que não encontrarás em mim nenhum estouvamento". Por que os Pretendentes também regressam da emboscada? Acaso, não estamos procurando demasiada precisão?

Tôdas as cenas seguintes são abundantes e até sobrecarregadas. Mas se trata um processo para dar a impressão da desordem e confusão que reinam no palácio, desde a volta a Ítaca. Se o poeta segue a lenda dos *Esponsais de Penélope*, deve também tornar verossímil a vingança que parece excessiva. Os Pretendentes disputam Penélope e o poder, e ainda mais, pilham os bens de Ulisses, chegam a decidir a morte de Telêmaco. Tudo é disposto para se chegar à cena terrível da Vingança. E, uma vez mais, Penélope revela sua personalidade na questão dos presentes. Ela defende as propriedades do marido, fala de casamento, pede presentes. Eis aí um sinal da sua fôrça de alma e astúcia; mas tal cena já prepara também a "demissão" de Penélope, a partir do momento em que consente em aceitar um espôso.

Já se quis condenar o *Catálogo dos Pretendentes* e o *Sequestro das Armas*. O primeiro pode parecer exagerado; mas, já se chegou até a tomar as medidas do megaron e calcular suas possibilidades! Como estamos afastados da epopéia! As ordens que dá Ulisses para o sequestro das Armas não são tôdas obedecidas por Telêmaco. Contradição? Já o consideramos como uma expressão da crescente personalidade de Telêmaco. Assinalemos outros traços da mesma natureza na cena do *Castigo das servas*.

Os episódios de Iro, Melanteu e Eurimaco estão presentes para delimitar bem os dois campos em que Ítaca se divide. Todos os partidários dos Pretendentes são de coração duro, desprezíveis. Convém cada vez mais torná-los odiosos. As Narrativas de Penélope são, talvez, muito confiantes. Mas que arriscará ela confiando o que todos conhecem, já que sua astúcia foi descoberta? Enfim, diz-se que a narrativa da caça é um centão formado de versos retomados em diversas partes do poema. Mas era característico dessa poesia o reapresentar, como num refrão, fórmulas conhecidas que o ouvinte gostava de repetir com o aedo.

O canto XIX é o da Prova. Já vimos que o que parece uma inconsequência de Penélope é, ao contrário, uma consequência da nova situação, diante do despertar da personalidade de Telêmaco. Penélope propõe um concurso: desposará o vencedor. Certamente é curioso que assim proceda justamente quando se fala na volta de Ulisses. Mas, já tivemos ocasião de dizê-lo, a rainha age sob o impulso de uma divindade que, com nossos atos mais insensatos, orienta o nosso destino. E a sucessão que Telêmaco deve receber desculpa Penélope diante de seus próprios olhos. Não será ela que irá enganar quem já se acreditava senhor do poder?

No canto XX, é preciso suprimir o episódio de Teoclimeno, assim como as diversas passagens em que êle aparece no canto XIX? É evidente que êsse adivinho foi levado a Ítaca, sem motivo algum, por Telêmaco e estraga a economia dos cantos em que aparece. V. Bérard aponta o fato

de que êle surgiu repentinamente, sem razão. Atualmente, essa personagem é interpretada como o adivinho encontrado em todos os poemas es-catológicos. Duma *Descida de Telêmaco aos Infernos* adiviria essa per-sonagem que, depois, perdeu seu papel importante. Todavia, aqui dá aos Pretendentes o supremo aviso antes da Vingança. O fato de que o texto dessa predição seja cheio de *hapax* é uma prova de sua antiguidade.

É no verso 296 do Canto XXIII da *Odisséia* que se vê o verdadeiro fim do poema. Certamente se encontram bons motivos para eliminar os cantos XXIII e XXIV. No entanto, seria contrário ao bom senso recusar ao autor da *Odisséia* a narrativa da primeira noite de Ulisses e Penélope. Essa narrativa corresponde ao estilo de Homero. Assim também a cena na casa de Laerte. Quando o velho pai de Ulisses grita:

*Zeus Pai! Vós ainda reinais, deuses, no cimo do Olimpo  
se é verdade que todos os Pretendentes pagaram suas loucuras  
e impiedades!*

essa ação de graças dá autenticidade à passagem. Reencontramos tôda a teologia da *Odisséia* resumida em algumas palavras e Atena, por sua vez, intervém para pôr fim à revolta. É bem o que se podia esperar da deusa, protetora do herói.

Mas a *Descida aos Infernos* não pode ser conservada. Foi ela que fez condenar todo êste canto. É considerada como uma interpolação final que permite saber o que aconteceu com os diversos heróis da Guerra de Tróia.

## ÍNDICE GREGO

- ἀβροτάξομεν 80  
 ἀγινεῖς 79  
 ἀγκυλομήτεο 63; 66.  
 ἄγυ- 65  
 ἄγυρις 65  
 ἄφος 62  
 Ἄθᾶνα  
 Ἄϊδαο 64  
 αἰζηος 75  
 Αἰόλοο 63  
 αἶσα 72  
 αἴσιμος 70  
 αἰτιασθαι 78  
 αἰτιᾶσθαι, αἰτιάεσθαι 79  
 ἀλγεινός 63  
 ἀληθείη 63  
 ἄλλυδις 65  
 ἄλτο 73  
 ἄμ- 65  
 Ἄμαρύνταο 74  
 ἀμείψεται 73  
 ἄμμε, ἄμμιν, ἄμμις 64  
 ἄμου- 65  
 ἄμυδις 65  
 ἄν 65; 72; 81  
 ἄν 65  
 Φανάσσω 73  
 Φανάσεις 69  
 Φάναξ 73; 75  
 ἀνδράσι 63; ἄνδρεσσι 64  
 ἄνθεμον 73  
 ἀνίαφι 80  
 ἀνώγω 72  
 ἀπειλήτην 64  
 ἀπεβήσατο, ἀπεβήσετο 82  
 ἀραρφόα 79  
 Ἄργειφόντης 76  
 ἀργεννός 65; ἀργεινός 66  
 Ἄρκείοιο 74  
 Φαρναταίοιο 74  
 Ἄρξόταο 74  
 ἀταρτηροῖσι 64  
 Ἄτρείδα, Ἄτρείδης 66  
 Ἄτρείδαο 64  
 βάραθρον 65  
 βεβάοτα, βεβάοντα, βεβαῶτα 80  
 βέβαμεν 73  
 βέρεθρον 65; 81  
 βήσαιο 64  
 βήσομεν 73  
 βίη 65; βίηφι 64  
 βλήμενος, βλήτο 73  
 βρότος 73  
 γδουπέω 73  
 γεγάσι, γέγονα 73  
 γελάοντες, γελῶντες, γελῶντες 79, 82  
 γελῶν 79  
 γενοίατο 63  
 γερήνιος 76  
 γλαυκῶπις 76  
 δφεινός 78  
 δεμέοντες 82  
 δέκεσθαι 62; δέξατο 75  
 δέρεθρον 65  
 δέχεσθαι 62  
 δήμοο 63  
 διάκτορος 76  
 διδοῖς 63; δίδοντο 75; διδοῦσι 63  
 δόμεναι, δόμεν 65  
 δῶκε 75; ἔδωκαν 63  
 Διφονουσιο 106  
 διθύραμβος 75  
 δῖος 78  
 δνοπαλίζω 75  
 δόξα 80  
 δόσις 80  
 δυνάμει, δυνάμι 82  
 φέ 68; 69  
 ἔφφάδε 72  
 ἐγείρομεν 72  
 ἐγρηγόρθασι 80  
 ἔγχεσσι 74  
 ἐθέλωμι 80  
 εἶος 62  
 εἶπε 70; φείπες 68, 70  
 εἰπεῖν, εἰπέμεν 66; εἶπω 71  
 εἶργω 73; εἰργμένοι ἦσαν 63  
 φείφ' 70

ἐκάεργος 76  
 ἑκάστος 68  
 ἐκατηβελέτης 76  
 ἐκατηβόλος 76  
 ἐκηβόλος 76; ἑκηβόλον 71  
 ἑκυρέ 77  
 ἔρχεται 63  
 ἔερχατο 63  
 ἐλάαν, ἐλαῶν, ἐλάεν 82  
 ἔλεγος 75  
 ἔμεθεν 64  
 ἐμεῦ 63  
 ἔμμεν, ἔμμεναι 65  
 ἐνταῦθα 62  
 ἐντεῦθεν 80  
 ἔος 62  
 ἑπέα 71  
 ἐπέεσσιν 64  
 ἐπειδή 82  
 ἐπεχράον 66  
 ἐπιβοησόμεθα, ἐπιβωσόμεθα 80  
 ἑπέος 68  
 ἐρεβεινή 66  
 ἐρεβεννή 65; 67  
 ἐρήμιος, ἔρημος 70  
 ἐρήρες 65  
 ἔριν, ἔρδα 82  
 ἐριούσιος 72  
 ἔρρεον, ἔρρεον 82  
 ἔρχεται 73  
 -εσκον 80  
 ἔσσευε 80  
 ἔστην 63  
 εὔ 63  
 εὔαδε 72  
 -εὔω 80  
 ἐφημέριος 62  
 ἔχραε 66  
 ἔως, εἰως 66

ζάθεος 65  
 ζέρεθρον 65

ἡβάοντα, ἡβάουσα, ἡβώντα 79  
 ἡβόωσα, ἡβῶν, ἡβῶντα 79  
 ἡβώντα, ἡβῶσα 79  
 ἡδος, ἡδύς 62  
 ἡέλιος 69  
 ἡκαμεν 63  
 ἡμαρ 62  
 ἡμαρτον 62; 65  
 ἡμβροτον 62; 65  
 ἡμέρη 62  
 ἡμεῖς, ἡμέεις, ἡμῖν 62  
 ἡἡν 68  
 ἡἡς 67; 68  
 ἡος 62  
 ἡπύω 72  
 ἡρακληεῖη 65

ἡρη 63  
 ἡρως 75

θαλαμάταο 74  
 θάρρος, θάρσος 65  
 θέα, θέη 65; 66; θεῆσι 65;  
 θεοῖσι 63  
 θῆρες 65  
 θρινακίη Ι4Ι  
 θυράων 64; θυρέων, θυρήων 63

ἕμβος 75  
 ἕδε 72; ἕδε 75; ἕδη 73  
 ἕδωμι 80; ἕδων 69  
 ἕομεν 72  
 ἕξον 80  
 ἕπδοτα 78  
 ἕσον 69  
 ἕστημι, ἕτέωμεν, ἕτήομεν 64

κάββαλε 65  
 κάλεσσας 65; 66  
 κάλλιπε 65  
 καλός 63; 65  
 καλλός 65  
 κασίγνητος 73  
 κάτθανε 65  
 κατ (κάκ) 65  
 κε 65; 72  
 κεῖνος 63  
 κεκειμενάων 74  
 κεκλήγοντες 71  
 κεραίαφι 74  
 κίθαρις 75  
 Κιρκῆς Ι38; Ι40  
 κισσύβιον Ι40  
 κοίρανος 65  
 κομίσσατο 82  
 κόρα 65; κούρη 63  
 κράτεσφι 64  
 κρείσσων, κρέσσων 62  
 κταμένοιο 64  
 κύνεσσι 64

λάε 66  
 λαός 65  
 λάρναξ 75  
 λεύσσω 72  
 λεώς 65; 66  
 λύθεν, ἐλύθησαν 65  
 λύρα 75

μάν, μήν 65  
 -μεν, -μεναι 65  
 μεταχαρακτηρισμός Ι9  
 μιγήσεσθαι 80  
 μίν 63  
 μίτρα 75  
 μικρά 69

νάεσσι 65  
 ναῦφι 64  
 νέεσσι 64  
 νεός, νεώς, νηός 63  
 νεφέεσσι 64  
 νεῶν 64; νήων 64  
 νηυσί 66

Ξεῦνος 63; 65; Ξέννος 65

οἶ 63; 69; φοί 68; 69  
 οἶδας 80  
 φοίκαδε 80  
 Ὀιλεῦς 66  
 οἶος, οἶφος 72  
 Οἶτυλος 66  
 -οιο 63; 74  
 οἶσε 78  
 ὀλεῖτα 79  
 Ὀλύμπου, Οὐλύμπου 78  
 ὄματος, ὄμοιος 64  
 ὄμοιῖοο 63  
 ὄν 71; ἴφόν 70  
 ὄπᾶων 65  
 ὄράω 79; ὄρώω 78; ὄρω 79  
 ὄρασθε, ὄράασθε, ὄράεσθε 79; 82  
 ὄσσε 73  
 ὄτινα, ὄτινας 64  
 ὄφρα 71

πάθησι 80  
 Παιάφων 106  
 πάντεσσι 64; 66  
 παραφθαίησι 80  
 πάσαις, πάσησι 62; πᾶσι 66  
 πείθω 73  
 πειρήσεται 73  
 πέλεια, -ας 73  
 πελέεσσι, πελέεσι 64; 66  
 πέλομαι 65  
 πέλωρ 65  
 πεπιθεῖν 71  
 πέσσυρες 71  
 Πηλείδης 63; Πηλείδαο 63  
 Πηλείωνος 63  
 πίσυρες 65  
 πόδεσσι 64  
 ποδώκεος, -εα 77  
 πολέεσσι 66; πόλει, πόλι 62  
 πόληες, -ος 64; πόληας 82  
 πόλιας 82; πόλιες, -ιος 64  
 πολίεσσι 64  
 πόλις 73  
 πολυκτῆμων 63; 66  
 πολύμητις 77  
 πολυπάμων 63; 66  
 πόρους φλός  
 Ποσειδάων 64; 65; 74  
 ποσί 75; ποσί 63

ποταμοῖο 64  
 ποτί 73; 75  
 πότνια  
 ποτνιαφεῖος 76  
 πρόσ, προτί 73  
 πτόλεμος 73; 75; -μοιο 63; 74  
 πτόλις 73

σέθεν 64  
 σεῦ 63  
 -σις 80  
 -σκον 63  
 σπέσι, σπέεσσι, σπέσι 62  
 σπεύσομεν 73  
 στήθεσφι 64  
 -συνη 80

τάγος 73  
 ταί 64  
 ταλασίφρονος 77  
 τᾶων 64  
 τεθνάοντα, -ος 80  
 τεθνηότα, -ος 80  
 τεθνηῶτα, -ος 79  
 τειχιόεσσαν 77  
 τέλομαι 65  
 τέλωρ 65  
 τέσσυρες 65  
 τετρόποδφι 74  
 τετυχῶα 80  
 τίθημι 80; τίθησθα 80; θέσαν 66  
 τιθέμενος, τιθήμενος 78; θήκατο 80  
 τοί 64  
 τοίσεσσι 53  
 τρώεσσι 64  
 -τυς 80

υἰόν 65  
 ὑμέις, ὑμέας 63; ὑμέων 78; ὑμῖν 63  
 ὕμμε, ὕμμες, ὕμμιν 64  
 ὕμνος 75

φάε 66  
 φαινόος 63  
 φάνεν, ἐφάνησαν 65  
 φερέμεν 65  
 φῆρες 65  
 φιλεῦντας 63  
 φίλημι 64  
 Φοίνικες 89  
 φορῆναι 73  
 φόρμιξ 75  
 φράτηρ 73  
 φύλοπις 75  
 φωνήσασα 71

χείλιοι, χίλιοι 62  
 χείρεσσι 63  
 χραύω 72

ὠκύς 77  
ὠρτο 73

ὠρχεῦντο 79  
ὠστε 80

### ÍNDICE DOS TEXTOS

ILÍADA, canto I.	540-543:108	546 : 77	304-309:205
pp. 30,32,35.	586 ss.:115	559 : 77	310-469:190
39,215, 216,	589-594:115	585 : 66	347 : 64,70
222,240,277,	590 : 176	586 : 265	383 : 189
279,280,281.	599-600:116,187	727-728:265	383-396:117
vv.21 : p.71	600 : 77	786-806:117	383-448:176
37-38: 102	605 : 257		390-420:176
40 : 65	609 : 69-71	IL.,canto III	396-397:226
54-427: 222		pp.35,40,221	399 : 124
60 : 64	IL.,canto II	250,278,279,	399 ss.:133
106 : 70	pp.35,39,215	vv.2 : 226	437 : 245
108 : 68	216,277,286.	8-9 : 226	444 : 67
113-115:165	vv.1-10 : 277	23-26 : 233	IL.,canto IV
147-148:178	5 : 192	33-35 : 233	pp.36,40,168
149 : 75	41-47 : 163	46 : 67	220,278.
149-150:257	43 : 192	63-65 : 169	vv.8 : 110
154:124,133	102 : 76	76 : 226	10-12 : 189
165-167: 81	107 : 67	96 : 76	25-29 : 204
170 : 280	110-141: 58	97 ss.: 171	52 : 107
190-192:159	114-115:163	97-102: 171	62 : 108
201 : 71	143 : 245	121 ss.:175	82-109: 192
203 : 70	155-210:188	121-244:176	86 : 117
216-219:194	169-171:255	130 ss.:251	90-147: 189
219-221:160	204 : 65	156-160:168	104-126:223
223 : 64	205 : 63,66	156-165:176	137 : 91
225-231:158	239-242:277	158:125,133	148 ss.:172
240-244:158	260 : 144	162-166:175	188 : 245
274 : 165	301 ss.:111	164:124,133	193-219:206
334-344:157	301-329:259	171 : 245	244-245:233
401-406:115,123	355:124,133	172 : 77	349 : 245
403-404:148	377-380:277	176 : 176	372 ss.:116,125
428 : 82	389 : 98	210-211:178	411 : 245
449-474:110	403-404:138	214 : 171	422-fim:276
457 : 111	440-483: 56	216-217:178	433 : 63
488-492:222	478-482:123,132	221-223:178	457 : 69
493 : 191	480-481:255	228 : 245	514-516:189
497 : 198	484-485:257	255 : 81	
519-520:108	484-492:218	259 ss.:176	IL.,canto V
533 : 193	494-516:267	260 : 136	pp.36,40,278
534-560:108	527 : 66	302-372: 21	

280, 282, 284.	431 ss.: 189	190 : 160	186-194: 167
vv. 21 : 64	450 : 248	190-221: 162	202-209: 167
23-24 : 110	454-465: 248	206-217: 244	206-209: 192
37-38 : 110	461-465: 58	225-306: 178	218-220: 218
59-61 : 190	466 ss.: 230	255-256: 161	226 : 69
86-92 : 234	506-511: 234	312 ss.: 159	295-298. 166
114 : 189	512-519: 168	317 : 133	305-309: 166
115-120: 195	521-525: 170	320 : 56	385-395: 170
122 ss.: 205		355 : 124	403 : 70
161-162: 233	IL., canto VII	357 ss.: 221	404-408: 244
330 : 190	pp. 36-40, 216,	382-384: 56	439 : 205
342 : 109	221, 222, 230,	410-416: 194	443-444: 198
348-351: 249	279, 280, 281.	440 : 63	463-472: 171
351 : 190	vv. 19 : 107	446 : 78, 79	558-562: 234
355 : 282	59 : 117	529 : 115, 124	602 ss.: 162
361 : 282	94 : 171	596-617: 222	640 : 229
377 : 206	109 ss.: 172	616 : 56	644 ss.: 162
395-402: 206	148 ss.: 172	618-619: 221	668-762: 114
431-470: 195	244-278: 224	637 : 159	668-762: 122
467 : 69	330-447: 168	650-653: 221	690 : 65
596-606: 167	348-362: 169	684 : 81	782-790: 162
613 : 63	387 : 65		804-845: 162
648-654: 249	444 ss.: 114	IL., canto X.	828-848: 206
694-698: 247	446-463: 108	pp. 36, 41, 280	
764 : 245	467-475: 265	vv. 25-28 : 171	IL., canto XII.
778 : 73	492 ss.: 108	31 : 80	pp. 36, 37, 41,
792 : 190		37-41 : 171	215, 221, 224,
814 : 245	IL., canto VIII	65 : 80	236, 239, 281.
838-839: 230	pp. 36, 40, 215	89-95 : 164	vv. 1-33 : 108.
844-845: 232	222, 224, 280.	94-95 : 245	6 : 282
853-860: 188	vv. 14 : 65, 81	120 ss.: 172	28-32 : 282
867 : 190	18-27 : 107	121-123: 250	50-197 : 276
872-898: 116	40 : 114	140 : 165	60 : 71
875 ss.: 114	38-40 : 250	147 : 164, 178	93 : 66
889 : 109	59 : 103	213 : 80	108-378: 21
899-904: 206	73-74 : 56	224-226: 245	156-160: 236
900 : 250	139-156: 167	242-247: 178	167-170: 235
	152-157: 194	251-253: 245	175-180: 56
	185 : 231	263 : 231	210 : 71
IL., canto VI.	192 ss.: 114	289-294: 196	230 : 75
pp. 36, 40, 166,	211 : 250	324 : 80	243 : 244
216, 279.	218 : 188	334 : 231	253-255: 232
vv. 15-18 : 190	220-221: 231	346 : 80	277-286: 236
51-54: 173, 197	236-244: 190	355 : 172	337 : 80
104-109: 166	306-308: 228	365 : 80	392-393: 232
117-118: 227	373 : 114	378-457: 58	555 : 188
119-236: 195	410 : 282	419 : 80	
119 ss.: 232	428 : 250	447 ss.: 197	IL., canto XIII.
123 : 169	450 ss.: 113	463 : 80	pp. 37, 41, 215,
130 : 57	461-462: 282	507 : 189	220, 222, 224,
145 ss.: 241	477 ss.: 113		229, 276, 281,
233 ss.: 165	497-541: 165	IL., canto XI.	282, 283.
236 : 250	512-515: 242	pp. 30, 31, 37,	vv. 1 : 281
238 ss.: 227	553-554: 243	41, 215, 221,	12 : 110
290 : 107	555-565: 243	222, 224, 280,	22 : 110
309-310: 191		281, 283.	43 ss. : 114
311 : 226	IL., canto IX.	vv. 16 ss.: 163	43-65 : 189
342-368: 176	pp. 36, 37, 165,	56 : 227	47-70 : 117
344-358: 175	221, 222, 280.	62-65 : 165	59-61 : 205
357-358: 203	vv. 17-28 : 58	67-70 : 234	89-93 : 205
369-389: 174	27 : 164	86-89 : 234	89-135 : 189
369-502: 176	42 : 80	91 : 265	95 ss. : 114
407 ss.: 173	73 : 69	123 : 169	178-180: 235
408 : 82	88 : 68	131-147: 58	206 : 115
414-425: 159	94 : 117	147 : 82	206-239: 189
429-432: 248			

- 215-229: 117  
 224 : 68  
 333 : 67  
 374-382: 249  
 404 : 81  
 408-410: 229  
 437-438: 235  
 442-444: 228  
 487 ss.: 225  
 530 : 229  
 573-575: 229  
 578-579: 229  
 581 ss.: 172  
 598 : 229  
 615-617: 227  
 683 : 282  
 703-708: 235  
 721 ss.: 225  
 730 : 168  
 767-777: 168  
 769 : 170  
 777 : 169  
 785-787: 169
- IL., canto XIV.  
 pp. 37, 41, 215,  
 222, 224, 278,  
 281, 282, 284.  
 vv. 30-36 : 227, 282  
 32 : 281  
 43-51 : 164  
 65-81 : 58  
 74-75 : 164  
 80-81 : 164  
 135 ss.: 114  
 135-147: 117  
 153-351: 22, 108  
 163-335: 251  
 187 : 80  
 187-224: 189  
 292 : 138, 148  
 352 ss.: 283  
 355 : 114  
 364-374: 117  
 370 : 216  
 401 ss.: 114  
 409 : 229  
 454-547: 249  
 479-485: 249  
 496-499: 228  
 508-510: 218  
 516-519: 172
- IL., canto XV.  
 pp. 37, 38, 189,  
 215, 222, 280,  
 281, 282.  
 vv. 1-3 : 282  
 3 : 114  
 18 ss. : 108  
 35 : 71  
 89 : 71  
 145 : 71  
 203 : 197  
 226 ss.: 115
- 247-307: 117  
 263-268: 234  
 343 ss.: 282  
 352-366: 282  
 379-389: 55  
 390 : 55  
 390-394: 206  
 405 : 55  
 409 : 67  
 414 . : 67  
 440-483: 51  
 586 : 65  
 618-621: 235  
 630-635: 235  
 653 : 55  
 680 : 65  
 722 : 67
- IL., canto XVI.  
 pp. 32, 42, 215,  
 220, 279, 280,  
 281, 283.  
 vv. 1-100 : 222  
 46-47 : 258  
 56-86 : 37  
 93-96 : 162  
 221-229: 117  
 220-256: 191  
 233 ss.: 161  
 241-248: 247  
 259-265: 235  
 435-442: 200  
 503-505: 244  
 611-613: 228  
 620-631: 197  
 633-637: 235  
 641-643: 236  
 688-690: 258  
 692-693: 258  
 698 ss.: 189  
 712-725: 188  
 740 : 227  
 745-750: 249  
 775-776: 258  
 788 : 189  
 855-857: 199
- IL., canto XVII.  
 pp. 32, 37, 42,  
 215, 224.  
 vv. 5 : 64  
 19-60 : 172  
 47-70 : 117  
 70-82 : 189  
 90 : 70  
 91-101 : 172  
 98 : 222  
 142 : 168  
 198-209: 116  
 201-203: 247  
 201-208: 168  
 207 : 247  
 235 : 283  
 236 : 198  
 237 : 172
- 246 : 172  
 306 : 222  
 319-335: 117  
 389-393: 236  
 446-447: 244, 247  
 446 : 283  
 527-530: 228  
 570-572: 236  
 756 : 65
- IL., canto XVIII.  
 pp. 38, 42, 215,  
 221, 283.  
 vv. 1-242 : 222  
 5 : 70  
 6 ss.: 160, 163  
 60 : 117  
 59-60 : 200  
 70 : 117  
 101 ss.: 193  
 120-124: 203  
 235-238: 249  
 239 ss.: 208  
 284 : 75  
 285-309: 167  
 311-313: 249  
 324-343: 248  
 329 : 283  
 330 ss.: 200  
 314-367: 222  
 352 : 65  
 368-467: 117  
 381-417: 116  
 394 ss.: 115, 123  
 396 : 116  
 417 ss.: 208, 283  
 464-467: 116  
 468-610: 22  
 468-617: 259  
 479-608: 232  
 592 : 94
- IL., canto XIX.  
 pp. 38, 42, 165,  
 222, 229, 239,  
 vv. 1-403 : 222  
 28 : 208  
 29 : 257  
 78 ss. : 239  
 135 : 67  
 182-183: 240  
 210-212: 240  
 217-219: 160  
 219 : 240  
 221-225: 240  
 270-274: 240  
 270-275: 192  
 287 ss.: 198  
 349 : 189  
 392-424: 232  
 400 : 208  
 421-423: 202
- IL., canto XX.  
 pp. 38, 42, 191,  
 215, 220, 222,  
 vv. 1 : 58  
 30 : 148  
 34 : 138  
 43-48 : 208, 245  
 53 : 70  
 61-65 : 201  
 100 : 111  
 200 ss.: 197, 237  
 213-241: 241  
 244-257: 242  
 269-272: 56  
 290 : 189  
 297 ss.: 192  
 300 : 111  
 322-324: 56  
 366-372: 241  
 375-378: 188  
 385-387: 227  
 399-400: 227  
 408-409: 187  
 418 : 227  
 434-436: 197  
 435-450: 193  
 438-440: 167  
 463 ss.: 198  
 495-496: 256  
 530 ss.: 208  
 552 : 70
- IL., canto XXI.  
 pp. 38, 191, 220,  
 222, 284.  
 vv. 1 : 64  
 26-29 : 228  
 40-45 : 159  
 64-66 : 199  
 95-96 : 199  
 99 ss. : 197  
 108-112: 199  
 200-513: 232  
 284 : 189  
 410-414: 249  
 416 : 109  
 464-466: 201  
 515 : 107  
 595 ss.: 193
- IL., canto XXII.  
 pp. 30, 38, 42,  
 215, 216, 279.  
 vv. 1-20 : 193  
 1-29 : 221  
 34 ss. : 193  
 82-89 : 248  
 90-130 : 221  
 98 : 70  
 99-130 : 168  
 131-165: 221  
 131-167: 224  
 131-404: 222  
 133-134: 255  
 166-213: 221  
 168 ss.: 191

- 180 : 105  
189 : 114  
214-404 : 221  
224-246 : 195  
244-246 : 168  
273 ss. : 192  
273-330 : 224  
276 : 168  
289-296 : 168  
339-343 : 248  
342-343 : 199  
344 : 75  
345-348 : 256  
345-354 : 158  
359-360 : 193  
416-436 : 248  
419-420 : 259  
437-515 : 174, 176
- IL., canto XXIII.  
pp. 38, 42, 215,  
226.  
vv. 1-3 : 246  
1-262 : 222  
51 : 67  
78-79 : 201  
99-104 : 201  
101 : 202  
110-126 : 284  
135-137 : 256  
149-169 : 111  
160 : 73  
175-176 : 228  
192-216 : 232  
198-216 : 284  
216-218 : 232  
224 : 111  
306 ss. : 117  
382 ss. : 205  
383-385 : 193  
391-392 : 193  
473 : 267  
495 : 78  
514-602 : 251  
555-556 : 198  
603 : 173  
653 ss. : 206  
656 ss. : 112  
746-747 : 265  
770 : 193  
771-783 : 189  
777-781 : 225  
787-797 : 251  
840 : 250  
870-883 : 189  
885 : 73  
890-894 : 160
- IL., canto XXIV.  
pp. 32, 38, 42,  
74, 215, 216,  
267, 274, 279.  
vv. 14-17 : 228  
18-20 : 252
- 33-35 : 115  
33-54 : 116  
53-54 : 115  
56-60 : 108  
65-68 : 108  
77 ss. : 175  
139-140 : 160  
144-479 : 206  
152-154 : 169  
181-183 : 69  
328-468 : 114, 122  
339 : 75  
358-360 : 205  
362-439 : 250  
440-676 : 222  
503-512 : 249  
507-516 : 161  
522-526 : 161  
540-551 : 250  
565 : 79  
583-586 : 161  
682 : 188  
723-746 : 176  
723 ss. : 174  
725-745 : 248  
741-745 : 174  
761-826 : 176  
771-772 : 175  
774-775 : 175  
788-789 : 111  
850-883 : 190
- ODISSÉIA, canto I.  
pp. 43, 47, 288.  
vv. 15 : 62  
33-43 : 180  
35-40 : 124  
41 : 68  
45-62 : 109  
55-59 : 178  
57 : 77  
81-95 : 109  
93-95 : 211  
179 ss. : 109  
301 : 78  
320-323 : 210  
326 ss. : 57  
346-359 : 181  
370 : 81
- OD., canto II.  
pp. 43, 47, 286,  
vv. 93-110 : 58, 179  
94-110 : 178.  
310-320 : 211  
318-322 : 141  
372 : 211  
382 : 117  
382 ss. : 209
- OD., canto III.  
pp. 43, 288.  
vv. 1-3 : 254  
190 : 165  
193-198 : 124  
255-256 : 177  
255-275 : 124, 180  
275-325 : 124  
317-320 : 124  
388 ss. : 231  
481 : 82  
484 : 82  
824 : 178
- OD., canto IV.  
pp. 44, 47, 135,  
286.  
vv. 1 ss. : 231  
13 : 82  
80-586 : 124  
83 : 120  
84 : 267  
90 : 62, 124  
90-100 : 177  
103-328 : 177  
218 : 120  
220-231 : 125  
240-260 : 124  
259-264 : 177  
271-289 : 124  
279 : 125  
333-346 : 55  
463 : 252  
499-511 : 124  
512-537 : 124  
555-556 : 181  
613-619 : 56
- OD., canto V.  
pp. 44, 287.  
vv. 55-74 : 231  
69 : 79  
152-161 : 178  
215-220 : 178  
298 : 70  
355 : 70  
356 : 209  
377 : 115  
377-380 : 252  
452 : 68  
464 : 70
- OD., canto VI.  
pp. 44, 287.  
vv. 5 : 268  
51-53 : 230  
73-78 : 230  
94-95 : 256  
127 ss. : 230  
239-241 : 183  
285-288 : 184  
305 ss. : 120  
324-327 : 268
- OD., canto VII.  
pp. 44, 47, 287.  
vv. 15-20 : 268  
19-20 : 117, 209  
81-98 : 231  
133 : 254  
135 : 120  
144-145 : 256  
206-321 : 268  
238 : 184  
266-366 : 232  
291-292 : 184  
311-313 : 184
- OD., canto VIII.  
pp. 44, 47, 287.  
vv. 30-33 : 268  
62-64 : 48  
73 : 218  
75 ss. : 57  
145-201 : 268  
246-253 : 95  
266 ss. : 57, 110  
e 116  
266-366 : 232  
295-305 : 105  
325-328 : 187  
326-327 : 250  
333-342 : 252  
461 ss. : 185  
479-481 : 219  
492 ss. : 57  
544-546 : 53
- OD., canto IX.  
pp. 44, 287.  
vv. 34-36 : 53  
78-83 : 142  
275 : 124  
279 : 70  
285 : 115  
346 : 140  
366-367 : 252  
410 ss. : 252  
440 : 57  
467-485 : 178  
528 : 115
- OD., canto X.  
pp. 44, 48, 287.  
vv. 60 : 63  
187 : 140  
211 ss. : 231  
302 : 148
- OD., canto XI.  
pp. 45, 48, 58,  
287.  
vv. 49 : 202  
93 : 202  
181-196 : 180  
203 : 202  
219 : 202  
240-245 : 252

321-325: 57	198 ss.: 99	111 : 79	OD., canto XXII.
393-394: 202	199-359: 122, 124	281-283: 178, 179	pp. 46.
421-422: 165	239 : 63	393 : 55	vv. 16-22 : 228
422-434: 180	316 : 82	466 : 55	195 ss.: 253
446-452: 180		746 : 210	205 : 117
475-476: 202	OD., canto XV.		240 : 117
489 ss.: 202	pp. 45, 48, 135,	OD., canto XIX.	373-374: 212
539-540: 130	286, 288.	pp. 46, 49, 289	412-416: 212
541-542: 202	vv. 66 : 68	vv. 106-163: 58	428-430: 253
	113-119: 55	172-202: 124	437 ss.: 121
OD., canto XII.	301 : 255	225-229: 94	
pp. 45, 48, 287,		237 : 54	OD., canto XXIII.
288.	OD., canto XVI.	470-502: 249	pp. 47, 49, 290.
vv. 70 : 140	pp. 45, 48.	530 ss.: 179	vv. 1-3 : 246
110 : 140	vv. 28 : 252	530-534: 182	32 : 182
248-249: 228	59 : 252	576-581: 179	110 : 82
256-257: 228	140 ss.: 185		173-204: 179
259 : 141	142 : 122	OD., canto XX.	187 : 79
	172 : 209	pp. 46, 49, 289.	216-224: 180
OD., canto XIII.	180-320: 249	vv. 52 : 82	243 : 209
pp. 45, 48, 287,	206 : 54	105 ss.: 252	266-282: 109
288.	309-310: 181	284 ss.: 210	295 : 252
vv. 146 : 246	425 : 209	347 : 79	296 : 290
149-169: 111		374 : 79, 80	
180 : 144, 268	OD., canto XVII.	390 : 79	OD., canto XXIV.
236 : 246	pp. 46, 48.		pp. 47, 49, 290,
256-285: 210	vv. 29 : 122	OD., canto XXI.	vv. 5-10 : 202
341-343: 109	79-81 : 182	pp. 46, 289.	21-22 : 202
329 : 246	124-147: 55	vv. 68-73 : 53	74 : 57
396 : 209	538-548: 182	191-231: 249	96-97 : 180
		200-202: 54	128-146: 58
OD., canto XIV.	OD., canto XVIII.	207-208: 54	351 : 212
pp. 45, 48, 288.	pp. 46, 49.	217-221: 54	481 : 114
vv. 23 : 254	vv. 40 ss.: 252	223-225: 186	
188-190: 252	40 : 79, 80	246 : 103	

## ÍNDICE ANALÍTICO

- Acaia 110  
 Acarnania 97  
 Adamante 118  
 Adônis 120  
 aedos 57  
 afrescos 90, 94, 95  
 Afrodite 35, 36, 101, 105, 106, 109,  
 120, 168, 176, 180, 189, 195, 232,  
 251, 284, 298.  
 Agamenão 30, 35, 36, 37, 45, 112, 119,  
 124, 125, 137, 155, 157, 160, 163,  
 165, 167, 168, 172, 177, 178, 180,  
 188, 190, 195, 202, 204, 217, 221,  
 231, 233, 237, 238, 239, 240, 250,  
 277, 280, 283  
 Agamemônidas 263, 273  
 Agenor 38, 192  
 Ajax 36, 37, 40, 45, 124, 159, 171, 173,  
 176, 177, 178, 189, 193, 205, 217,  
 222, 223, 225, 234, 235, 239, 251  
 Alalcomene 110  
 Alcínoo 31, 44, 95, 99, 120, 126, 128,  
 136, 140, 143, 145, 183, 184, 195,  
 209, 218, 226, 230, 242, 268, 273,  
 288  
 Alcmeã 270, 275  
 Alcmena 209  
 Aldina (edição) 11, 12  
 alegorias 239, 240  
 Alexandria 16, 17, 18, 276  
 (biblioteca de) 17, 19  
 Alexandre 99  
 Alexandre, ver Páris.  
 alfabeto jônico 56, 62, 275  
 - ática 62  
 aliteração 245  
 Ambrosianus gr.B. 99: 20, 23, 25  
 Amônio de Alexandria 17  
 Amores de Ares e Afrodite 44, 47,  
 109, 287  
 Anatólia 86, 88, 98, 102  
 anatólica 87, 107  
 Andrômaca, 36, 40, 133, 159, 173-  
 174, 176, 197, 218, 221, 226,  
 231, 247, 248, 270  
 animais (cuíto de) 103  
 Antenor 171, 178  
 Anticléia 180  
 Anticles 45  
 Antíloco 37, 117, 173, 188, 197,  
 225, 251, 269, 284.  
 Antímaco 16  
 Antoninos 19  
 apocope 65  
 Apolo 38, 49, 76, 101, 104, 106,  
 107, 108, 110, 115, 116, 119,  
 123, 128, 131, 133, 149, 163, 188,  
 189, 191, 192, 193, 200, 208, 220,  
 221, 224, 225, 232, 279, 281, 284  
 Apolo Esminteu 103  
 Apolo Lício 223  
 Apolodoro de Atenas 17  
 Apolônio o Eidógrafo 16  
 Apolônio de Rodes 16  
 aquéia (lenda) 125: - (religião)  
 104, 105  
 aqueu (dialeto) 72, 74, 97  
 aqueus 89, 91, 94, 98, 102  
 Aquileida 38  
 Aquiles, 30, 35, 36, 39, 41, 63,  
 98, 108, 115, 116, 119, 121, 122,  
 125, 128, 130, 132, 133, 155, 157-  
 162, 163, 167, 168, 178, 188, 189,  
 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198,  
 199, 200, 202, 203, 205, 208, 218,  
 220, 221, 222, 225, 228, 232, 237,  
 238, 239, 240, 246, 247, 248, 249,  
 251, 270, 277, 278, 279, 280, 283,  
 284, 285  
 Arcádia, 97, 108, 121  
 arcado-cipriota (dialeto) 61, 72,  
 73.  
 arcaísmo 73, 147  
 Arctino de Mileto 267  
 Ares, 36, 44, 47, 101, 104, 108,  
 114, 116, 180, 188, 195, 206, 220,  
 228, 232, 250, 251, 284, 287.  
 Areta 95, 99, 120, 126, 208, 230  
 Argólida 89, 92, 93

Argonautas 19, 48, 90, 124, 136, 140  
216, 265  
Argos 92, 107, 109, 110, 119, 263  
- (cão) 46  
Ariadne 120, 121  
Aristarco 11, 16, 17, 18, 21, 22, 23,  
68  
Aristófanes de Bizâncio 16, 17  
Aristonico 22  
Aristóteles 16, 28  
Armênia 86, 88  
Arquiloque 131, 271, 274, 287  
arte de Homero 134, 144-145, 150,  
154, 155, 170, 186, 215-259  
Artemão de Clazomene 267  
Artemis 101, 103, 104, 110, 132  
artificial (língua) 78, 80, 83  
artigo 81, 82  
asiáticos (cultos) 104  
Asteropeu 38, 125, 220, 284  
Astínax 174, 221, 230  
Atalante 121  
Atalos 17  
Atena 43, 45, 47, 48, 95, 101, 103  
104, 106, 107, 108, 109, 113-114,  
116, 119, 121, 123, 144, 168, 179  
180, 183, 188, 189, 190, 191, 192  
193, 195, 196, 203, 210, 211, 219  
220, 221, 225, 226, 232, 250, 278  
279, 284, 285, 288, 290  
Atena Aléia 108; - Tritônia 108  
Atenas 122, 263, 265, 276  
(biblioteca de) 19  
ateteses 17, 24, 31, 54  
Ática 87, 97, 108, 275  
ático (dialeto) 27, 52, 83.  
Athos (manuscrito do monte) ver  
Vatopedi  
atributos divinos 101, 131  
Atreu 96  
Áulis 111, 123, 132, 259  
Aurora 102  
avatares divinos 104, 111  
Aventuras de Ulisses 31, 47  
Axilos 190  
  
babilônicas (lendas) 127, 128  
batalha (descrição de) 224, 225, 229  
Batalha dos Deuses 208  
Belerofonte 125, 132  
Beócia 77, 93, 97, 98, 120  
beócio (dialeto) 64

Bérard (v) 29, 31, 49, 53, 54  
55, 57, 135, 138, 139, 141, 242  
Biblos 88  
bode espiatório 128  
Boiotioi 97  
bombycin 19  
Boreião (monte) 121  
Briareu 123  
Briseida 38, 119, 157, 160, 197,  
222, 237, 238  
bronze (idade de) 87, 88, 89, 263  
Burneus, ver Londinensis  
  
Cadmio 91, 96  
Calauria 106  
Calcas 189  
Calcídica 90, 137, 140, 268, 287  
Calcis 137, 263, 268, 269, 287  
Calino 270, 275  
Calipeo 44, 48, 110, 126, 139, 140  
142, 144, 219, 220, 230, 231,  
285, 286  
Calistrato  
Cameleão 16  
cantos (divisão em) 17  
Cantos Cíprios 274  
cantos de ligação 31, 215, 216  
Capaneu 134  
caracteres dos deuses 107, 113-  
116, 188, 189  
caracteres dos heróis 155-186  
259, 278  
caracteres dos homens (evolu-  
ção dos) 204-205, 210-221  
Cária 104, 266  
cárias (influências) 104, 149  
cários 85, 87, 97  
Caribdes 45, 127, 139, 140, 219  
Cáris 117  
Carneu 104, 106  
Casícrates 143  
Catálogos dos naus 35, 39, 40,  
58, 216, 263, 267, 276, 278  
Catálogo dos Pretendentes 93  
289  
Caucase 87, 90  
Cécropo 96  
Cérbero 129  
cesura (do hexametro) 77  
Ceuta 139  
Chalcocondylas (Demetrio) 11, 12

- Chantraine ( P ) 62, 264  
 Chipre 30, 66, 88, 89, 92, 104, 263  
 Cibele 101, 103, 107  
 Cícero 62  
 Cícladas 85, 86, 91, 104, 275  
 ciclope 44, 48, 109, 126, 129, 137  
 138, 140, 208, 219, 252, 268, 287  
 cicones 44, 137  
 Cila 45, 110, 127, 129, 139, 140, 208  
 219, 228  
 cimérios 141  
 cipriota (dialeto) 64  
 Cipselo 265, 266  
 Circe 45, 48, 99, 121, 126, 127, 138  
 139, 140, 142, 178, 219, 230, 231  
 287, 288  
 Circeu (monte) 138  
 Cirenaica 120  
 Citera 104, 137  
 Clitemnestra 124, 180, 287  
 Cnossos 74, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 98  
 104, 109, 145, 283  
 cobre (idade de) 81, 87  
 codex 17, 18, 19  
 Cólchida 266  
 Cólera de Aquiles 35, 98, 123, 155  
 191, 215, 263, 264, 266, 270, 271.  
 273, 274  
 Colofão 125, 265  
 Colonização ocidental 141 - 144  
 267, 269, 287  
 combate de Aquiles e Xanto 30,  
 38, 42, 208  
 combate dos deuses 30, 42  
 - de Heitor e Ajax 36, 216  
 - dos navios 21, 37, 55, 282  
 - de Páris e Menelau 21  
 comédia 206, 244, 287  
 cômico 78, 249-253  
 comparações, ver imagens  
 Composição dos cantos 219, 222  
 conciliação dos deuses 108, 112  
 Conciliation (parties de) 22, 135  
 conflitos dos deuses 107, 108  
 conselho dos inválidos 283  
 Consílio dos deuses 81  
 Constantinopla (Universidade de)  
 19  
 contradições 144, 280  
 contratações (formas) 63  
 Controvérsia dos Antigos e Moder-  
 nos 27
- Corcira 142, 143, 144, 264, 266,  
 268, 269  
 Corinto 97, 120, 141, 142, 263,  
 264, 265, 268  
 corporações de artesãos 91, 94  
 correspondência de caracteres  
 165, 168, 176, 180, 185, 217,  
 259, 261, 269  
 Crates de Malos 18, 24  
 Creta 86, 87, 88, 89, 90, 91, 97,  
 126, 272  
 cretense: civilização 79-90  
 dialeto 91, 75  
 divindades 102, 103,  
 104, 105, 109  
 lendas 141  
 Crise 110  
 Criseida 119, 163  
 Crises 111, 119, 165, 240  
 Crisipo 46  
 Croiset (A) 30, 41  
 cronologia 84, 266-271  
 Ctesipo 210  
 Cumas 263  
 Curetas 124
- Dânaos 89, 92  
 Dânao 96  
 Dardênios 110  
 Deífobo 192  
 Delfos 101, 103, 106, 147, 265  
 Delos 103, 104, 106, 107, 147, 275  
 Demeter 101, 103, 129, 131  
 Demétrio Ixião 18  
 Demócrito 16  
 Demódoco 43, 44, 47, 57, 218, 271,  
 272, 287  
 Desânimo de Agamenão 58, 163,  
 165, 281  
 Descidas aos Infernos 49, 58  
 122, 129, 139, 141, 287, 290  
 descrições 229, 243  
 Desígnio de Zeus 35, 39, 40,  
 41, 161, 277, 279, 280  
 destino 191, 192, 193  
 deusa das Feras 97, 103, 107,  
 120, 138  
 deuses: asiáticos 104; prehe-  
 lênicos 102, 106; olímpicos  
 102-107; dos templos 105, 106  
 107, 111; associação de: 108-  
 110; viagens de deuses 110

- dialeto dos poemas 29, 61, 97, 267  
 Dídimo 22, 104  
 digama 67-72, 76  
 Dímini 80, 87  
 Diomedes 36, 40, 109, 116, 119, 125  
     167, 171, 177, 178, 188, 189, 190,  
     193, 194, 195, 197, 205, 233, 240  
     278, 279  
 Diomedia 30, 36, 40, 119, 279, 280  
 Dioniso 57, 98, 104, 112, 120, 287  
 Dionísio Trácio 17  
 Dionísio de Sidão 17  
 dionisiaca (associação) 104  
 discursos 237-241  
 Dodona 97, 147, 161  
 Dolão 36, 197  
 Dolónia 36, 80, 93, 171, 276  
 dórica (invasão) 86, 90  
 dórico (dialeto) 61  
 dórios 92, 96, 97, 99  
 doublets 53, 55, 56, 128, 277, 285  
     286  
 Dreros 110  
 Driopes 97  
  
 edição: princeps 11, 12, 15  
     variorum 28  
 edições antigas 15, 16, 275  
     modernas 11, 12  
     polísticas 16, 54  
 Édipo 95  
 Eéia 45, 138, 139, 140  
 Etião 159  
 Éfeso 98, 104  
 Éfira 120  
 Egéia 108, 275  
 egéia (invasão) 80, 263  
 Eges 110  
 egípcios (lendas) 125  
 Egisto 124, 143, 266  
 Egito 85, 88, 89, 92, 93, 94, 95,  
     97, 99, 120, 126  
 Elatéia 108  
 Eleusis 129  
 Elida 97  
 Elpenor 45  
 Embaixada 30, 36, 40, 80, 155, 160,  
     215, 222, 237, 239, 240, 280  
 Emboscada dos Pretendentes 47,  
     286, 287, 289  
 Enéias 36, 38, 40, 110, 111, 115, 189  
     190, 191, 192, 197, 220, 232, 241  
     273, 284.  
 Eneida 276  
 Eneidas 264  
 enjambement 254  
 Eólia 44  
 eólio (dialeto) 29, 64-67, 72, 83  
 eólios 97  
 Eolo 48, 127, 129, 138, 208, 211,  
     229  
 Epeu 117, 225  
 epifanias divinas 103, 117  
 Epígonos 98  
 epítetos divinos 104, 148, 149  
 Eratóstenes 16, 92  
 Erétria 268, 269  
 Escamandro 159, 190, 208, 220  
     228, 264, 282  
 escatológicos (poemas) 120, 122,  
     124, 136, 142  
 Escépsis 264  
 escólios 16, 20, 22, 23, 24  
 escrita (descoberta da) 28, 30  
     62  
 escudo 98; - de Aquiles 22,  
     38, 42, 47, 119, 216, 232, 259  
     283  
 Esmirna 67, 97, 98, 263, 267, 292  
 Esparta 107, 111, 226, 274, 276  
     286  
 esponsais de deusa 121, 136  
 Esponsais de Ulisses 179, 216  
     289  
 estanho (rote do) 142, 143, 261  
     -263  
 Estesíbroto 16  
 Estienne (H) 11  
 estilo de Homero 59, 243-246  
 Etiópia 110  
 Etiópida 167  
 Etólia 97, 98, 263  
 etólias (lendas) 125  
 Etrúria 266  
 Etymologicum Magnum 24  
 Eubéia 97, 120, 269  
 Euforbo 37, 128  
 Eumelo 193  
 Eumeu 45, 46, 48, 54, 122, 136, 179  
     185-186, 209, 212, 226, 246, 252, ^  
     253, 288, 289  
 Euríalo 44  
 Euricléia 46, 47, 186, 211, 246  
 Eurímaco 46, 49, 210, 289

Eurínoma 123  
 Eurípedes o jovem 16  
 Eurípilo 37, 41, 55  
 Eustácio, 11, 24, 276  
 Evocação dos Mortos 138, 139, 201  
 207, 219, 287  
  
 Fabricação das armas 38, 42, 215,  
 283  
 Faistos 87, 90, 92  
 Feácia 95  
 feácios 44, 136, 140, 144, 219, 263,  
 288  
 Febo 220  
 Fecundidade (deusa da) 120, 121, 169  
 - (rito da) 129  
 Fedra 176  
 Fêmio 57  
 Fêneos 120  
 Fenícios 89, 99, 141  
 Fenícias (lendas) 140  
 Fênix, 36, 198, 221  
 Ferecles 190  
 Ferônia 103  
 Filemão 16  
 Filetas de Cos 16  
 Fileto 46, 54, 186  
 filisteis 92  
 filosofia de Homero 207  
 Focéia 98  
 Fócida 108  
 fogo novo (rito do) 129  
 formas antigas e recentes 74-76  
 fórmulas 70, 72, 75-77, 83, 149  
 245, 246  
 Frígia 104  
 Ftiótida 263  
 fundadores de templos 107, 131.  
  
 Gaia 102, 106  
 Gargaros 103, 251  
 Genevensis gr. 44: 20, 22  
 genealogias 131, 232  
 Germain (G) 269  
 Gíges 124, 143, 266  
 Gilgames 126, 136, 287  
 Glauco 36, 119, 120, 125, 177, 195  
 232, 250, 279, 283  
 glosas 20  
 Gortyna 77  
 Gournia 92  
 grego commum 64, 73-75, 83

Hades 95, 101, 192, 201, 206 ,  
 232  
 Hadriano (biblioteca de) 19  
 Hagia Tríada 86, 92  
 Halicarnasso 97  
 Harleianus, ver Londinensis  
 Hebe 70  
 hebraicas (lendas) 140  
 Hecate 101, 104, 202  
 Hécuba 36, 205, 217, 220, 221, 226  
 248  
 Hefesto 34, 95, 98, 101, 104,  
 110, 115, 116, 117, 123, 208  
 220, 232, 283  
 Heidelbergensis Palatinusgr.  
 45: 20  
 Heitor 30, 36, 37, 38, 40, 111  
 113, 115, 116, 128, 132, 133,  
 155, 156, 165-168, 170, 171  
 173, 175, 188, 191, 192, 193  
 194, 197, 198, 203, 204, 205  
 218, 220, 221, 222, 224, 226  
 227, 231, 232, 235, 237, 238  
 239, 242, 247, 248, 279, 280  
 283, 284  
 Helena 35, 40, 120, 121, 124,  
 125, 133, 134, 159, 160, 167  
 168, 171, 172, 174-176, 177  
 189, 203, 204, 218, 221, 250  
 251, 270, 278, 279, 287  
 Hélice 110  
 Hélio 48, 102, 211, 288  
 Hera 21, 37, 97, 101, 103, 107  
 108, 110, 113, 188, 189, 200  
 204, 208, 216, 217, 226, 250,  
 251, 269, 278, 280, 287  
 Heracles 96, 125  
 Heraclidas (volta dos) 92, 96  
 Heráclidos Póntico 16  
 Hermes 44, 70, 95, 98, 101-104  
 122, 139, 144, 188, 205, 211  
 284, 286  
 Herodiano 22, 23,  
 Heródoto 28, 87, 263, 270  
 heróis: origem divina 119, 120  
 origem humana 130, 131  
 132  
 Hesíodo 193, 275  
 Hesíquio 267  
 hexâmetro 77, 78, 167  
 híbridas (formas) 67, 80  
 hierogamia 116

- hieroglifos 85  
 hindus (lendas) 126  
 hinos divinos 111  
 Hinos homéricos 274  
 Hiparco 275  
 Hiperécio 268  
 Hípias 28  
 Hípias de Elis 16  
 Hípias de Tasos 16  
 Hipodamia 121  
 Hipomeneu 121  
 Hipno 103, 116, 251  
 Hissarlik 86, 93, 98, 263  
 hititas 87, 92, 98, 104  
 homem (concepção e explicação do)  
     203, 207, 210  
 Homéridas 28, 29, 30, 31, 61, 83,  
     274, 275, 276  
 Homero: data 266, 271; lugar 263  
     265; origem cária 133, 263, 272;  
     biografia 272-274; evolução  
     psicológica 213-214  
 humanização dos deuses 112, 113-  
     117, 121, 206; transformação em  
     heróis 194  
 Hyksos 91.
- Ibéria 90, 92, 287  
 Ida (monte): de Creta 106; de Asia  
     22, 107  
 Ideu 224  
 Idomeneu 37, 132, 189, 206  
 Ifigênia 132  
 Ilíada: composição 57, 58, 134, 215  
     261, 289; data 266-271; lugar  
     263, 265; dupla redação 263-264  
 imagens 233, 237  
 indo-europeus 86, 87, 89, 90  
     cultos 102, 112, 133  
 infernais (divindades) 120, 121, 122  
 iniciação (rito de ) 127, 136  
 Inô 103  
 Inspiração poética 187, 188, 217  
 interpolações 53, 56, 58, 71  
 intervenções divinas 203, 206  
 Iolcos 90  
 Iris 115, 167, 197, 251, 284  
 Iro 46, 49, 252, 289  
 Isócrates 132  
 Isquéria 45, 95, 109, 110, 126, 128  
     139, 268  
 Itaca 43, 45, 47, 93, 110, 143, 145, 263.
- 264  
 itinerário de Ulisses 137-143
- Jocasta 95  
 Jacinto 104, 105, 107  
 Jasão 124, 140, 209, 265  
 Jogos 44, 47, 112, 117, 284 ,  
     287  
 Jônia 98, 108  
 jônico (dialeto) 29, 63, 72, 83  
 jônios 89, 90, 96, 97, 98, 99  
 Jonização 62, 66, 83  
 Josefo (Flávio) 61
- labio-velares 65  
 Lachmann (K) 28  
 Lacônia 132  
 Laerte 49, 122, 185, 212, 290  
 lâminas: cretenses 88, 91, 104  
     106; hititas 96; micênicas  
     57, 64, 74; 76, 94; pílrias.  
     105, 106; troianas 88  
 Laodamia 120  
 Laurentianus gr. XXXII, 3(C):20  
     - - 15(D):20  
     - - 24(G):20  
 Laurent. gr. conv. sopr. 52(F):20  
 Leda 97, 103  
 Leidensis Voss. gr. 64: 24  
 Leleges 87  
 Leucade 143, 264, 266  
 Lemnos 104, 275  
 Lesbos 89, 273  
 lestrigões 44, 48, 127, 129, 138  
     140, 219, 287  
 Lêto 104, 107, 110, 132  
 Leucotéa 103  
 Leute 119  
 Líbia 125  
 Licaão 38, 193, 197, 199, 220, 284  
 Lícia 104  
 lícios 132  
 lições alexandrinas 17  
 Licurgo 275  
 Lídia 75, 104, 111  
 linear A 91; linear B 74, 91-  
     93  
 linhagens 131  
 língua dos poemas 61-84, 147  
 Lipsiensis gr. 32(L):10, 23  
 lirismo de Homero 244  
 Lívio Andronico 276.

- Lécrida 263  
 Londinensis Burneianus gr.86(T):  
     20, 23  
 Londin.Harleianus gr.5674:20,25  
     - - gr.5693:24  
 lotófagos 44, 137, 140, 219  
 louwite 87  
  
 machados (Prova dos) 121,126,  
     182, 210, 289  
 Macaã 37, 41  
 magia 126, 130, 178, 208  
 Mália 87, 90  
 Manuel Moschopoulos 24  
 manuscritos (classificação) 18  
 maravilhoso na Ilíada 203-208,  
     232, 283; - na Odisséia 208  
     -209, 232, 287  
 Marco Aurélio 23  
 Margites 271, 274, 287  
 marinheiros (narrativa de)209  
 Massacre dos Pretendentes 57,  
     246, 253  
 matriarcado 95  
 Mazon (P) 32,39,56,62, 253,269  
     274  
 máximas 244  
 medicina 162, 206  
 Média 140  
 Mégara 264  
 Megárida 97  
 mégaron 57,86,90,92, 93, 289  
 Melanteu 186, 253, 289  
 Melanto 46, 49, 186  
 Meleagro (gesta de) 98,124,154  
     289  
 Melia 84  
 Melos 86, 91, 97  
 Menelau, 21,35,37,40,43,44,47,  
     55,120,121,124,137,141,156  
     168,169,170-173, 175, 176,  
     177,189,190,193, 197, 204,  
     205,206,217,222, 223, 225,  
     230,231,233,236,242 , 250,  
     251,278,279,280,283 , 286,  
     289  
 Mentor 124, 209, 286  
 Merião 189, 197, 225  
 metacaracterismos 19  
 metalurgia 98  
 metamorfoses 109, 126, 209  
  
 métrica 64,65,75,77,78, 147  
 Miceñas 57, 74, 92, 94  
 micênica (civilização) 92, 93  
 micênico (dialeto) 64,83,73,  
     74  
 Mileto 98,108,122,125,140,141  
     143,263,265,266,269, 274,  
     275  
 Milman Parry 76  
 minianos 88,89,92,97,132 ,  
     137  
 minoanas (epopéias) 141  
 Minos 91, 132 .  
 minúscula 91, 132  
 Mireaux (E) 227,263,264, 265  
     269, 272, 274  
 mísia 93  
 Mitílino 263, 266, 273  
 mitologia (formação da) 107  
     114  
 mitos 127, 287  
 mistura de tradições 99,100  
     117, 118, 148  
 Molclo 86  
 Monacensis Augustinus gr.  
     519: 20  
 moral da Ilíada 194-198;  
     da Odisséia 211-213  
 morte (concepção da) 127 ,  
     198-202, 284} - de Heitor  
     30, 215  
 Mortos mitológicos 45, 48 ,  
     287  
 Mulheres ilustres 45, 48 ,  
     287  
 muro ( construção do)30,40  
     108, 123,215,216,230,279  
     281,282; oombate do muro  
     21, 216, 230  
 Musas 218, 219  
 musicais (termos) 75  
  
 narrativas 222-223  
 Narrativas de Ulisses 31,40  
     44,48,135,136,142,185 ,  
     208,209,216,219,232,262  
     263,266,276,287  
 Náufrago (conto do) 126  
 Naupacto 97  
 Nausicaa 44, 133, 145,179  
     180,183-185,211,230,259

- Nekuya 124, 130, 202, 219  
 Neleidas 125, 142, 206, 265, 273, 285  
 Neleu 124, 275, 284  
 Neoptólemo de Páριο 16  
 Nestor 36, 40, 41, 43, 109, 122, 125, 135, 137, 156, 164, 167, 177, 180, 188, 194, 206, 216, 221, 222, 231, 238, 240, 242, 251, 259, 262, 265, 269, 275, 278, 281  
 Nicanor 22, 23  
  
 Odisséia: composição 81, 83, 134, 219, 261; data 266-271; lugar 263-265; cretense 99, 124, 136, 145, 209, 287; - primitiva 48, 135  
 Ogígia 45, 139, 285  
 Oeteu, Octflio 265  
 Olímpia 107  
 olímpica (concepção) 102, 112  
 Olímpicas 19  
 Olimpo 95, 96, 101, 102, 106, 187, 188  
 Onomácrita 62  
 oposição de caracteres 261  
 Orcómeno 87, 88, 93, 97, 267  
 Orestes 124  
 Orfeu 120  
 orientais (lendas) 125  
 originidade de Homero 150-151  
 Ortagoridas 266  
 Ortígia 103  
 Oxyrhynchus (papyri) 16  
  
 Palaicastro 87, 92  
 Pamfília 86, 93  
 Panatenéias 15, 28, 275  
 Pândaro 35, 189, 192, 195, 204, 220, 222, 223  
 papel (uso do) 19  
 Papyrus (codex de) 19-22, 53, 54, 63, 72, 242  
 Páριο 21, 35, 40, 120, 123, 133, 134, 156, 166, 167, 168-170, 171, 172, 175, 176, 189, 190, 193, 195, 204, 205, 217, 221, 222, 226, 233, 250, 270, 278, 279, 280  
 Parmenisco 17  
 partes antigas e recentes 56, 71  
 partes de conciliação 22  
 patético 246-249  
 Patróclia 37, 41, 55, 162, 215, 221, 278, 280  
  
 Pátroclo 30, 37, 41, 55, 94, 110, 128, 154, 157, 160, 161, 162-163, 167, 171, 188, 191, 193, 194, 197, 199, 200, 208, 210, 221, 225, 228, 232, 235, 249, 251, 262, 279, 281, 283, 284  
 Pelasgos 87  
 Peleu 121, 132, 193, 200, 238  
 Pélias 124  
 Pelidas 216  
 Pélope 96, 121  
 Pelião (monte) 122, 132  
 Pelópidas 85, 92  
 Peloponeso 88, 97, 275  
 Penélope 46, 47, 49, 109, 120, 121, 122, 134, 136, 145, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 209, 210, 211, 212, 213, 219, 226, 246, 250, 285, 287, 288, 289, 290,  
 pergaminho 19  
 Pérgamo 18, 276; (e scola de) 17, 24  
 Perséfone 120  
 Perseu 96  
 pessimismo 189, 190, 192, 192, 193, 194, 196, 213, 214, 273, 283  
 piedade: dos deuses 116; do poeta, 257, 258  
 pílios 97, 98  
 Pilos 43, 48, 57, 74, 76, 92, 93, 97, 104, 122, 135, 143, 223, 262, 263, 264,  
 Píndaro 263  
 piratas 83  
 Pireu 182  
 Pisistrátidas 58, 61, 274, 276  
 Pisístrato 15, 17, 18, 28, 49, 62, 275, 280  
 Pitão 102, 103, 104, 106  
 Pítia 102  
 Platão 276; pseudo -P latão 275  
 Plutarco 28, 263  
 poemas antigos 31, 124; - do mar 262  
 Polidamas 156, 167, 168, 188, 192, 206, 239, 283  
 Polifemo 129, 138, 252  
 polvo 129, 139  
 Porfírio 23, 24

- Posidão 37, 41, 48, 101, 102, 104, 106  
 107, 108, 109, 110, 111, 115, 120  
 121, 123, 138, 144, 149, 163, 179  
 188, 191, 192, 197, 201, 210, 211  
 212, 218, 220, 222, 232, 250, 252  
 268, 276, 279, 280, 281, 282, 283  
 285, 288  
 Posidãoio 17.  
 positivismo homérico 207  
 Povos do mar 98  
 preces 195  
 pre-helênicas (divindades) 96, 112  
 - (linguas) 75, 83  
 Pre-helenos 87  
 Pretendentes 121, 122, 145, 179,  
 180, 181, 183, 186, 210, 212, 213  
 246, 250, 285  
 Priâmo 38, 122, 161, 166, 175, 176  
 188, 199, 204, 205, 220, 221, 222  
 228, 248, 266, 270  
 primavera (ritos da) 142  
 Procleu 263  
 progresso moral 212  
 Protesilau 120  
 Proteu 55, 120, 121, 126, 209, 219  
 psicologia de Homero 145, 155,  
 156, 176, 204, 205, 206, 207,  
 279, 281  
 psilose 62, 64  
 Ptolomeu de Ascalão 18  
 Ptolomeu Epitêto 18  
 Ptolomeu Pindarião 17  
 Ptolomeus 16  
 purificação (rito da) 46, 110, 111  
 128  
  
 Querela 30, 39, 160, 163, 222, 239  
 240  
 Quios 15, 28, 31, 59, 137, 263, 272, 274  
 275  
 Quirão 122  
  
 racionalismo de Homero 206-207  
 Ramses 98  
 Ras Shamra 88  
 realidade épica 131, 132  
 realismo 225, 229, 262  
 Reano 16  
 rebanho do Sol 45, 125, 139, 219  
 220  
 re citação dos poemas 57  
 Reia 101  
  
 rejet 254  
 rejuvenescimento (rito) 128  
 religião: aquéia 96, 105, 106  
 - homérica 101-118,  
 187-193  
 renovação (rito de) 125, 127  
 repetições de versos 54, 55  
 Reso 36  
 responsabilidade humana 114  
 Resumo dos Quatro 23  
 Revista de Agamenão 36, 40,  
 220, 278  
 Robert (F) 120, 265, 266, 267,  
 268  
 Rochas Errantes 140, 288  
 Rodes 132, 275  
  
 sacerdotal ( influência) 110  
 -112, 134, 147, 148, 212  
 Samos 107, 269  
 Samotrácia 110  
 sarcasmos 249, 250  
 Sarpedão 36, 37, 40, 42, 197,  
 200, 220, 279, 281, 283  
 Scaligero 27  
 Scorialensis gr. 83: 24  
 Selene 101  
 Seleuco de Alexandria 17  
 Semíticas (lendas) 140  
 Semônides 263, 270, 275  
 sereias 45, 129, 130, 219  
 Seriplos 86  
 Serpentes (deusa das) 108  
 Servas de Ulisses 121  
 Sete contra Tebas 98, 125  
 Severyns (A) 95, 271  
 Sibila 139  
 Sicilia 86, 91, 92, 137, 141,  
 287  
 Sicione 264, 265, 266  
 Sidão 267  
 Siduri 127  
 Sifnos 86  
 Sigéia 276  
 Sigeu 266, 269  
 silabário cipriota 66, 73  
 sinais criticos 16, 17  
 Siracusa 268, 269  
 Síria 86, 88  
 Sol, ver rebanhos do Sol  
 Solão 15, 28  
 Sossígenes 16

- subjuntivos com breve 73  
 Suida (Souda, Suidas) 267  
 sumerianas (lendas) 126  
  
 Talo 140  
 Tapeçaria de Penelope 58, 289  
 Tarço 108  
 Tasos 131  
 Taurida 111, 132  
 Tebas 109, 125  
 Tegéia 108, 109  
 Telêmaco 31, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 55  
     99, 109, 122, 128, 134, 135, 144,  
     179, 180, 182, 213, 219, 231, 246  
     249, 259, 264, 285, 289  
 Telemaquia 31, 38, 42, 43, 44, 47, 48  
     135, 177, 180, 182, 183, 185, 208  
     215, 216, 220, 262, 276, 286, 287  
 temas embrionários 123, 279  
 Tênedos 110  
 Teoclimena 46, 48, 122, 289  
 teologia homérica 107-117; na  
     Ilíada 187-193; na Odisséia  
     210-211; concepção aristo-  
     crática 112  
 Tera 97  
 Terra-mãe 103, 106, 149  
 Tersitos 264, 266, 277  
 Teseu 103  
 Tessália 85, 86, 87, 90, 97, 98, 263  
 tessálico (dialeto) 58, 64, 67, 68,  
 Tetis 38, 39, 41, 47, 115, 116, 117,  
     121, 122, 123, 132, 160, 191, 200  
     208, 284, 285  
 Teucro 225  
 Ticomaquia 37  
 Ticoscopia 36, 40, 278  
 Tilissos 92  
 Tiranião 17  
 Tirinto 57, 77, 92, 93  
 Tirteu 266, 270, 275  
 topografia (conhecimento da) 143  
     227, 281, 282  
 Townleyanus, ver Londinensis  
 Trácia 87  
 tradição alexandrina 18; classi-  
     ca 15, 16; épica 67, 123; manus-  
     crita 18  
 transliteração 19; - jônica 56,  
     62, 275  
 Trinaquia 45  
 Tritogenia 108  
 Tróade 85, 93, 104  
 Tróia 86, 87, 92, 93, 104, 107, 110, 115  
     (descrição de) 123, 143  
 troianos 90  
 Tucídides 87  
  
 Ulisses 31, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46,  
     47, 48, 49, 54, 93, 94, 95, 99, 107,  
     109, 120, 122, 124, 126, 127, 128,  
     134, 136, 137, 141, 142, 144, 155,  
     160, 164, 171, 177, 179, 180, 182,  
     183, 184, 185, 186, 188, 189, 191,  
     195, 202, 204, 206, 208, 212, 213,  
     218, 219, 221, 226, 227, 228, 230,  
     237, 238, 239, 240, 242, 246, 249,  
     251, 252, 253, 264, 265, 268, 276:  
     277, 281, 284, 285, 287, 289, 290.  
 Unciais (manuscritos em) 19  
 Urfirmiss 87  
 variedade de tom 213, 214, 222, 233  
     242, 243, 253, 277  
 Vatopedi 59:23  
 Velho de Mar, ver Proteu  
 Venetus Marcianus gr. 453 (B)  
     :20, 23; - gr. 454 (A): 11,  
     28, 66; - gr. 613 (M): 20, 24  
 Ventrís (M) 57, 74, 75  
 versificação 77-78, 110, 111, 254-  
     257  
 viagem a Crise 39, 277  
 Viagem ao país dos Mortos 45, 48  
     135, 288  
 Viagem de Telêmaco 31, 144  
 vida : militar 225, 226, 273; mari-  
     tima 262; rústica 237  
 Vidas de Homero 28, 263  
 Villoison (Ansse de) 11, 20, 28  
 Vingança 45, 135, 136, 182, 185, 210  
     216, 246, 289  
 Virgílio 276  
 volta a Ítaca 31, 48  
 voltas (poemas das) 43, 57, 124,  
     136, 141, 256  
 volumina alexandrinos, pergaminhos  
     18  
 Vulgata dos poemas 16  
  
 Wolff (Fr.A.) 16, 26, 28  
  
 Xanto 30, 38, 202, 208, 244  
  
 Zacro 92, 95, 96  
 Zeles 223  
 Zenódoto 16, 17  
 Zeus 21, 36, 39, 47, 101, 102, 104, 105  
     106, 109, 112, 113, 116, 119, 123,  
     132, 143, 177, 179, 189, 190, 195,  
     200, 202, 204, 208, 209, 210, 216,  
     221, 226, 232, 236, 238, 246,  
     247, 250, 251, 277, 278, 280,  
     285, 287  
 Zeus enganado 37, 41, 283

## ÍNDICE DAS GRAVURAS

<p>I. — <i>A CERÂMICA DO MUNDO EGEU</i>. . . . .</p> <p style="padding-left: 40px;">Vasos de pedra das Cícladas, do Minoano antigo (2800-2400) no Museu de Candia.</p> <p style="padding-left: 40px;">Recipientes de terracota do Egeu Antigo (Chipre) do Museu do Louvre.</p> <p style="padding-left: 40px;">Vaso de terracota de Dímini (<math>\pm</math> 2400).</p> <p style="padding-left: 40px;">Cântaro de terracota pintada do Minoano antigo II.</p> <p style="padding-left: 40px;">Taça de terracota pintada de Gournia (Minoano médio I, 2100-1900), todos três do Museu de Candia.</p> <p style="padding-left: 40px;">Skifos de terracota pintada de Cnossos (Minoano médio II, 1900-1750), do Museu de Candia.</p> <p style="padding-left: 40px;">Ânfora de terracota pintada de Faistos, mesma época.</p> <p style="padding-left: 40px;">Jarra fúnebre de terracota pintada de Moclos (Minoano médio III, 1750-1580), no Museu de Candia.</p> <p style="padding-left: 40px;">"O tocador de Harpa", estátua de mármore (Cícladas, terceiro milênio) do Museu Nacional de Atenas.</p>	<p>pgs- 80</p>
<p>II. — <i>MAPA DO MUNDO EGEU</i>. . . . .</p>	<p>88</p>
<p>III. — <i>ARQUITETURA MINOANA E MICÊNICA</i>. . . . .</p> <p style="padding-left: 40px;">Palácio de Cnossos.</p> <p style="padding-left: 80px;">O quarto da rainha (Minoano recente II, sec. XV).</p> <p style="padding-left: 80px;">Planta do Palácio.</p> <p style="padding-left: 40px;">Planta de Tirinto (sec. XV).</p> <p style="padding-left: 40px;">Uma das lâminas encontradas em Cnossos (sec. XVI-XV).</p> <p style="padding-left: 40px;">Porta das leões em Micênas, sec. XV.</p> <p style="padding-left: 40px;">Palácio de Nestor em Pilos, sec. XV-XIV.</p> <p style="padding-left: 80px;">O mégaron e os depósitos do palácio.</p> <p style="padding-left: 80px;">Planta do Palácio.</p>	<p>96</p>
<p>IV. — <i>OS DEUSES DO MUNDO EGEU</i>. . . . .</p> <p style="padding-left: 40px;">Deusas das serpentes, estátuas de louça de Cnossos (Minoano médio, 1750-1580) no museu de Candia.</p> <p style="padding-left: 40px;">O Rei Sacerdote, baixo relêvo pintado do palácio de Cnossos (Mi-</p>	<p>112</p>

- noano recente I, sec. XV) no Museu de Candia.  
 A Procissão, Baixo-relêvo do palácio de Cnossos (Minoano recente II) no Museu de Candia.  
 Transcrição duma lâmina de Cnossos (sec. XV) indicando os nomes de Atena, Ares, Apolo e Posidão.  
 Deméter de Cnide (sec. V) do British Museum.
- V. — *DEUSES E HERÓIS HELÊNICOS*. . . . . 128
- Apolo matando a serpente Pito (âmfora do Museu de Wurzburg).  
 Helena e Menelau (estela do Museu de Sparta).
- VI. — *MAPA DA VIAGEM DE ULISSES*. . . . . 136
- VII. — *O MUNDO DA ODISSÉIA*. . . . . 144
- Palácio de Cnossos: sala do trono (Minoano recente II, sec. XV).  
 Ulisses e Polifemo, fragmento de cratera encontrado em Argos (sec. VII), B.C.H.  
 Palácio de Pilos: sala do trono (Época micênica, sec. XIV-XIII).  
 Ulisses e as Sereias (vaso do British Museum).
- VIII. — *A ARTE MINOANA E MICÊNICA*. . . . . 190
- Cabra lactante, baixo-relêvo de louça de Cnossos (Minoano médio III, 1750-1580) no Museu de Candia.  
 A caça ao tauro, taça de ouro de Váfio (Minoano recente I, 1580-1450). Museu Nacional de Atenas.  
 Tauromaquia, pintura de afresco de Cnossos (Minoano recente I). Museu de Candia.  
 Caça ao javali, pintura de afresco de Tirinto (período micênico, sec. XV).  
 Vaso com asas em forma de estribo, terracota pintada de Gournia (Minoano recente I) no Museu de Candia.  
 Punhal de bronze incrustado de ouro e prata, de Micenas (sec. XV-XIII). Museu Nacional de Atenas.  
 Cratera de terracota pintada de Rodas (época micênica) Museu do Louvre.  
 Máscara e couraça de ouro provenientes do tesouro de Micenas. Museu Nacional de Atenas.

## SUMÁRIO

Prefácio	7
<i>PRIMEIRA PARTE: A OBRA DE HOMERO</i>	
CAPÍTULO I BIBLIOGRAFIA	11
CAPÍTULO II A TRADIÇÃO HOMÉRICA	
Como se apresenta a tradição homérica	15
A tradição manuscrita: códices	18
os papyri	21
os escólios	
CAPÍTULO III A QUESTÃO HOMÉRICA	28
CAPÍTULO IV ANÁLISE DA <i>ILÍADA</i>	35
Análise crítica	39
CAPÍTULO V ANÁLISE DA <i>ODISSÉIA</i>	43
Análise crítica	47
<i>SEGUNDA PARTE: O ESTUDO DO TEXTO</i>	
CAPÍTULO I AS PESQUISAS FILOLÓGICAS	
Interpolações e “doublets”	54
Partes “antigas” e partes “recentes”	56
CAPÍTULO II A LÍNGUA DOS POEMAS HOMÉRICOS	
Interpenetração dos dialetos	61
Formas áticas	62
Formas jônicas	63
Formas eólicas	64
O digama	67
O dialeto arcado-cipriota	72
A língua arcaica	73
As formas pre-helênicas	75
As fórmulas antigas	75

O metro dos poemas homéricos	77
A língua homérica, língua artificial	78
Formas "antigas" e formas "recentes"	80
<b>CAPÍTULO III DADOS HISTÓRICOS</b>	
Egeus e aqueus	85
A emigração aquéia e a época homérica	96
<b>CAPÍTULO IV DADOS RELIGIOSOS: OS DEUSES</b>	101
A concepção olímpica	102
A religião pre-helênica	103
A religião aquéia	105
Os deuses de Homero	107
A influência sacerdotal	110
A originalidade de Homero	111
<b>CAPÍTULO V DADOS RELIGIOSOS: OS HERÓIS</b>	
A origem dos heróis	119
Os poemas prehoméricos	122
As lendas egípcias e orientais	125
Os mitos	127
A realidade épica	130
<b>CAPÍTULO VI A ODISSÉIA E SUAS ORIGENS</b>	
As fontes da <i>Odisseia</i>	135
O itinerário de Ulisses	137
A unidade do poema	143
Conclusão	147
<b>TERCEIRA PARTE: HOMERO</b>	
<b>CAPÍTULO I OS CARACTERES DOS HERÓIS</b>	
A psicologia homérica	155
Aquiles	157
Pátroclo	162
Agamenão	163
Heitor	165
Páris	168
Menelau	170
Andrômaca	173
Helena	174
Ulisses	177
Penélope	179

Telêmaco	180
Nausícaa	183
Eumeu	185

## CAPÍTULO II A TEOLOGIA E MORAL DE HOMERO

A teologia da <i>Iliáda</i>	187
A moral da <i>Iliáda</i>	194
O maravilhoso da <i>Iliáda</i>	203
O maravilhoso da <i>Odisséia</i>	208
A teologia da <i>Odisséia</i>	210
A moral da <i>Odisséia</i>	211

## CAPÍTULO III A ARTE NA *ILÍADA* E NA *ODISSÉIA*

A elaboração dos poemas	215
O poeta inspirado	217
A composição	219
A narrativa	222
As imagens	233
Os discursos	237
O estilo	243
O patético e o cômico	246
A versificação	254

## CAPÍTULO IV A PESSOA DE HOMERO

Lugar e data de composição	263
Homero	272
Homéridas e Pissítrátidas	274
Influência de Homero	276

## APÊNDICE

<i>Iliáda</i>	277
<i>Odisséia</i>	285
Índice grego	291
Índice dos lugares	295
Índice analítico	299
Índice das gravuras e mapas	

## ÍNDICE GERAL