



FÁBIO WAKI

**OS HERÓIS GREGOS E ANGLO-SAXÕES OU AS TRANSFORMAÇÕES DE UM
PARADIGMA**

CAMPINAS,

2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FÁBIO WAKI

**OS HERÓIS GREGOS E ANGLO-SAXÕES OU AS TRANSFORMAÇÕES DE UM
PARADIGMA**

Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestre em
Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

CAMPINAS,

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

W139h Waki, Fábio, 1985-
Os heróis gregos e anglo-saxões ou as transformações de um paradigma /
Fábio Waki. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Flávio Ribeiro de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Poesia épica. 2. Literatura grega. 3. Literatura inglesa. I. Oliveira, Flávio
Ribeiro de, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Greek and Anglo-Saxon heroes or the transformations of a
paradigm

Palavras-chave em inglês:

Epic poetry

Greek literature

English literature

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestre em Linguística

Banca examinadora:

Flávio Ribeiro de Oliveira [Orientador]

Mário Luiz Frungillo

Neri de Barros Almeida

Data de defesa: 16-06-2015

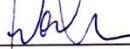
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

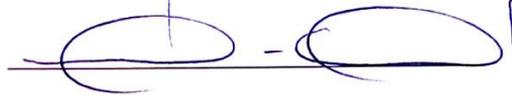
Flávio Ribeiro de Oliveira



Mário Luiz Frungillo



Neri de Barros Almeida



Alcebíades Diniz Miguel

Alexandre Soares Carneiro

IEL/UNICAMP
2015

Abstract

This dissertation presents a reading of the Anglo-Saxon poem *Beowulf* based on readings of the Homeric poems. The objective is to initiate a discussion about the nature of the Anglo-Saxon heroic paradigm relying on parameters normally used to discuss the nature of the Greek heroic paradigm. Because the first English literature is in general less known to the Brazilian public, this crossed approach tries to enlighten the main aspects of this literature by making use of analogous characteristics found in the better known Greek literature. Although establishing a conclusive poetic diachrony between the Greek and the Anglo-Saxon is impossible due to insufficient verbal parallels between *Beowulf* and the Homeric poems, the comparative method was found efficient for evincing that the protagonists of the three poems can be qualified following neuter and common parameters that do not describe a diachronic-poetic transformation, but rather an historic-social one. This method is, evidently, synchronic and the discovery that the *Beowulf*, due to its form, is better analysed by means of a synchronic method is perhaps this research's greatest achievement. This poem and the Homeric poems are products of oral literature, but, while the latter try to organically articulate many myths of a long-lived tradition dedicated to hero cult, the former tries to gloss the most important myths of the Germanic tradition by the time it was composed, a tradition already overwhelmed by Christianity. This study is essentially one in literary theory, but a great part of its arguments relies on a methodology that is as literary as it is linguistic: *close reading*, the procedure of textual analysis preferred by contemporary Hellenists, especially those from the Anglophone academic milieu. By adopting such a methodology, this dissertation calls attention to these Hellenists' thoughts and discloses the Anglo-Saxon literature in didactic fashion. It also takes this opportunity to exercise techniques of literary and philological hermeneutics that are state of the art in Classics and widely useful for literary studies in general.

Keywords: Homer; *Beowulf*; oral tradition; heroic poetry; Christianity; *close reading*.

Resumo

Esta dissertação apresenta uma leitura do poema anglo-saxão *Beowulf* a partir de leituras dos poemas homéricos. O objetivo é iniciar uma discussão sobre a natureza do paradigma heroico anglo-saxão confiando em parâmetros normalmente utilizados para discutir a natureza do paradigma heroico grego. Sendo a primeira literatura inglesa em geral menos conhecida ao público brasileiro, essa abordagem cruzada busca esclarecer os principais aspectos dessa literatura valendo-se de características análogas encontradas na mais conhecida literatura grega. Embora o estabelecimento de uma diacronia poética conclusiva entre as tradições grega e anglo-saxã seja impossível por causa da insuficiência de paralelos verbais entre o *Beowulf* e os poemas homéricos, o método comparativo se mostrou eficiente ao destacar que os protagonistas dos três poemas podem ser qualificados segundo parâmetros neutros comuns que não descrevem uma transformação diacrônico-poética, mas sim uma transformação histórico-social. Esse método evidentemente é sincrônico e a descoberta de que o *Beowulf*, devido a sua forma, é melhor analisado por meio de um método sincrônico é talvez a maior conquista desta pesquisa. Tanto esse poema quanto os poemas homéricos são oriundos da literatura oral, mas, enquanto esses buscam articular de maneira orgânica diversos mitos de uma tradição longa e dedicada ao culto heroico, aquele busca glosar os principais mitos da tradição germânica do tempo em que foi composto, um tempo em que essa tradição já era dominada pelo cristianismo. Este estudo é essencialmente em teoria literária, mas confia grande parte de seus argumentos em uma metodologia que pertence igualmente à literatura e à linguística: trata-se do *close reading*, procedimento de análise textual preferido pelos helenistas contemporâneos, sobretudo os do meio anglófono. Adotando tal metodologia, esta dissertação busca chamar atenção para o pensamento desses helenistas e divulgar a literatura anglo-saxã de maneira didática, bem como aproveita para exercitar técnicas de hermenêutica filológica e literária que são as mais atualizadas dentro dos estudos clássicos e amplamente úteis aos estudos literários em geral.

Palavras-chave: Homero; *Beowulf*; tradição oral; poesia heroica; cristianismo; *close reading*.

Sumário

Agradecimentos	xiii
Abreviações	xv
Epígrafe	xvii
Introdução	1
Capítulo 1: Estudos de caso: Erich Auerbach e J.R.R Tolkien	13
1.1. Erich Auerbach e <i>A cicatriz de Ulisses</i>	13
1.2. J.R.R. Tolkien e <i>Beowulf: os monstros e os críticos</i>	29
Capítulo 2: O herói grego	43
Herói épico e herói de culto	44
a. O herói épico é extrassazonal	45
b. O herói épico é extremo	54
c. O herói épico é antagonista ao deus que mais se assemelha a ele	61
Capítulo 3: O campeão anglo-saxão	73
3.1. Beowulf e a matéria heroica germânica	75
3.1.1. Scyld Scefing e a estruturação do tempo-espço	77
3.1.2. Sigemund e a estruturação do campeão	86
3.1.3. Thor e o senso de responsabilidade	91
3.2. Beowulf e a tradição germânica da compensação	94
3.2.1. O Fragmento de Finnsburh e a matéria feminina	100
3.3. Beowulf e a matéria cristã	107
3.3.1. Polifemo e os descendentes de Caim	107
3.3.2. O dragão e a tragédia humana	115
Conclusão	123
Referência bibliográfica	129
Anexos.....	137

Agradecimentos

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal em Ensino Superior, por possibilitar a realização deste estudo.

Ao banco Santander, por permitir que parte da pesquisa fosse realizada no exterior.

A Clare Lees, do King's College London, pela oportunidade de que eu conduzisse parte de minhas investigações no Reino Unido e assim obtivesse acesso a documentos raros e de extrema importância.

A Miriam Gárate, alguém que tenho seguido pelos corredores do instituto há alguns anos e que se tornou de imenso valor para mim e para a execução deste trabalho.

A Alcebíades Miguel, Mario Frungillo e Néri de Barros Almeida, pela amizade e por se disporem à árdua leitura deste texto.

Finalmente, a Flávio Ribeiro de Oliveira, camarada e orientador, que manteve fé em mim apesar de meus constantes tropeços e permitiu que toda esta tarefa fosse possível e agradável.

Abreviações

BibH.: A Biblioteca da História

Bwf.: Beowulf

ÉdR.: Édipo Rei

Ene.: Eneida

Eti.: Etiópida (comentário sobre a)

HEcl.: História Eclesiástica do Povo Inglês

Hér.: Hércules

Il.: Ilíada

Od.: Odisseia

Poét.: Poética

SHer.: Sobre os Heróis



Um sábado qualquer no. 1342

Introdução

i. Objetivo e justificativa

Embora desenvolvida dentro da área de Estudos Clássicos, esta dissertação é um estudo de literatura comparada que aborda a literatura grega e a anglo-saxã. Seu objetivo é iniciar uma discussão sobre a natureza do paradigma heroico anglo-saxão confiando em parâmetros normalmente utilizados para discutir a natureza do paradigma heroico grego. Sendo a primeira literatura inglesa em geral menos conhecida ao público brasileiro, essa abordagem cruzada busca esclarecer os principais aspectos dessa literatura valendo-se de características análogas encontradas na mais conhecida literatura grega. Para isso, serão apresentadas leituras da *Iliada* e da *Odisseia*, que são os dois principais poemas épicos da tradição oral grega, e do *Beowulf*, o único poema épico dentro da tradição oral anglo-saxã. Essas leituras serão complementadas com leituras de outros textos das duas tradições, como o *Ciclo Épico* e algumas tragédias do Período Clássico, para o caso grego, e o *Fragmento de Finnsburh* e alguns ensaios do Venerável Beda, para o caso anglo-saxão.

Para esse estudo foram escolhidas essas duas tradições poéticas porque ambas se encontram em posições limítrofes na historiografia literária. A tradição grega, que começa a florescer em torno do século VIII a.C. justamente com o *Ciclo Épico* e os poemas homéricos, irá se estabelecer como berço da cultura e da literatura ocidentais, além de ser uma tradição que desenvolve mitos heroicos extremamente complexos¹ e que serão atualizados ao longo de toda a história da arte e das ciências humanas de modo geral². A tradição anglo-saxã, que

¹ Os mitos gregos não existiam apenas no plano da ficção. Veremos no Capítulo 2 que esses mitos, enquanto narrativas, surgiram a partir de cultos heroicos.

² Temos em mente aqui a noção de “Clássico” de Salvatore Settis. Segundo ele, “Clássico” é também um paradigma, que morre e renasce de tempos em tempos quando o contexto histórico-social assim lhe exige. Cada novo ciclo é nostálgico e uma releitura, tornando-se um paradigma rítmico que não se restringe ao universo da arte, mas emerge também em infinitos tipos de manifestação intelectual e social (essa última não necessariamente relacionada de modo direto a uma manifestação intelectual). Cf. SETTIS, 2006, passim. A teoria de Settis lida em princípio com o “Clássico” greco-romano, mas outras formas de “Clássico” surgiram ao longo da história, como Hegel, Kant ou Hannah Arendt – que a rigor também reliam os antigos para atualizar seus pensamentos. Um exemplo contundente é a *Dialética do esclarecimento*, que confia amplamente sua tese em uma leitura da *Odisseia* e de Odisseu. Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 2010, Excursus 2.

começa a florescer em meados do século VII d.C. com o *Beowulf*, sob a influência desse sincretismo pagão-cristão, será uma das precursoras na produção de literaturas vernáculas, possivelmente a mais influente delas até *A divina comédia*, que será escrita por Dante Alighieri somente no início do século XIV. De sua parte, a literatura anglo-saxã irá influenciar as sagas arturianas³, que não ficarão restritas à ilha da Bretanha e terão belos expoentes também na França, Itália, Espanha e Portugal, além do romance *Jaufré*, escrito na língua occitana⁴. Por sua vez, as literaturas arturianas inspirarão aquele que será o principal gênero literário da Idade Média e de grande parte do Renascimento: as novelas de cavalaria.

ii. Diretrizes

A discussão aqui desenvolvida se vale de análises hermenêuticas⁵ elaboradas diretamente a partir de uma leitura dos textos em questão e se fundamenta nas metodologias e resultados dos principais estudos teóricos sobre essas duas literaturas hoje. Espera-se com isso compreendê-las tanto em um pequeno quanto em um grande escopo, isto é, busca-se uma compreensão das qualidades linguísticas e estéticas individuais das obras, bem como uma compreensão das tradições que as conceberam, algo que nos permitirá chegar a um bom entendimento dos papéis sociais e culturais dessas literaturas enquanto repositórios da arte tradicional de suas civilizações.

Para o caso grego, adotamos como base metodológica a Neoanálise, cujo maior expoente são Gregory Nagy e os helenistas da Universidade de Harvard. Essa metodologia é uma evolução da Teoria da Oralidade, desenvolvida por Milman Parry e Albert Lord em meados do século XX, e tem como principal característica uma prática hermenêutica que põe em interação análises de ordem artística, filológica e antropológica – nesse último caso, em

³ Um exemplo curioso de literatura arturiana influenciada pela literatura anglo-saxã é a *Alliterative morte arthure*, cujo autor é desconhecido. Escrito provavelmente no final do século XIV, já em inglês médio, esse poema é escrito em versos aliterativos, como o *Beowulf*. MARVIN. In: FULTON, 2009, p.232.

⁴ GRIMBERT. In: FULTON, 2009, pp.146-57.

⁵ Entende-se por *hermenêutica* a interpretação de um texto por meio de uma leitura especializada: hermenêutica psicanalítica, literária, historiográfica, filológica, filosófica etc.

especial o aspecto ritualístico dos heróis gregos. Para o caso anglo-saxão, adotamos como base metodológica a vertente de estudos da Universidade de Oxford, cujo maior expoente hoje é Andy Orchard, mas cujo desenvolvimento provém das teorias do filólogo do inglês antigo J.R.R. Tolkien. Essa metodologia tem como principal característica uma prática hermenêutica dedicada à filologia do inglês antigo e à sociologia e historiografia da literatura anglo-saxã, em especial a influência das tradições latina e cristã.

Essas duas bases metodológicas têm em comum uma prática hermenêutica que esta dissertação também busca exercitar, prática que no meio acadêmico anglófono ficou conhecida como *close reading*⁶. Nas palavras de Elizabeth Howe e David Schur, especialistas no assunto:

Uma leitura em *close reading* analisa poemas ou passagens curtas de uma prosa em profundidade. Também é conhecida como Explicação, palavra de um verbo em latim que significa “desdobrar”. A Explicação desdobra o significado do texto em relação a seus elementos formais e estruturais; também permite [...] examinar a linguagem e a estrutura de um trabalho em função de seu conteúdo, isto é, das ideias, imagens ou emoções que ele expressa. (HOWE, 2010, p.1; tradução nossa)

O leitor [...] percorre uma seleção gradualmente, usando evidências textuais altamente específicas para fazer conexões e afirmações mais complexas. Desse modo, visões microscópicas e macroscópicas se combinam em uma consideração unificada e sustentada por forma, significação e contexto. (SCHUR, 1998, p.2; tradução nossa)

Em outros termos, *close reading* é uma técnica que transita entre a microestética (o texto propriamente dito e sua exegese) e a macroestética (a diegese e o resultado estético desse texto) de uma obra literária, buscando na primeira os arrimos da segunda. Assim, além de um trabalho de literatura comparada, esta dissertação é também um estudo que se vale tanto de análises hermenêuticas de ordem literária quanto de ordem filológica ou, mais especificamente, um estudo de crítica literária que se aprofunda em análises filológicas na medida em que elas esclareçam questões em princípio de ordem literária. O intuito é refinar

⁶ Uma análise em *close reading* também pode ser conhecida por *explicação de texto*. Preferimos aqui o termo original em inglês para evitar eventuais ambiguidades.

a interação entre esses dois tipos de análise, procurando na filologia provas que expliquem e validem uma determinada estética literária. A grande vantagem de uma análise em *close reading* é que essa é uma técnica ao mesmo tempo neutra e versátil, adequada para se investigar virtualmente qualquer documento em base textual, algo que nos motiva a seu exercício neste trabalho.

Ao contrário do que se esperaria de um estudo comparativo entre poéticas antigas, esta dissertação não põe em confronto a literatura anglo-saxã e a grega com o intuito de produzir uma análise de linguística histórica ou diacrônica. Ao longo de nossa investigação, descobrimos que a forma de composição do *Beowulf* impossibilita a construção de uma diacronia poética perfeita e qualquer estudo comparativo de sua poética com a poética de outra tradição antiga será fundamentalmente de ordem sincrônica. Tanto esse poema quanto os poemas homéricos são oriundos da literatura oral, mas, enquanto esses buscam articular de maneira orgânica diversos mitos de uma tradição longeva e dedicada ao culto heroico, aquele busca glosar os principais mitos da tradição germânica do tempo em que foi composto, um tempo em que essa tradição já era dominada pelo cristianismo. Sim, existem semelhanças complexas entre poéticas antigas e a anglo-saxã, como talvez encontremos na expressão μέγα κλέος ‘grande glória’ e no litote *dóm unlytel* ‘não pequena glória’⁷ ou nas descrições “*monstrum horrendum, informe, ingens*” ‘o monstro horrendo, informe e enorme’ e “*earmsceapen on weres wæstmum [...] næfne he wæs mara þonne ænig man oðer*” ‘a terrível criatura de forma humana [...] exceto que ele era muito maior do que qualquer outro [homem]’⁸, mas nenhuma recorrente ou semelhante o bastante para que possamos determinar com segurança algum tipo de relação diacrônica. Apesar desses hiatos diacrônicos, o método comparativo tipológico ou sincrônico se mostrou eficiente ao destacar que os protagonistas dos poemas – nossos reais objetos de interesse – podem ser qualificados segundo parâmetros neutros comuns que não descrevem uma transformação diacrônico-poética, mas uma transformação histórico-social. Nesse sentido, ao analisarmos os paradigmas heroicos de cada literatura, os estaremos analisando segundo suas características particulares, isto é, com base nas características de suas tradições tais como elas eram quando foram representadas

⁷ *Od.* I, 240 e *Bwf.* 885. Κλέος e *dóm* são equivalentes semânticos e morais. Cf. WATKINS, 1995, pp.78-9.

⁸ Cf. TOLKIEN, 2006, p.24; *Ene.* III, 622 e *Bwf.* 1.351b-53.

nas composições que temos hoje. Ao discutirmos a natureza do paradigma heroico anglo-saxão confiando em parâmetros normalmente utilizados para discutir a natureza do paradigma heroico grego, estaremos utilizando os mais modernos instrumentos de pesquisa para dissecar um espécime catalogado, mas em busca de novos resultados. Esses instrumentos, providenciados por um estudo neanalítico de Gregory Nagy, pertencem aos domínios da antropologia, da sociologia e da religião, e descrevem os três pilares da existência do herói épico grego. Assumindo-se a validade do estudo de Nagy, que não se restringe às habilidades criativas da tradição grega, sugerimos que esses três pilares são igualmente eficientes para descrever o ideal guerreiro anglo-saxão, personificado no campeão geata Beowulf. Esperamos, enfim, mostrar como as tradições grega e anglo-saxã se comportam de maneira análoga ao se representarem nas pessoas e ações de seus protagonistas.

Esta investigação se norteia pelas investigações de Gregory Nagy, para o caso da literatura grega, e pelas investigações de Andy Orchard, para o caso anglo-saxão, pois esses parecem ser os críticos contemporâneos que melhor condensam em suas análises as qualidades de análises mais antigas ao mesmo tempo em que contribuem com novidades valiosas. Também será abordado com recorrência o ensaio de J.R.R. Tolkien: *Beowulf: the monsters and the critics*, de 1936. Embora seja um ensaio publicado já há algum tempo, ele foi determinante nos estudos da tradição anglo-saxã, pois somente após ele é que o poema *Beowulf* passou a ser estudado efetivamente como uma obra literária⁹. Ainda, fontes importantes sobre a historiografia anglo-saxã são dois livros do escritor argentino Jorge Luís Borges, que foi também professor de literatura inglesa na Universidade de Buenos Aires: *Literaturas germánicas medievales* (1966) e *Breve antología anglosajona* (1978). São feitos esses esclarecimentos preliminares sobre a literatura anglo-saxã porque essa é uma literatura que carece de referências no Brasil e nem sempre é possível definir as principais correntes teóricas para determinados campos de seu estudo, mas o exame de toda a bibliografia mostrou que esses autores são sem dúvida os mais aconselhados para guiar esta investigação. Parte

⁹ TOLKIEN, 2006, pp.5-9.

deste trabalho foi conduzido no Reino Unido¹⁰, o que muito colaborou para o acesso a novas referências, mas mesmo as pesquisas atuais – embora sejam mais evoluídas em áreas como arqueologia e paleolinguística – muitas vezes não atingem o mesmo nível de sensibilidade e perspicácia dos ensaios de Tolkien e de Borges. Assim, há aqui uma dedicação especial em sintetizar e integrar os estudos contemporâneos, mas negligenciar esses dois escritores seria um erro grave.

As traduções do grego e do inglês antigo aqui expostas foram feitas pelo aluno¹¹. Uma vez que há uma dedicação em se realizar análises hermenêuticas diretamente a partir dos textos e uma vez que há na área de Estudos Clássicos da Unicamp uma tradição em tradução, parece condizente com a pesquisa que novas versões para o português dos originais gregos e anglo-saxões integrem seu método de análise. Devemos nos atentar, contudo, para dois aspectos dessas versões: primeiro, buscam-se traduções literais dos textos escolhidos, ou ao menos traduções que mantenham o máximo possível do sentido e da ordem originais da narrativa desses textos, sem grandes preocupações estéticas; segundo, como os textos aqui discutidos são muito longos, serão traduzidos apenas trechos curtos, significativos para a análise do que se está sendo examinado, algo que condiz com o sugerido por Elizabeth Howe e David Schur em seus esclarecimentos sobre *close reading*.

iii. Modificações no projeto inicial

O objetivo do projeto apresentado inicialmente para a seleção desta dissertação era explorar as tradições orais grega e anglo-saxã para encontrar elementos linguísticos e tradicionais dos discursos de Aquiles e de Odisseu no poema *Beowulf*, mais especificamente nos discursos conhecidos como *wordhords*¹², e com isso compreender as semelhanças e

¹⁰ No King's College London e na Maughan Library, sob supervisão da professora Clare Lees, do Departamento de Inglês.

¹¹ As traduções do inglês, do francês e do espanhol, relativas à bibliografia crítica, também foram feitas pelo aluno. Os excertos de obras poéticas sempre virão acompanhadas dos originais.

¹² Literalmente, *wordhord* significa 'tesouro de palavras'. Em português, pode ser traduzido simplesmente como 'discurso', mas é preciso ter em mente que não se trata de um discurso corriqueiro e sim de um discurso carregado de determinada *autoridade*. Wordhords são discursos proferidos pelos campeões ou nobres anglo-saxões, entoações de extrema sofisticação retórica que têm por finalidade demonstrar e impor a autoridade de

diferenças entre o protagonista desse poema e os protagonistas dos poemas homéricos. A ideia, que se aproximava de um exercício de retórica, era estabelecer o que denominamos de *paradigma heroico* a partir das visões que os heróis tinham de si próprios.

Essa ideia se fundamentava em duas pré-investigações:

Primeiro, por meio de uma leitura cuidadosa da *Ilíada*, da *Odisseia* e do *Beowulf* é possível encontrar nos discursos de seus heróis características comuns, consoantes e dissonantes, que parecem mostrar que o herói anglo-saxão é o rearranjo de um complexo de características artísticas e tradicionais que nos heróis gregos é encontrado em uma forma primitiva. Entenda-se por “primitivo” aqui não algo vil ou pouco desenvolvido, mas algo pioneiro e ainda pouco influenciado por forças externas. Esse entendimento tem por base o fato de que a tradição e a arte anglo-saxãs foram fortemente influenciadas pela tradição cristã, uma tradição estrangeira. Aquiles, Odisseu e Beowulf – e ainda Gilgamesh, Rolando, Édipo etc. – são heróis de suas próprias histórias e tradições. Assim, Aquiles e Odisseu são espécimes do paradigma heroico grego, do mesmo modo que Beowulf é um espécime do paradigma heroico anglo-saxão e assim por diante. Empregamos o termo *paradigma heroico*, um termo genérico, a fim de enquadrá-los em uma mesma teia de ideias, na qual suas características, consoantes ou dissonantes, possam ser compreendidas de forma abrangente e neutra. Segundo a abordagem desta dissertação, que continua as teorias de Nagy que mencionamos há pouco, o paradigma heroico pode ser explicado com base em três parâmetros ou pilares criativos: um antropológico, um sociológico e um religioso. Esses três parâmetros se comportam de uma maneira dentro do paradigma heroico grego e de outra dentro do paradigma anglo-saxão, e sugerimos que o comportamento para o caso anglo-saxão decorre amplamente da influência da tradição cristã. Como exposto na Seção i, essas revoluções no paradigma heroico ainda são válidas para a análise desta dissertação; a mudança está na nossa constatação de que tal análise não pode se restringir a uma abordagem apenas da estrutura linguística dos discursos dos heróis, os quais, inclusive, não podem ser analisados diacronicamente de modo conclusivo. Assumíamos que as opiniões especulares

quem as entoa sobre o assunto discutido e sobre as circunstâncias em que esse assunto é discutido. É ao mesmo tempo uma imagem identitária e um instrumento de imposição. Em análises teóricas, o termo normalmente vem associado ao verbo *onlúcan*, que significa ‘libertar’ [*to unlock*], devido a uma passagem em *Bwf.* 259. No *Beowulf*, o termo *wordhord* é utilizado apenas uma vez, nesse verso, mas se refere a um tipo de fala ou discurso que ocorre mais vezes. Isso será estudado no Capítulo 2.

dos protagonistas bastariam para sustentar nosso objetivo, mas percebemos que os narradores dos poemas têm importância muito maior do que a suposta de início, sobretudo para o caso anglo-saxão¹³. Nesse sentido, se nos dedicássemos apenas aos discursos dos heróis, correríamos o risco de produzir análises superficiais e negligenciaríamos, por exemplo, a maneira como esses paradigmas são representados pela narração ou como as opiniões que os narradores têm sobre os personagens e eventos, perspectivas distanciadas. Ainda, se nos dedicarmos a fundo a tal estudo dos procedimentos narrativos eles mesmos, sem a preocupação de se reestruturar e reafirmar as poéticas diacronicamente, também nos alinhamos a grande parte dos estudos contemporâneos sobre a literatura anglo-saxã:

O foco da investigação [sobre o *Beowulf*] agora mudou de alguma forma para longe de uma insistência sobre a oralidade da composição formular, e em direção à originalidade e à vocação artística dos autores que escolheram produzir usando técnicas tradicionais de composição, transmissão e performance. (ORCHARD, 2003, p.86; tradução nossa)

Esse interesse, inclusive, parece estar alinhado mesmo com as críticas contemporâneas à literatura grega, algo observado pelo próprio pesquisador inglês:

“Esse volume [*Homer's traditional art*] enfoca as raízes da poesia épica homérica em uma tradição oral da Grécia antiga, explorando a arte homérica não como um triunfo literário sobre aquela herança, mas como o produto direto de sua agência única e fortalecedora. Isto é, ele considera como o bardo e sua tradição empregavam um esmerado meio de expressão para alcançar uma arte mais do que literária.” (FOLEY, 1999, p.13; tradução nossa) Pode-se muito bem argumentar que, *mutatis mutandis*, a época é perfeita para uma análise da arte tradicional do *Beowulf*. (ORCHARD, 2006, p.86n103; tradução nossa)

Atentemos para o fato de que Orchard não defende um afastamento da Teoria da Oralidade especificamente, mas sim da insistência acadêmica em garantir e reiterar os traços de oralidade inerentes a literaturas orais como os poemas homéricos ou o *Beowulf*. Insistir

¹³ Por exemplo, o narrador do *Beowulf* por vezes possui um discurso iconoclasta que não encontramos nos discursos dos personagens.

no esclarecimento dos traços de oralidade de uma canção tradicional implica em insistir no levantamento de indícios que comprovem os métodos e particularidades composicionais dos cantores de uma determinada tradição e, assim, garantam que tal canção é de fato produto de um esforço coletivo longo, esmerado e que pode envolver várias gerações e subtradições¹⁴. Esta investigação, a exemplo da Neonanálise, utiliza a Teoria da Oralidade porque essa corrente de estudos ainda é hoje a que melhor permite obter resultados ao se estudar literaturas oriundas de uma tradição oral. Contudo, seguindo a forma de pensar desses pesquisadores, tampouco há aqui a intenção de pôr em prática o velho hábito de insistir na origem oral dos poemas e nas particularidades linguísticas desse tipo de composição. Para nós, que os poemas homéricos e o *Beowulf* têm origens em tradições orais é um fato dado e nunca ignorado; mas nossa dedicação é à forma como as artes tradicionais dos poemas ficaram preservadas em suas narrativas e quais as transformações que sofreram entre uma tradição e outra.

Segundo, as pesquisas de Albert Lord e John Miles Foley¹⁵, amplamente utilizadas por esta investigação, mostram que é possível estabelecer diversas comparações entre os poemas da tradição oral grega e os da tradição anglo-saxã, fato que incutiu no projeto inicialmente proposto a ideia de se buscar entre os poemas relações linguísticas e literárias *diretas*. Entretanto, como estudos comparativos entre a literatura grega e a anglo-saxã não são muito recorrentes no meio acadêmico brasileiro, só uma investigação mais delicada e aprofundada da bibliografia crítica, bem como de bibliografias que antes não estavam à disposição do aluno¹⁶, possibilitou a descoberta de que a ideia original de se supor relações diretas entre os poemas era, na verdade, uma atitude descuidada.

¹⁴ Embora hoje tenhamos versões unificadas da *Íliada* e da *Odisseia*, elas são amálgamas de diferentes versões desses poemas, versões que deviam estar espalhadas entre diversos pontos da Península Balcânica, da Ásia Menor e das ilhas mediterrâneas. NAGY, 1979, pp.7-8. Nesta dissertação leremos a *Etiópida*, poema do *Ciclo Épico*. Esses poemas se diferenciam dos poemas homéricos por sua natureza regionalista.

¹⁵ LORD, 1991; 2000 e FOLEY, 1990.

¹⁶ Em especial artigos depositados nos arquivos digitais *Project Muse* e *Jstor*, assinados pela Unicamp e aos quais o aluno não tinha acesso antes do ingresso no programa de mestrado. Essas análises são de fato mais estudos de hermenêutica literária do que de linguística histórica, embora haja confluência de ambos. Alguns exemplos dignos de nota: HABER, 1933 e SCHRADER, 1972, sobre *Beowulf* e épica romana; HULBERT, 1946 e NIST, 1963, sobre *Beowulf* e épica clássica; LOUDEN, 1996, sobre técnicas narrativas comuns em *Beowulf* e Homero; SORRELL, 1992 e WAUGH, 2011, sobre evidências de composição oral. É de suma

A respeito disso, o próprio Orchard esclarece:

É um fato curioso de história literária que a aplicação da assim chamada “teoria da oralidade” [*sic*] ao inglês antigo tenha dado vida nova à prática moribunda de se estabelecer comparações entre a poesia épica homérica e o *Beowulf*, embora ninguém ainda tenha sido ousado a ponto de pegar em armas e argumentar por uma influência *direta* do grego, ou mesmo por influência indireta mediada por textos como a *Ilias Latina*.¹⁷ (ORCHARD, 2003, p.132; tradução nossa, ênfase nossa)

Com efeito, os artigos investigados sobre as relações entre a literatura grega e a anglo-saxã, e mesmo os ensaios de pesquisadores importantes como Lord e Foley sobre o assunto, são estudos linguísticos e literários de ordem sincrônica¹⁸. Buscar conceber aqui um estudo dissertativo que assuma a existência de um elo *direto* entre a poética grega e a anglo-saxã, como projetado de início, pode ser uma atitude temerária, pois, como já esclarecemos nesta Introdução, o *Beowulf* não admite diacronias poéticas perfeitas.

Por fim, um entendimento da natureza dos heróis dessas duas tradições, bem como das revoluções que sofreram, exige uma análise de seus mitos, isto é, de seus paradigmas enquanto funções sociais e culturais. Isso é especialmente válido para o caso da literatura anglo-saxã, que não participa muito do meio acadêmico brasileiro. Uma vez que essa literatura, cujas raízes são pagãs, foi fortemente influenciada pela então ascendente tradição cristã, parece um procedimento sensato estipular padrões de comparação entre literaturas que a precederam e o que se lhe sucedeu com a evolução do cristianismo. O projeto inicial não dedicava tamanha atenção à influência da tradição cristã na primeira literatura inglesa, mas tanto a bibliografia crítica quanto um processo de escrutínio mais delicado do *Beowulf* e de outros textos de sua cultura mostraram que é, de fato, necessário lhe dedicar grande atenção.

importância também SCHMITT, 1967, sobre comparações sincrônicas de diferentes poéticas, inclusive entre a homérica e o *Beowulf*.

¹⁷ O autor critica essa carência de iniciativas em se procurar um elo direto entre a literatura grega e a anglo-saxã, mas ele próprio não oferece dados ou análises que ao menos ilustrem essa possibilidade.

¹⁸ Um entendimento efetivo das diferenças entre análises sincrônicas e diacrônicas também é fruto desta investigação.

Levando-se em conta essas necessidades de retificação e a metodologia adotada pelos principais estudos contemporâneos consultados, parece uma boa medida que uma investigação dissertativa que busque os contrastes entre as literaturas em questão o faça seguindo essa metodologia. Assim, ela deve se aprofundar em análises comparativas de ordem sincrônica dedicadas a desvendar alguns aspectos das artes dessas literaturas enquanto produtos da agência de suas tradições, e não enquanto “produtos acabados”, isto é, enquanto criações poéticas reduzidas e cristalizadas nos textos que nos foram legados pelo passado. Como Foley afirma, devemos nos dedicar a compreender as qualidades de uma arte que pode ser encontrada nas literaturas dessas culturas, mas que também as extrapola, na qualidade de expressão criativa viva das doutrinas de suas tradições. Claro, não temos como escapar do fato de que esses textos são nossas fontes primárias de informação e que qualquer análise que façamos deles exige procedimentos delicados de hermenêutica textual, mas devemos ter essa consciência de que eles são reminiscências em forma literária da agência artística de suas tradições, as quais, por sua vez, são postas em funcionamento por meio de uma complexa interação de paradigmas socioculturais. Nosso interesse aqui é produzir uma análise privilegiada daquele que talvez seja o mais importante desses paradigmas, o paradigma heroico, a fim de compreender sua importância nas primeiras literaturas do ocidente e esclarecer de que modo a tradição cristã se fez tão atuante na tradição anglo-saxã.

Capítulo 1

Estudos de caso: Erich Auerbach e J.R.R. Tolkien

O propósito deste capítulo é discutir dois textos que com o tempo se tornaram fundamentais para os estudos em literatura grega e literatura anglo-saxã. O primeiro, *A cicatriz de Ulisses*, escrito por Erich Auerbach em 1946, discute uma das cenas de reconhecimento mais famosas da *Odisseia* e se utiliza de um método de análise por sinédoque para, através de uma cena específica do poema, buscar compreender seu estilo por completo. O segundo, *Beowulf: os monstros e os críticos*, foi escrito por J.R.R. Tolkien em 1936 e se tornou um divisor de águas na historiografia da crítica à literatura medieval inglesa simplesmente ao defender o status de *literatura* ao poema *Beowulf*, que até então era abordado pela pesquisa acadêmica apenas como objeto paleográfico. Ambos os textos tratam também da tradição bíblica: Auerbach o faz de modo a contrastar diferentes procedimentos narrativos e os objetivos de cada um deles, enquanto Tolkien o faz de modo a compreender de que modo essa tradição começa a modelar o texto anglo-saxão e a cultura anglo-saxã como um todo. A discussão desses textos tem por objetivo introduzir algumas das principais características das literaturas grega e anglo-saxã, apresentar alguns aspectos primários do estilo narrativo de cada composição e do efeito diegético que cada estilo provoca, determinar algumas de suas qualidades mais medulares enquanto agentes artísticos de suas tradições e iniciar um debate sobre a pertinência da tradição cristã enquanto agente moldador da tradição anglo-saxã.

1.1. Erich Auerbach e *A cicatriz de Ulisses*¹⁹

A partir do verso 392 da *Odisseia* lemos:

νίξε δ' ἄρ' ἄσσον ἰοῦσα ἄναχθ' ἐόν: αὐτίκα δ' ἔγνω

¹⁹ AUERBACH, 2009, pp.1-20.

οὐλήν τήν (1) ποτέ μιν σῦς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι
Παρνησόνδ' ἔλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἴας,
μητρὸς ἐῆς πάτερ' ἐσθλόν, ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο
κλεπτοσύνη θ' ὄρκῳ τε: θεὸς δέ οἱ αὐτὸς ἔδωκεν
Ἑρμείας: τῶ γὰρ κεχαρισμένα μηρία καῖεν
ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων: ὁ δέ οἱ πρόφρων ἄμ' ὀπήδει.

[Euricleia] então se aproximou para lavar seu amo: de imediato percebeu a cicatriz da ferida (1) que um dia lhe provocara um javali de presas brancas, quando [Odisseu] fora ao Párnaso ter com Autólico, bem como com seus filhos, o bom pai de sua mãe e que a todos superava tanto em ladroeira quanto em perjúrio: fora um deus mesmo quem lhe dera o dom: Hermes. Pois lhe fora dito para queimar as coxas de cordeiros e de crianças: por isso zeloso o acompanhava.

(*Od.* XIX, 392-98)

Essa sequência narrativa se encontra em um dos episódios de reconhecimento mais discutidos da *Odisseia*. O herói Odisseu, disfarçado como um pobre andarilho, chegara à própria casa e, com o intuito de poder ter uma conversa privada com Penélope, mente ter notícias de seu próprio paradeiro. Penélope, banhada em lágrimas mas carregada de esperança, aceita-o em uma sala separada e ordena que Euricleia, uma velha serva, lhe lave os pés em sinal de hospitalidade. Enquanto ela prepara a água, Odisseu perspicazmente se senta em um canto escuro da sala, próximo à lareira, justamente com o receio de que ela veja sua cicatriz e o identifique. O que ele mais temia acontece, e mal a serva começa a lhe lavar os pés, ela logo dá com a marca em sua perna. Auerbach argumenta que nesse ponto ocorre uma espécie de hiato narrativo, exatamente no verso 392, quando Euricleia associa a marca ao javali que a provocou. O que se sucede não é uma narrativa sobre as subsequentes tropelias do lava-pés e sim uma micronarrativa sobre a visita que Odisseu fizera a seu avô Autólico quando pequeno e sobre a caça que os dois conduziam quando do incidente com o animal.

O não preenchimento total do presente faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano. *Só que Homero [...] não conhece segundos*

planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. (AUERBACH, 2009, p.3; grifo nosso)

Ou seja, para Auerbach não há nos poemas homéricos algo como narrativas paralelas ocorrendo em tempos diferentes; para ele, toda narrativa conduzida pelo narrador homérica tem um tempo de narração único, que é o tempo de sua própria narração – isto é, o tempo do ato de se ter os poemas lidos ou cantados. Segundo a lógica de Auerbach, não podemos tomar como referência o tempo presente do νόστος ‘retorno’ de Odisseu ou o tempo presente do cerco de Troia porque as supostas digressões evidentemente aconteceram em momentos passados em relação a tais eventos. Em outras palavras, o crítico alemão defende que na poesia homérica não há digressões propriamente ditas – interrupções do tempo presente da narração para uma visita a um tempo passado, um segundo plano narrativo –, mas interpolações de universos narrativos cujo teor é narrado numa linearidade cronológica progressiva, de modo que qualquer digressão se torna um presente narrativo da narração do fruidor (o leitor, o cantor, sua audiência etc.). De fato, não há no excerto marcas linguísticas que anunciem ou denunciem uma mudança efetiva de plano narrativo: em (1) temos uma clara mudança de contexto narrativo, a partir da qual o narrador onipresente adentra a narrativa sobre as circunstâncias da cicatriz, quando Odisseu era pequeno e nas quais Penélope, Telêmaco e os pretendentes deixam de se tornar protagonistas da história e cedem espaço a personagens como Autólico, os filhos de Autólico e também o deus Hermes. De certo modo, até mesmo Odisseu e Euricleia se tornam novos protagonistas, em suas versões mais jovens, quando *são* agentes dos eventos que, embora pertencentes ao presente da narração, são passados da narrativa à qual se concatenam (as circunstâncias do lava-pés). A narração que se inicia em (1), com ποτέ μιν σῶς ἦλασε λευκῶ ὀδόντι ‘que um dia lhe provocara um javali de presas brancas’, é a clara representação de um evento que não faz parte do νόστος de Odisseu em si, mas algo que aconteceu quando ele era pequeno:

Aqui, é a cicatriz que aparece no decorrer da ação; e não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente da escuridão de um passado obscuro; ela deve sair claramente à luz, e com ela, um pouco da juventude do herói. (AUERBACH, 2009, p.4)

O relato da caça se estende até o verso 467, quando o narrador retoma a narração do lava-pés e o acidente da bacia:

[...] ὁ δ' ἄρα σφίσιν εὖ κατέλεξεν
[465] ὡς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σὺς λευκῶ ὀδόντι,
Παρνησόνδ' ἔλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο.
(2) τὴν γρηῦς χεῖρεςσι καταπρηνέσσι λαβοῦσα
γνῶ ρ' ἐπιμασσαμένη, πόδα δὲ προέηκε φέρεσθαι:
ἐν δὲ λέβητι πέσε κνήμη, κανάχησε δὲ χαλκός,
[470] ἄψ δ' ἐτέρωσ' ἐκλίθη: τὸ δ' ἐπὶ χθονὸς ἐξέχυθ' ὕδωρ.

Então [Odisseu] contou com detalhes
como na caça o javali de presas brancas o ferira,
quando subira o Párnaso com os filhos de Autólico.
(2) A anciã, quando tomou [a perna de Odisseu] nas palmas das mãos,
então bateu sua canela e largou seu pé, deixando-o cair
dentro da bacia e fazendo o bronze ressoar;
ela se entornou e a água se espalhou pelo chão.

(*Od.* XIX, 468-70)

Em (1), quando da entrada na narrativa sobre o passado de Odisseu, a linearidade da narração é absoluta, isto é, não há marcas linguísticas ou textuais que impliquem numa cisão clara de planos narrativos. Segundo Auerbach, a passagem do universo da casa de Odisseu ao universo da casa de seu avô se dá por meio de uma oração subordinada²⁰. O crítico não especifica, mas se trata de uma oração subordinada restritiva, uma vez que a narração que se segue sobre a infância de Odisseu é uma especificação das memórias que Euricleia tem represadas em si e que juntas e a presente (as circunstâncias do lava-pés) representam para o herói grande ameaça²¹. Com efeito, Odisseu negligencia a força das memórias de Euricleia e a devoção que ela tem por ele, e nem mesmo a escuridão do lugar onde ele se

²⁰ Idem, *ibidem*, p.5.

²¹ Assume-se que toda restrição contém em si uma explicação, mas que nem toda explicação contém em si uma restrição. A narração do evento com o javali explica a origem da cicatriz, mas tal narração opera de modo a qualificar aquela cicatriz de Odisseu, quiçá dentre outras, com a qual ou com as quais Euricleia tem familiaridade.

sentara é suficiente para ludibriar a velha serva. Em (2) compreendemos que essa reconhece seu amo na escuridão ou apesar da escuridão: ela não vê a cicatriz de Odisseu, mas a tateia (λαβοῦσα ‘pegou’ ou ‘tomou na mão’) e, para ela que fora ama de leite de seu amo e o vira crescer com a cicatriz, o tato é o bastante para reavivar suas memórias e em consequência levar ao reconhecimento. Em (2) temos marcas linguísticas mais claras e o fim da explicação sobre a origem da cicatriz e o cacife de Euricleia para reconhecer Odisseu pelo tato coincide com o fim de um longo período e de uma magistral inflexão do presente narrativo. O efeito de suspense é inevitável, claro, ainda que Auerbach defenda que isso não faça parte do “estilo” homérico, e é um efeito de narração bastante feliz; mas também o é o fato de que como parte integrante da suspensão o narrador nos qualifique a compreender a natureza da cena do reconhecimento de Euricleia: o passado do herói e a devoção que seus súditos e familiares já nutriam por ele desde pequeno, bem como o amor, a sinceridade e a lealdade da velha serva, que como todos em Ítaca sofre a ausência de Odisseu – devoção que, como a história nos mostra, consegue ser resumida num simples contato humano.

Para o crítico alemão, a singularidade do episódio e de um suposto “estilo” homérico reside no fato de que toda a narração dos poemas se restringe a uma única linearidade temporal, como se cada cena enunciada ocorresse no permanente tempo presente da narração ainda que os eventos em jogo possam ser pretéritos em relação a outros eventos já ou por serem narrados. A percepção e a interpretação do crítico alemão sobre o texto são sem dúvida bastante precisas, mas é de suma importância para nós o fato de que não há evidências de que ele tivesse conhecimento sobre a Teoria da Oralidade de Milman Parry e Albert Lord, que começou a ser desenvolvida na década de 30. Segundo esses autores, o que Auerbach descreve como um aspecto fundamental do “estilo” narrativo homérico é menos um estilo do que um método, método esse imbuído de características narratológicas tradicionais que *implicam* no constante tempo presente da narração do poema, de sua narração enquanto *performance* poética.

Albert Lord²² explica que a poesia tradicional épica²³ é uma poesia narrativa composta de uma maneira que lhe permitiu evoluir ao longo de muitas gerações de cantores

²² LORD, 2000, pp.3-5.

²³ Para Milman Parry, Albert Lord e grande parte das análises de Gregory Nagy, não há diferenças entre *poesia* e *canção*. Quando lidamos com a poesia tradicional oral ou a poesia tradicional oral épica, devemos ter em

ou poetas que raramente sabiam ler ou escrever. Eles se valiam de instrumentos linguísticos tradicionais, como fórmulas, temas e cenas-tipos, o que lhes facilitava a lembrança da história, bem como sua composição e posta em prática. A esse ato conjunto de se compor e de se colocar em prática uma determinada narrativa²⁴ os teóricos da oralidade denominam *performance*. Nesse sentido, cada performance é também um ato único e imediato de composição, e cada composição é uma nova poesia, elaborada pelo cantor que a entoava; nesse sentido, por sua vez, cada poeta é também um detentor de sua tradição, que é feita arte por meio de seu ofício, o que faz dele “ao mesmo tempo a tradição e um criador individual”²⁵:

Sua arte consiste não tanto em aprender por meio de repetição as fórmulas cristalizadas pelo tempo quanto na habilidade de compor e recompor frases para a ideia do momento no padrão estabelecido pelas fórmulas básicas. Ele não é um iconoclasta consciente, mas um artista criativo tradicional. Seu estilo tradicional também tem individualidade, e é possível distinguir as canções de um cantor daquelas de outro, mesmo quando temos apenas o texto simples, sem música ou nuance vocal. (LORD, 2000, p.5; tradução nossa).

Essa, porém, é uma conclusão de bases antropológicas obtida por pesquisadores contemporâneos depois de vários anos de estudos empíricos e desenvolvimentos teóricos, e dificilmente aedos gregos olhariam para si próprios e constatariam o que Lord afirma que são ou que fazem. Para esses cantores, o que eles estavam transmitindo com suas canções era o κλέος, a ‘glória’, a ‘fama imperecível’ ou a ‘fama imorredoura’ dos heróis de suas narrações, e κλέος não é algo que pode ser concebido ou esmerado por eles, homens mundanos, mas

mente que as composições não eram compostas originalmente em forma escrita, mas cantada. Isso será discutido em profundidade no Capítulo 2.

²⁴ É válido atentarmos aqui para o fato de que narrativas como a *Ilíada*, a *Odisseia* e o *Beowulf* são materialidades linguísticas de *mitos*. Podemos entender aqui os mitos como narrativas relativamente sucintas sobre a vida de determinados personagens tradicionais fictícios, bem como à concatenação de diversas constelações de mitos, como é o caso dos poemas que analisamos. Por exemplo, temos o mito da invencibilidade de Aquiles proporcionada por sua mãe Tétis, o mito do cavalo de Troia e o da morte de Aquiles por um ferimento em seu calcanhar, provocado por Alexandre (Páris). Em nenhum momento nas tradições individuais da *Ilíada* e da *Odisseia* nos são narrados exatamente esses mitos, mas faz parte da tradição grega que concebeu esses poemas agregá-los no todo maior do mito de Aquiles – que é por si só uma figura mitológica. O Capítulo 2 se dedica a uma discussão sobre os conceitos de *mito* e *épico*.

²⁵ LORD, 2000, p.4; tradução nossa.

apenas por entidades divinas que tudo veem e tudo sabem: as musas. Por sua atividade, os aedos não se consideravam repositórios de suas tradições eles mesmos, mas apenas intermediários das musas ou instrumentos de κλέος, a glória cantada que eles ouvem diretamente dessas musas.

A poesia épica grega entrega a narrativa diretamente na pessoa do poeta. A invocação das musas no início das poesias épicas gregas é a marca da própria performance do poeta. O imediatismo da performance, porém, é contrabalançado por uma atitude de distanciamento remoto da composição. O artista se sente distanciado o bastante para inferir que a mensagem de sua composição não provém dele, mas da tradição. [...] Ele se comporta como instrumento nas mãos da musa, cuja mensagem é equacionada com aquela da tradição criativa. (NAGY, 1979, p.16; tradução nossa)

Ainda, sobre um aspecto do conteúdo dos próprios textos, Bowra afirma:

O que quer que Homero tenha em mente quando diz para as musas cantarem a ira de Aquiles ou do homem de muitos ardis, é claro que ele afirma algum tipo de autoridade sobrenatural para o que ele irá dizer e assume que sua audiência irá aceitá-lo. (BOWRA, 1952, p.41; tradução nossa)

Com efeito, nos primeiros versos da *Ilíada* e da *Odisseia*, temos:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
A ira do peleida Aquiles **canta** deusa

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον...
O homem multiardiloso **dize-me** musa...

Verifiquemos nesses dois casos os verbos e os objetos destacados:

1. Os verbos ἄειδε ‘canta’ e ἔννεπε ‘dize’ estão ambos no presente imperativo da segunda pessoa do singular;
2. Os substantivos μῆνιν ‘ira’ e ἄνδρα πολύτροπον ‘homem multiardiloso’ estão ambos no caso acusativo, de modo que são ambos objetos diretos de seus respectivos verbos.

Isto é:

1. Deusa, canta a ira do peleida Aquiles, e
2. Musa, dize-me o homem multiardiloso

O imperativo dos cantores que entoam tais versos é que as deusas lhes cantem os assuntos *em si*, e não *deles* ou *sobre* eles, como objetos abordados indiretamente por uma ação. Para os poetas, as narrações que eles próprios entoam são tempos presentes, são ações que estão acontecendo no e com o ato de suas falas²⁶, uma vez que são testemunhos diretos das musas, as quais observam diante de si tempos remotos em relação a seus poetas e vertem em seus ouvidos aquilo que veem. Tal prática não apenas põe a presente para a audiência do poeta essas ocorrências remotas, como também lhes garante a acurácia e veracidade dos fatos e dos detalhes sobre os feitos heroicos de homens e mulheres em um tempo que é/era também mais nobre. A capacidade de observação das musas é irrestrita e seus testemunhos são tais quais, isto é, são sempre observações da ação verdadeira que acontece no presente de suas observações e eventuais análises. Desse modo, qualquer canção narrativa que vertam nos ouvidos dos cantores tradicionais tem também valor de tempo presente, o que implica em que mesmo eventos que ocorreram no passado de outros eventos observados por elas sejam, para elas, igualmente presentes – a exemplo do episódio do javali em relação ao lava-pés de Euricleia. Como vimos nos versos 392 a 470 do livro XIX da *Odisseia*, esse constante tempo presente da narração das musas se reflete de forma linguística, é coerente com a ideia de κλέος dos poetas e é condizente com a tese de Auerbach – ainda que ele próprio encare essa linearidade da narração como um “estilo” homérico e não como um método dos cantores ou como a epistemologia do κλέος, que é a glória imorredoura e, portanto, com cacife para ser/estar sempre presente. Em outras palavras, a interpretação linguístico-literária que Auerbach faz da narração da *Odisseia* é acertada, embora ele próprio tenha chegado a ela por vias de uma hermenêutica puramente textual, sem levar em conta a metodologia de

²⁶ Fazemos referência às ideias de *ato de fala* elaboradas por J.L. Austin (1962). Embora Austin seja o autor da teoria, utilizamos aqui a interpretação mais específica de Gregory Nagy em *The Ancient Greek hero in 24 hours*: “Nos termos da teoria de Austin, em algumas situações nós de fato conseguimos fazer coisas por meio de dizer coisas. Mas nós temos que dizer essas coisas no *contexto correto*. [...] Um exemplo é ‘Eu aceito.’, que é um ato de fala apenas no contexto de se responder à questão: ‘Você aceita essa mulher/esse homem como sua legítima esposa/seu legítimo marido?’ [...] Algo que Austin não considerou no livro que eu acabei de citar [*How to do things with words*] é a ideia de que poesia ou música também podem ser atos de fala *quando poesia ou música são praticadas em tradições orais*.” Op. cit., p.59; tradução nossa.

composição tradicional descrita por Lord e a relação “prática” que se estabelece entre as musas e seus poetas-intermediários. Apesar desse acerto, devemos estar atentos para um exagero da parte de Auerbach em seus argumentos: o fato de a narração dos poemas homéricos ser capaz de concatenar em uma linearidade temporal única eventos que ocorreram em diferentes tempos ou em diferentes narrativas não impede que a narração se ramifique para representar eventos diferentes de uma mesma narrativa. Um exemplo claro na *Odisseia* é a *Telemaquíada*. Assumindo a forma que temos hoje do κλέος de Odisseu, há uma evidente interpolação dos eventos que concernem Telêmaco em sua viagem e seu pai em seu retorno a Ítaca. Se tomarmos os dois personagens como protagonistas de suas narrativas, temos até mesmo a interpolação de duas narrativas e a narração não se mantém de modo algum em uma linearidade homogênea. Os Cantos de I a IV da *Odisseia* lidam especificamente com a viagem de Telêmaco em busca do paradeiro e do νόστος ‘retorno’ ou ‘canção do retorno’ de seu pai. Os Cantos de V a XV tratam das aventuras de Odisseu em seus desvios pelo Mediterrâneo e ele só encontrará seu filho no Canto XVI, quando consegue chegar à orla de Ítaca. Por mais que de modo geral exista uma linearidade da narração, ela não é unívoca, tal como Auerbach parece sugerir. Sua escolha de analisar a *Odisseia* também contribui para essa impressão. Esse poema se concentra nas aventuras de Odisseu, mas, se tomarmos a *Ilíada*, os saltos e interpolações narrativos são abundantes. Embora o personagem principal desse poema seja o herói Aquiles, sua participação só é realmente ativa no início e no final da narrativa. Durante a maior parte do poema a narração se dedica às fortunas e infortúnios dos aqueus e também dos troianos. As interpolações narrativas são numerosas e o narrador chega mesmo a mudar seus protagonistas: na maior parte das cenas de batalhas, o exército aqueu é protagonista; durante a espionagem dos aqueus às muralhas de Troia, Odisseu e Diomedes são protagonistas²⁷; são várias as cenas que ocorrem dentro ou em cima das muralhas daquela cidade e, nelas, a narração não se dedica aos aqueus, mas aos troianos. Sem contar a enorme quantidade de narrativas sobre os deuses do Olimpo, narrativas cujas narrações se valem de uma linguagem muito distinta daquela utilizada para

²⁷ *Il. X.* A narrativa desse canto da *Ilíada* até mesmo destoa do restante do poema. Enquanto o poema em geral trata das batalhas e das questões políticas da guerra contra Troia, o Canto X se dedica a uma esfera narrativa muito menor, que é a missão noturna que Odisseu e Diomedes arquitetam contra os aliados dos troianos. Mesmo a linguagem é distinta. Cf. DUÉ e EBBOTT, 2010, Essay 2.

as narrações sobre os homens e heróis em terra. A argumentação de Auerbach não é errada, mas genérica demais. O que nos interessa de suas ideias sobre as narrações dos poemas homéricos é sua percepção da linearidade temporal de uma narrativa que não conhece digressões e essa percepção nos é interessante porque condiz com o método performático dos aedos gregos. No entanto, nada desse método parece indicar uma incapacidade da parte dos aedos de narrar muitos presentes concomitantes e imbricados uns nos outros. É possível que Auerbach percebesse essa capacidade da narração, mas seu método por sinédoque dedicado especificamente à cicatriz de Odisseu acaba por ser um pouco restritivo e chega a “achatar” as complexas narrações homéricas.

Mais adiante em *A cicatriz de Ulisses*, Auerbach propõe que, ao contrário do que ocorre na *Odisseia*, nos textos bíblicos há uma clara cisão de planos de representação, de realidades intratextuais ou intranarrativas que se relacionam entre si. Ele propõe que essas cisões de representação têm um objetivo moralizante típico da tradição e da ideologia judaico-cristãs, o qual, como veremos, parece ser diametralmente oposto ao objetivo dos poemas homéricos. Sua proposta tem por base um pequeno diálogo estabelecido entre o patriarca hebreu Abraão e o Deus²⁸, no qual discutem o sacrifício de Isaac, filho de Abraão:

E se passou depois dessas coisas que Deus de fato tentou Abraão, e lhe disse: Abraão., e ele respondeu: Veja. Eis-me aqui. E Ele disse: Leve agora teu filho, teu único filho Isaac, a quem tu amas, leve-o à terra de Moria; e ofereça-o lá ao fogo para uma oferenda no alto de uma das montanhas das quais irei te falar.
(Gen.22:1-2)

As circunstâncias do sacrifício do jovem Isaac são narradas ao longo dos vinte e quatro versículos do Gênesis 22, logo após Abraão expulsar de sua casa Hagar, serva de sua esposa Sarai (Sarah) e com quem teve um filho chamado Ismael (Ishmael). Sabemos que Abraão está em Beersheba, terra dos filisteus, e que Hagar e Ismael passam a vagar por essas

²⁸ Para esta dissertação serão tomadas por base Bíblia Alemã Luterana e a bíblia inglesa conhecida como Bíblia do Rei Jaime, cuja primeira edição data do século XVII, sob o governo do rei Jaime I da Inglaterra. A primeira é utilizada por Erich Auerbach em *Mimesis*. A segunda é provavelmente a bíblia que Tolkien usa como referência em *Beowulf: os monstros e os críticos*. Neste capítulo serão fornecidas apenas traduções da Bíblia do Rei Jaime. Versões em inglês e alemão modernos podem ser encontrados no Anexo 3.

terras áridas após serem expulsos²⁹. Esse episódio é importante para nós porque é praticamente o único esclarecimento que a narração bíblica nos oferece sobre as circunstâncias e o lugar em que Abraão se encontra quando é interpelado por Deus. Não há maiores detalhes sobre os personagens, algo que nos faça mergulhar em suas naturezas, nem há informações a respeito do contexto das ações desses personagens, como o que fazem, o que ocorre em Beersheba ou no ambiente doméstico de Abraão, Sarai, Isaac e seus trezentos e tantos servos³⁰.

Auerbach esclarece:

[...] a noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes sintoma do seu particular modo de ver e representar [vê-Lo e representá-Lo]. Isto fica ainda mais claro quando nos voltamos para o outro interlocutor, Abraão. Onde está ele? Não o sabemos. Ele diz, contudo: “Eis-me aqui” – mas a palavra hebraica significa algo assim como “vede-me” ou, como traduz Gunkel, “ouço” e, em qualquer caso, não quer indicar o lugar real no qual Abraão se encontra, mas o seu *lugar moral* em relação a Deus, que o chamara: estou aqui, à espera de tuas ordens. Não é comunicado, contudo, onde ele se encontra praticamente, se em Beer-Sheba [*sic*] ou em outro lugar, se em casa ou ao ar livre. Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo, e também a ocupação à qual se dedicava, quando Deus o chamou, fica às escuras. (AUERBACH, 2009, p.6; grifo nosso)

Talvez a melhor maneira de compreendermos o que Auerbach busca tornar explícito com o contraste entre os poemas homéricos e o Velho Testamento seja adentrando-nos rapidamente o campo da religião grega. Jean-Pierre Vernant³¹ explica que a religião politeísta grega, além de não buscar um processo de revelação próprio que a valide como algum tipo de doutrina una de salvação, não se propõe a ser uniforme ou estritamente determinada, o que a exime de quaisquer pretensões dogmáticas – algo que se torna ainda mais praticável pelo fato de que textos como a *Ilíada*, a *Odisseia* ou mesmo a *Teogonia*, que

²⁹ Gen.21:5-14.

³⁰ Em Gen.14:14, nos é narrado que Abraão reúne seus 318 servos capazes de lutar para resgatar seu irmão, que tinha sido sequestrado pelos reis de Sodoma e Gomorra.

³¹ VERNANT, 2012, p.13.

são textos que reúnem uma enorme parcela de mitos que também integram a religião grega, não são livros sagrados detentores de uma verdade inabalável³².

Como não se situam num plano doutrinal, suas certezas não acarretam para o devoto a obrigação, *sob pena de impiedade*, de aderir integral e literalmente a um corpo de verdades definidas; para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em *variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação*. (VERNANT, 2012, p.14; grifo nosso)

Os aedos gregos, quando pedem para que as musas lhes cantem ou digam seus testemunhos sobre os tempos heroicos, o fazem com o intuito de conseguir versar canções que narrem os fatos *tais quais*, de modo que a audiência possa tirar suas próprias conclusões a respeito do comportamento dos deuses e dos heróis, bem como das consequências de seus atos, sem distorções por parte do poeta. Uma característica sintomática das narrações homéricas é a existência de um narrador onipresente, mas não onisciente: afinal, as musas tudo veem, mas nem tudo sabem a respeito dos personagens; essa não onisciência é fundamental, pois repassa ao ouvinte ou ao leitor a responsabilidade de analisar os fatos. Nessas histórias gregas, a vaidade e a bondade podem acometer deuses, heróis e humanos ordinários – todos são passíveis de vícios e superações – e, enfim, cabe à audiência extrair dos mitos, cuja veracidade provém do testemunho direto das musas, suas próprias interpretações.

Vernant ainda completa:

[...] é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, *acessível à inteligência*. (VERNANT, 2012, p.15; grifo nosso).

³² Anthony Snodgrass, dedica todo seu livro *Homero e os artistas* (Odysseus, 2004) a mostrar como Homero, embora tenha sido firmado pela história como uma espécie de lei sociocultural implacável, era já em sua época desafiado por artistas que não concordavam com suas versões dos mitos/fatos. Snodgrass privilegia seus argumentos sobre fontes de artes plásticas, mas tão somente porque textos com intenções análogas não nos foram legados pelo passado, voluntária ou involuntariamente, o que condiz com sua teoria. Cf. Op.cit., pp.26-33.

Antes de continuarmos com nossa discussão, devemos ter em mente que ao lidarmos com a tradição cristã aqui, estamos lidando com a tradição ela mesma, com seus mitos e narrativas, sem os juízos de valor que lhe foram agregados ao longo dos séculos e até hoje. Conseqüentemente, não iremos abordar a tradição cristã *dicta probandia*, isto é, de uma maneira tautológica que busca nas narrativas e narrações bíblicas provas de dogmas pré-concebidos³³. A rigor, e a análise do *Beowulf* deverá esclarecer melhor isso, estamos lidando com uma tradição cristã que ainda se encontra em uma forma primitiva, ainda alheia a diversos dogmas que lhe foram impostos essencialmente pela Igreja Católica ao longo da Idade Média e com a Contrarreforma³⁴. Nessa forma primitiva, a tradição cristã se assemelha mais à tradição grega e à anglo-saxã, pelo menos enquanto um conjunto de narrativas mitológicas que são elas mesmas moralmente neutras³⁵, mas que têm por objetivo suscitar na audiência o desenvolvimento de um senso crítico (sob a perspectiva ideológica de sua própria tradição, claro).

O primeiro contraste que Auerbach conclui com a observação das tradições grega e cristã é a natureza ou o método de suas exegeses:

Os textos gregos se caracterizam por uma narração farta, delicada e detalhada dos acontecimentos. Essa narração pode oscilar entre o idílico, quando descreve um cenário doméstico como a casa de Nestor ou Menelau, e o atroz, quando descreve as mortes dos troianos por lanças, flechas ou pedradas, mas sempre será uma narração pormenorizada e abundante, que busque a transmissão do sentido por meio de imagens complexas, de musicalidade e de uma linguagem elevada. Ao contrário, os textos bíblicos se caracterizam por uma narração enxuta, muitas vezes obscura e lacônica dos acontecimentos. Não há um

³³ HENNING. In: PERDUE, 2001, p.221.

³⁴ Não entraremos em detalhes sobre as deformações que a Igreja Católica impôs ao cristianismo, mas, para maiores informações, esta dissertação toma por base os fatos discutidos em WOOD. In: NOBLE e SMITH, 2008, pp.230-75 e OCKER. In: RUBIN e SIMMONS, 2009, pp.472-90.

³⁵ HAYES, Christine. *The Hebrew Bible in Its Ancient Near Eastern Setting: Biblical Religion in Context (Class 2)*. Uma importante fonte de informações sobre os estudos bíblicos aqui é o curso aberto da Universidade de Yale ministrado pela professora Christine Hayes. Sobretudo por causa de problemas burocráticos enfrentados pela Unicamp, o que dificultou o acesso a bibliografias de referência, essa foi a melhor alternativa encontrada para a questão. Para deixar nosso texto mais limpo, os endereços digitais das aulas estão listados apenas na bibliografia final.

desejo de esclarecimento ou enriquecimento da narrativa, não nos são fornecidas informações que incrementem determinada estética de um cenário, de uma cena ou mesmo das qualidades psicológicas e espirituais de um personagem; decerto não há uma preocupação com a formação de imagens ou de uma musicalidade, embora haja uma atenção com o léxico empregado. Nas palavras do próprio Auerbach, “a alegria pela existência sensível é tudo para eles [os gregos], e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria”³⁶, enquanto que o narrador bíblico “tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido por sua fé na verdade da tradição” e “sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota”³⁷.

Essa análise do autor se torna mais clara quando seguimos adiante com o relato sobre o sacrifício do jovem Isaac:

E Abraão se levantou de manhã cedo, encilhou seu burro (1), e levou dois de seus jovens servos consigo, e Isaac seu filho; e cortou a lenha para o fogo da oferenda, levantou-se e partiu para o lugar do qual Deus lhe falara (2).

(Gen.22:3)

Após três dias de viagem, o cananeu finalmente chega ao monte. Lá, Isaac lhe pergunta sobre o cordeiro que deveria ser usado para o sacrifício e ele responde que Deus o providenciará.

E Abraão levou a lenha para o fogo da oferenda e a deitou sobre Isaac seu filho; e ele tomou o fogo em sua mão, e uma faca (3); e os dois foram juntos.

No alto do morro, Abraão amarra Isaac, deita-o sobre o altar e se prepara para sacrificá-lo, mas antes que possa colocar suas mãos sobre ele,

³⁶ AUERBACH, Op. cit., p.10.

³⁷ Idem, ibidem, p.11.

[...] o anjo do Senhor o chamou do Céu, e disse: Abraão., e Abraão respondeu: Aqui estou. E Ele disse: Não deites tua mão sobre o garoto, nem faças algo a ele; pois agora eu sei que tu temes a Deus (4), vendo que tu não negaste teu filho, teu único filho, a mim.

Ao longo de todo o quase sacrifício a narração bíblica não nos oferece detalhes sobre o estado de espírito ou psíquico dos personagens. Da tradição cristã, de seu principal paradigma que é a subordinação dos homens em relação a Deus, deduzimos que Abraão, apesar da natureza da ordem que lhe é dada, deve estar disposto a cumprir com sua fé e devoção, e só temos indícios disso por meio de uma enorme economia de palavras: em (1), por exemplo, vemos um reflexo da dedicação de Abraão, que no dia seguinte à ordem de Deus acorda cedo e se presta prontamente a organizar a comitiva e os utensílios necessários à condução do sacrifício³⁸. E não apenas a narração sobre a oferenda é lacônica: tampouco há informações sobre Sarai, cujo ciúme de esposa e cuja proteção maternal já tinham feito Abraão expulsar Hagar e Ismael de sua casa. Em (2) ficamos sabendo que o diálogo entre Deus e Abraão não se resumiu ao que nos foi apresentado, mas que entre eles houve trocas de informação que o texto não se dispôs a informar, como a localização ou aparência do morro escolhido para o sacrifício. No alto desse morro, próximos às vias de fato da oferenda, nem mesmo nos são transmitidos os sentimentos e pensamentos de Isaac, personagem que, com base no que nos é narrado, aceita sem protestos ser amarrado pelo pai e ser dado ao fogo ou ser mutilado com uma lâmina. É possível especular aqui que se estivéssemos seguindo a narração de um dos poemas homéricos, esperaríamos mesmo encontrar em (3) uma das interpolações temporais como a da cicatriz de Odisseu, nas quais diferentes tempos de uma história se acomodam em um mesmo presente narrativo. Contudo, como Auerbach insiste em nos mostrar, cuidados com o enriquecimento da diegese não são prioridade na condução da narrativa bíblica e o breve relato do sacrifício corrobora essa tese. Com efeito, Frank Kermode esclarece que na narrativa homérica, como na de Virgílio, os episódios se concatenam internamente sob a sombra de um *fim*³⁹, e ainda:

³⁸ Cf. AUERBACH, Op. cit., p.7.

³⁹ KERMODE, 2000, p.5.

Em Homero [...] os episódios de Odisseu são relacionados por sua correspondência com um ritual cíclico; o tempo entre eles é insignificante ou nulo. [...] Erich Auerbach faz uma observação similar no capítulo de abertura de *Mimesis*, onde ele contrasta a história da cicatriz de Odisseu com a história do sacrifício de Isaac – a segunda história tem que ser continuamente modificada em referência àquilo que é sabido do plano divino, da Criação aos Dias Finais: ele está perpetuamente aberto à história, à reinterpretação. (KERMODE, 2000, pp.5-6)

Partindo das análises que acabaram de se seguir, podemos entender que esse autor associa os poemas homéricos a uma espécie de *hedonismo*, histórias nas quais há esta “alegria pela existência sensível” possibilitada por uma representação saborosa e detalhada das vidas dos heróis, de seus costumes e de seus universos. Essa representação é possível porque tal universo existe para si mesmo, não há nele algum ensinamento doutrinário, nenhum sentido oculto que implique numa exegese que beire algum dogmatismo. Em contrapartida, se afirmamos que o crítico alemão associa a poesia homérica a uma espécie de hedonismo, podemos afirmar também que ele associa os textos bíblicos a uma espécie de *ascetismo*, no qual

o encantamento sensorial não é [...] intenção, e se, não obstante, têm um efeito bastante vital também no campo sensorial, isto se deve ao fato de que os sucessos éticos, religiosos, interiores, que são os únicos que lhes interessam, se concretizam no material sensível da vida. Porém, a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. [...] O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, à ‘realidade’ [...], mas à verdade. (AUERBACH, 2009, p.11)

Na Introdução, quando nos referimos ao “caráter trágico” da tradição cristã, podemos ter em mente esse ascetismo, aliado ainda aos mitos cristãos, que em geral têm desfechos desditosos. Esse ascetismo e essa melancolia derradeira parecem estar associados a uma espécie de “crise do presente” ou a uma incompreensão da vida e de sua finitude, perguntas sem resposta que tal tradição busca aplacar em suas narrativas. Tais narrativas acabam por se tornar pretextos para a elaboração de um pensamento crítico dos seguidores dessa tradição, a qual busca a virtude desses. Mas essas narrativas não fazem isso como os poemas homéricos, por meio de uma abstração jubilosa da realidade, e sim por meio da

tentativa de inserir o homem numa história universal, ainda que uma história que a tradição cristã julgue dever ser moldada necessariamente por sua própria ideologia – dessa maneira, uma ideologia que acaba por ter em sua natureza vários tipos de intolerância.

Assim, enquanto a religião grega cantada por seus aedos busca se fazer conhecer em prol de uma virtude livre, dedicada, a religião cristã depositada nos textos bíblicos busca se fazer conhecer em prol de uma virtude possível apenas por essa religião, uma virtude devotada. Não que a tradição cristã não preze pela virtude de quem a segue (praticamente todas as religiões buscam isso), mas ela o faz de maneira mais antidemocrática ao impor justamente uma verdade implacável da qual é detentora e a qual se diz capaz de tornar acessível desde que seus próprios preceitos sejam seguidos. Como os poemas homéricos, os textos bíblicos se abrem a uma exegese de quem os analisa, mas é uma exegese tautológica que invariavelmente leva à conclusão de que, independente das virtudes obtidas, sua verdade é a que prevalece; ao contrário, para a mitologia grega, as verdades constatadas ao longo de sua exegese devem compor um aprendizado, de modo que é a virtude em si quem deve prevalecer⁴⁰.

1.2. J.R.R. Tolkien e *Beowulf*: os monstros e os críticos

A única versão manuscrita do poema anglo-saxão *Beowulf* se encontra hoje em um documento conhecido como *Cotton Vitellius A XV*, um tesouro da British Library, em Londres. Esse documento reúne dois códices, provavelmente arranjados juntos por Sir Robert Bruce Cotton, um antiquário inglês que viveu entre os séculos XVI e XVII⁴¹: o primeiro códice é conhecido como Códice de Southwick e inclui escritos do rei Alfredo o Grande (849-899) sobre os *Solilóquios* de Santo Agostinho; o segundo é conhecido como Códice Nowell e constitui efetivamente no que alguns pesquisadores denominam *Manuscrito*

⁴⁰ As opiniões de Erich Auerbach e Christine Hayes divergem: enquanto Auerbach acredita que a tradição judaico-cristã é autoritária por natureza, Hayes tem a opinião de que esse autoritarismo é consequência de interpretações humanas. Como ficará mais claro com a análise do *Beowulf*, assume-se aqui uma posição intermediária: a tradição judaico-cristã é moralmente neutra, mas carregada de vieses moralizantes unilaterais.

⁴¹ Uma breve narrativa sobre a antologia de manuscritos pode ser encontrada em ORCHARD, 2003, Cap.2.

Beowulf. Esse manuscrito contém, além do poema que lhe dá título, ainda outros cinco textos: *A vida de São Cristóvão*, *As maravilhas do Oriente*, *Carta de Alexandre a Aristóteles* e *Judith*. A própria disposição do Códice Nowell, com uma hagiografia, um relato sobre uma lenda bíblica e uma carta entre duas personalidades de suma importância para a história antiga, nos leva a considerá-lo um artefato histórico, um objeto de importância paleográfica ímpar. E, de fato, é sob um viés paleográfico que os primeiros estudiosos que se interessaram por esse códice, e principalmente pelo *Beowulf*, abordaram esses textos – isto é, pelo menos até 1936, quando J.R.R. Tolkien, então filólogo do inglês antigo da Universidade de Oxford, apresentou seu ensaio-conferência *Beowulf: the monsters and the critics*, no qual propõe que o *Beowulf* deve ser estudado como literatura, como uma obra de arte, e não como um objeto paleográfico, à maneira como os críticos mais imediatistas de sua época vinham fazendo.

Segundo Tolkien, os críticos de sua época insistiam em afirmar que o *Beowulf* cometia um erro sobre si mesmo ao colocar assuntos desimportantes no centro de sua análise e deixar assuntos de real importância à margem⁴²; esse, também de acordo com o autor, é na verdade o erro que esses críticos cometiam sobre si mesmos, deixando de compreender que a realidade histórica que o poema exhibe em sua narrativa não é de fato o espelho da realidade que eles assumiam que fosse, mas um artifício estético-diegético do próprio poema⁴³. Desse modo, algo que Tolkien irá defender ao longo de todo seu ensaio, negligenciava-se em seu tempo as proezas do *Beowulf* enquanto uma aventura heroica primariamente fantástica mas que se encena diante de um pano de fundo realista ou, em alguns casos, até mesmo hiper-realista⁴⁴. Em termos linguísticos, essa estética é em parte conquistada por meio de um procedimento narrativo análogo ao que Auerbach propõe sobre o procedimento narrativo dos poemas homéricos e, em termos diegéticos, por meio de uma conjunção da realidade do período anglo-saxão com paradigmas de sua tradição e paradigmas da tradição cristã.

⁴² TOLKIEN, 2006, p.5.

⁴³ Idem, ibidem, p.7

⁴⁴ Embora participe pouco, um dos personagens mais importantes do *Beowulf* é Hygelac, rei geata que viveu em torno do século VI e morreu em uma batalha contra os francos. O próprio fato de o rei lutar com esse povo é discutido no poema (*Bwf.* 1202–14a, 2201b, 2354b–66, 2493b–2508 e 2910b–21). Cf. ORCHARD, 2003, p.110.

Se comparado aos poemas homéricos, o próprio processo de introdução do *Beowulf* assume a respeito do poema uma noção de mundaneidade muito maior. Enquanto na *Ilíada* e na *Odisseia* encontramos uma imersão do cantor no universo dos deuses e heróis gregos, no poema anglo-saxão é deixado claro desde o início que se trata de um relato *a respeito de* eventos e personagens do passado. Embora o poema também entenda o tempo dos heróis germânicos como um tempo de glórias e acontecimentos fantásticos, não se assume que a narração é uma lente para o passado e sim uma materialidade da memória ou, mais especificamente, memórias depositadas em uma materialidade linguística que também é cantada:

Hwæt! We Gardena in geardagum,
þeodcyniga, þrym gefrunon (1),
hu ða æþelingas ellen fremedon.

Então: nós dos danos de lança de outrora
dos reis as proezas aprendemos (1),
como os príncipes valor obtiveram.

(*Bwf.* 1-3)

Diferente dos poemas homéricos, *Beowulf* não se inicia com um imperativo, com uma invocação a alguma divindade e nem mesmo propriamente com o objeto de discussão do poema, como “a ira (de Aquiles)” ou “o homem (multiardiloso)”. Temos de início uma exortação que é também uma invocação, o pronome *hwæt* ‘qual’ ou ‘o que’, que na oração assume função vocativa. Como no português não temos pronomes que executem função análoga, a melhor tradução é a escolha de um advérbio:

“Então (meus amigos, minha audiência): nós aprendemos as proezas dos reis dos danos de lanças de outrora...”.

É fundamental percebermos o fato de que o narrador do poema – o poeta ou o *scop* ‘cantor’ – busca a adesão de sua audiência por meio de um convite que é feito diretamente ao público e sem um apelo a alguma autoridade supramundana que se responsabilize pela história e pela canção (pela narrativa e pela narração, portanto). O *scop* é

o responsável pela produção do relato e ele e sua audiência têm consciência de que não se trata de um testemunho direto de fatos extraordinários, mas de uma lembrança de um passado fantástico que é tecida e oferecida por ele em celebrações presentes⁴⁵.

Com efeito, tomemos o que se segue em (1):

We gefrunon þrym...

Nós aprendemos as proezas...

O poeta inicia seu relato com o sujeito da oração *we* ‘nós’, de modo que ele solidariza a informação ao afirmar que ela é compartilhada por e com sua audiência. Ao contrário dos aedos gregos, o *scop* do *Beowulf* não se considera uma janela para o mundo mitológico do poema, mas apenas mais um sujeito qualquer dentre os que conhecem a história e deseja, quando de sua performance, resgatar na memória de cada um algo glorioso que está *consagrado* em sua tradição. O verbo do sujeito, *gefrignan* ‘aprender’, é uma forma prefixada do verbo *frignan* ‘perguntar’ e também pode assumir o sentido de ‘ouvir sobre’⁴⁶, sem dúvida a melhor opção de tradução. Por *þrym* ‘proezas’, objeto direto, sabemos que *gefrignan* é no contexto da oração um verbo transitivo direto, mas seus dois sentidos possíveis – ‘aprender’ e ‘ouvir sobre’ – representam ações passivas por parte do sujeito *we*. Nos poemas homéricos, temos por parte do poeta, logo no início dos relatos, ações ativas e imperativas: “canta, deusa...” e “dize-me, musa...”. Ou seja, em comparação com as invocações dos aedos gregos, o *scop* do *Beowulf* demonstra uma abordagem distanciada de eventos de ordem mitológica, e os anglo-saxões tinham a consciência de que eram obras de um passado impossível de se repetir no presente – reapreensível, portanto, apenas pela memória, pela canção. Por sinal, o simples comentário do poeta, “nós aprendemos⁴⁷ as

⁴⁵ Provavelmente elaboradas com refeições fartas e regadas a *mead* ‘hidromel’ ou cerveja de hidromel, dentro de palácios anglo-saxões conhecidos como *meadhalls*. Cf. BORGES, 2006, p.22.

⁴⁶ ALEXANDER, 2005, p.3.

⁴⁷ Em português, o verbo “aprender” tem dois sentidos. Primeiro, podemos descrever uma situação como “Eu estudei a equação e *aprendi* a resolvê-la.”: nesse caso, o sujeito do verbo aprender tem função ativa. Mas podemos descrever também a situação “Eu *aprendi* dos meus pais como resolver isso.”: nesse caso, o sujeito do verbo aprender tem função passiva. No exemplo do *Beowulf*, estamos falando do segundo caso.

proezas” ou “nós ouvimos sobre as proezas”, já assume que se trata de um hábito de relembrar os feitos dos reis de outrora – e reunir pedaços de memórias é justamente aquilo que ele está se predispondo a fazer por e para seus companheiros, invocando-os já de início com a forma exortativa *Hwæt!* ‘então!’ ou ‘ora!’.

Em um estudo sobre a relação entre memória e a materialidade de práticas funerárias na Inglaterra anglo-saxã, Martin Carver comenta algo que condiz com essa perspectiva apresentada. Segundo ele, locais de sepultamento como Sutton Hoo são uma materialidade simbólica para a memória do que e de quem está ali e essa materialidade também pode ser encontrada em poemas que perpetuam grandes feitos heroicos, como o *Beowulf*. Em outras palavras, um sepultamento é uma materialidade física de algo para o que um poema pode ser uma materialidade linguística, mas ambas as materialidades são simbólicas e, portanto, não *são* uma realidade em si, mas *aludem* a ela:

Um túmulo não é simplesmente um texto, mas um texto com atitude, um texto inflado com emoção. Não é a realidade por trás do *Beowulf*, porque um sepultamento [*burial*] não é ele mesmo uma realidade e não há a intenção de que seja; como a poesia, é um palimpsesto de alusões, construído em um certo tempo e espaço. Mas as alusões elas mesmas são tão numerosas e seus entrelaçamentos tão complexos, que o tempo e o espaço são as últimas coisas que nós podemos verificar com facilidade. São as alusões elas mesmas que devem ser estudadas primeiro. Em suma, sepultamentos têm uma linguagem. (CARVER, 2000, p.37; tradução nossa)

Tolkien continua seu ensaio argumentando contra os críticos de sua época que depreciavam o *Beowulf* por sua “selvageria”, por narrar aventuras que, para tomarmos de exemplo os poemas homéricos, não tratam de questões humanas complexas como a ira e a honra de Aquiles, as tragédias familiares provocadas pela Guerra de Troia ou a lealdade e o erotismo de Penélope. Nada de muito complexo ocorre no poema anglo-saxão: o campeão geata Beowulf ouve rumores sobre Grendel, uma criatura que chacina os habitantes de Heorot, vai até essa terra e acaba por eliminar tanto a criatura quanto sua mãe, ambos monstros descendentes de Caim; cinquenta anos depois, o velho Beowulf, já rei dos geatas, se vê obrigado a confrontar um dragão porque um camponês geata rouba um item de seu

tesouro. Como Tolkien insiste, nada da narrativa é realmente complexo, mas nossa opinião é outra quando nos atentamos à narração do poema, a seu estilo e técnica,

[...] como se Milton tivesse recontado a história de João e o pé de feijão em versos nobres. Mesmo se Milton tivesse feito isso (e ele poderia ter feito pior), nós talvez devêssemos parar e considerar se esse tratamento poético não teria algum efeito sobre o tema trivial. [...] O tom elevado, o senso de dignidade, é sozinho evidência no *Beowulf* da presença de uma mente ativa e cuidadosa. [...] Onde então reside a virtude especial do *Beowulf* se o elemento comum (que pertence largamente à própria linguagem e a uma tradição literária) é deduzido? Reside, podemos adivinhar, no tema, e no espírito que esse infunde no todo. Pois, de fato, se realmente houvesse uma discrepância entre tema e estilo, esse estilo não seria sentido como algo belo, mas como incongruente ou falso. (TOLKIEN, 2006, p.13-14; tradução nossa)⁴⁸

O elo central dessa cadeia de supostos troços literários do *Beowulf* é a última criatura e a sina do herói: o dragão que guarda o tesouro. De acordo com o crítico inglês, os pesquisadores de sua época desprezavam o terceiro episódio da história em especial por conta dessa criatura, um dos espécimes mais importantes do bestiário mitológico germânico, mas que parece participar da história de forma gratuita, sobretudo se a compararmos com os contos de fadas da época ou com a *Saga dos Volsungos* (século XIII). Tolkien evidentemente advoga em favor da criatura e, ainda que de forma rápida, adentra a tradição cristã para argumentar que o dragão não chega a se desenvolver como uma alegoria, mas é, sim, um símbolo, “uma personificação da malícia, da ganância, da destruição (o lado maligno da vida heroica) e da crueldade indiscriminada do destino que não distingue bom ou mau (o lado maligno de toda a vida).”⁴⁹

Pouco antes de entrar no covil do dragão, o velho Beowulf discursa:

⁴⁸ Jorge Luis Borges comenta que a provável primeira tradução da Bíblia para uma língua vernácula é a Bíblia do monge Wulfilas, que traduziu o texto do latim para o idioma mesogótico no século IV d.C. Segundo o autor argentino, a primeira tradução da Bíblia Latina [*Bíblia Vulgata*] não foi para uma língua românica porque a proximidade entre essas línguas poderia provocar na tradução um efeito de escárnio ou de falta de propriedade. Cf. BORGES, 2000, pp.9-12.

⁴⁹ TOLKIEN, Op. cit., p.17.

Nelle ic beorges weard
forfleon fotes trem, ac unc furður sceal
weorðan æt wealle, swa unc wyrd (1) geteoð,
Metod (2) manna gehwæs.

Não desejo eu do guardião da caverna
fugir: o que se suceder entre nós
à muralha, então, será designado pelo destino (1),
Senhor (2) dos homens.

(Bwf. 2524b-27a)

Christine Hayes, seguindo o pensamento do filósofo judeu Yehezkel Kaufmann⁵⁰, explica que a característica fundamental de uma religião pagã é a ideia de que existe um reino anterior e superior aos deuses, homens e criaturas dessa religião, um reino metadivino do qual mesmo os deuses dependem e ao qual estão subordinados, devendo, portanto, obedecê-lo. No caso da religião grega, mesmo os deuses do Olimpo estão sujeitos à força do destino (que é tecido pelas moiras); no caso da mitologia nórdica, todos os heróis e deuses estão sujeitos a sucumbir à força de Miðgarðsormr, o dragão que circunda o mundo e que provocará seu fim⁵¹; até mesmo os antigos egípcios tinham Apophis (Apep), a serpente implacável que envolve o mundo, que representa o caos e a escuridão e da qual todos os deuses deviam proteger Rá, o deus supremo da mitologia egípcia⁵². No trecho que vemos acima do *Beowulf*, temos em (1) a palavra *wyrd* ‘destino’⁵³ e em (2) a palavra *Metod*, que pode significar tanto ‘destino’ quanto ‘Senhor’, sendo esse segundo sentido intercambiável com a palavra *God* ‘Deus’. Dessa maneira, podemos afirmar que Beowulf e seu povo cultivam a ideia de que, independente das reviravoltas da vida mundana, em última instância

⁵⁰ HAYES, Christine. *The Hebrew Bible in Its Ancient Near Eastern Setting: Biblical Religion in Context* (Class 2). O argumento de Kaufmann pode ser encontrado em KAUFMANN, 1961, pp.45-48.

⁵¹ BORGES, 2000, p.109.

⁵² ERMAN, 1907, pp.10-11.

⁵³ Jorge Luis Borges chama atenção para o fato de que no inglês antigo existe a palavra *god* ‘Deus’ e *wyrd* ‘destino’. Segundo ele, na mitologia germânica havia a noção de que *wyrd* imperava sobre *god*. A palavra *wyrd* deu origem à palavra *weird* no inglês moderno e pode ser encontrada em *Macbeth*: as três bruxas são denominadas *weird sisters*, as irmãs do destino, análogas às moiras. Cf. BORGES, 2006, pp.14-15.

é o *destino* quem decidirá o desfecho dos eventos. Mas esse destino, essa força que sela o ciclo da vida e à qual os anglo-saxões associam ao Deus, é de ordem “metamitológica”, uma vez que atua também sobre criaturas mitológicas como Grendel, sua mãe e o dragão. Logo, se a análise de Hayes e Kaufman procederem, é lícito inferirmos que o *Beowulf* é um poema cristão porque confia em Deus um poder ilimitado no qual se inclui a decisão do destino, do fim do universo e de cada um, e que o *Beowulf* é um poema pagão porque essa concepção de metadivindade recai sobre homens e criaturas que, embora não sejam deidades propriamente ditas⁵⁴, pertencem à mesma ordem mitológica das deidades propriamente pagãs. Portanto, é válido o termo “sincretismo” sugerido na Introdução, e, doravante, sempre que pensarmos nas qualidades mitológicas do *Beowulf*, devemos ter em mente esse entrelaçamento de mitologias e tradições:

Algo muito mais significativo do que um herói padrão, um homem diante de um adversário muito mais maligno do que qualquer inimigo humano de casa ou reino está diante de nós, e ainda incarnado no tempo, andando em uma história heroica, e pisando terras do Norte cujos nomes são conhecidos. E esse, dizem, é o defeito radical do *Beowulf*, o de que seu autor, em um tempo rico de lendas sobre homens heroicos, reutilizou-os de uma forma original, dando-nos não apenas mais um herói, mas algo parecido e ao mesmo tempo diferente: uma medida e interpretação deles todos. (TOLKIEN, 2006, p.17; tradução nossa)

Tolkien também discute os monstros no poema *Beowulf* e no pensamento anglo-saxão de modo geral. Segundo ele, a principal característica dessas criaturas é uma espécie de atemporalidade, de sua capacidade de remanescer ao longo de revoluções mitológicas. Grendel é um tipo de ogro; sua mãe, um tipo de demônio aquático; o dragão, uma serpente gigantesca com presas venenosas⁵⁵: esses seres fantásticos, produtos de um tempo mítico que também era um valor poético para os anglo-saxões, logo foram confrontados com as Sagradas

⁵⁴ O caso do dragão na mitologia nórdica é particularmente complicado. Não se trata de uma deidade, mas mesmo os deuses o temem e o próprio exemplo de Miðgarðsormr mostra que às vezes é possível que tal criatura suplante a ordem dos deuses.

⁵⁵ Existem dragões na Bíblia, como em Revelações, 12:9 e 13:1-18. Uma distinção bastante pertinente e que condiz com a tese de Auerbach e com o que estamos discutindo aqui é a materialidade ou até mesmo o “materialismo” do dragão pagão em relação à sua contraparte cristã: enquanto esse busca o tempo e/ou as almas dos homens, aquele busca um elevado peso em ouro.

Escrituras, uma mitologia mais potente do que aquela que os produziu, e em consequência passaram a ser associados com um dos lados da dualidade maniqueísta – o lado do Mal, no qual se concentram as forças tenebrosas opostas a *God*, a *Metod* e a *Dryhten*, todas palavras para ‘Deus’. Para o povo anglo-saxão já imerso na tradição bíblica, essas criaturas nem mesmo existiam antes, como uma tradição independente da cristã, e eram todas fabricações desse Mal. Noutro extremo, mesmo os deuses benevolentes dos anglo-saxões passaram a ser considerados deidades débeis – fracas ou absurdas –, subjugadas ou simplesmente superadas pelo deus único que vingou:

þæt wæs wræc micel wine Scyldinga,
 modes brecða. Monig oft gesæt
 rice to rune; ræd eahtedon
 hwæt swiðferhðum selest wære
 wið færgryrum to gefremmanne.
 Hwilum hie geheton æt hærgtrafum
 wigweorþunga, wordum bædon
 þæt him gastbona (1) geoce gefremede
 wið þeodþreaum. Swylc wæs þeaw hyra,
 hæþenra hyht; helle gemundon
 in modsefan (2), metod hie ne cuþon,
 dæda demend, ne wiston hie drihten god,
 ne hie huru heofena helm herian ne cuþon,
 wuldres waldend. Wa bið þæm ðe sceal
 þurh sliðne nið sawle bescufan
 in fyres fæþm, frofre ne wenan,
 wihte gewendan; wel bið þæm þe mot
 æfter deaðdæge drihten secean
 ond to fæder fæþmum freoðo wilnian.

Aqueles eram tempos difíceis para
 o príncipe dos Shieldings: conselheiros poderosos,
 os melhores da região, faziam recomendações,
 confabulando a melhor maneira de os defensores
 resistirem e porem fim aos ataques.
 Às vezes em santuários pagãos realizavam
 oferendas a seus ídolos, faziam juramentos

para que o matador de almas [o Mal] (1) viesse em auxílio
e salvasse o povo. Assim era a maneira deles,
essa esperança gentia; em suas mentes,
eles lembravam o inferno (2) . O Juiz Poderoso,
Senhor dos Céus e Governador do mundo,
era desconhecido para eles. Amaldiçoado
está aquele que em tempos difíceis confia sua alma
ao calor do fogo, impedindo-se da ajuda:
ele não tem para quem se voltar. Mas abençoado
é aquele que após a morte pode se aproximar do Senhor
e encontrar amizade no abraço do Pai.

(*Bwf.* 170-88)

Esse trecho do poema se refere aos ataques do ogro Grendel a Heorot, terra e meadhall do povo dano ou dinamarquês, e a como os cidadãos mais antigos tendem a se voltar para deidades antigas em busca de ajuda. É bastante clara a opinião do narrador: trata-se de uma atitude ao mesmo tempo lamentável e insidiosa, pois cidadãos tão necessitados confiam suas vidas a um *gastbona* ‘demônio’ ou ‘o Demônio’ (1). Esse trecho da narração é carregado de dubiedades e não é impossível pensarmos algum exagero da parte do narrador. Por um lado, é difícil descartarmos certo autoritarismo cristão promovido por esse narrador, que diminui as práticas pagãs; por outro, levando-se em conta que o cristianismo como um todo e as práticas dos rituais cristãos ainda estavam em um estado relativamente primitivo, não é implausível que gerações mais antigas dos anglo-saxões se dedicassem a um diálogo com *se gastbona* ‘o Demônio’, assumindo-o como apenas mais um dentre diversos *gastbonan* ‘demônios’. Para eles, não se tratava de um ato de satanismo, de uma interlocução necessariamente perigosa na qual suas vidas e almas podiam estar em jogo, mas de um contato atípico entre alguém mundano que busca um favor de alguém supramundano. Contudo, não se trata de algo como o que ocorre entre Aquiles e o rio Escamandro (Xanto, para os deuses)⁵⁶; os sábios anglo-saxões do *Beowulf* não fazem seu apelo numa interação que, dentro do plano diegético, acontece *de fato*. Assim como nos diálogos com Deus, no caso anglo-saxão a interação acontece entre interlocutores que se encontram em planos de

⁵⁶ *Il.* XXI, 211-26.

representação distintos, consideremo-los morais ou espirituais. Mas com esse diálogo os personagens do poema buscam uma ação efetiva sobre criaturas míticas que se encontram também *de fato* em seu plano de representação. Contudo, ao longo do *Beowulf* não encontramos uma manifestação sequer de Deus, nem uma manifestação de seu antagonista. Mesmo assim, Grendel e sua mãe são descritos pelo narrador como proles de Caim, e a enorme espada que o herói Beowulf usa para matá-la é descrita como um objeto produzido na época dos gigantes bíblicos, uma referência ao dilúvio⁵⁷. Apesar de um imbróglio mitológico, essa relação estabelecida entre o povo anglo-saxão e as criaturas é fundamental tanto para a saga do campeão Beowulf⁵⁸ quanto para firmar vários paradigmas tradicionais da cultura anglo-saxã – seu paradigma heroico inclusive. Essa relação condiz com o ideal guerreiro que esses ingleses medievais projetavam em seus campeões: homens corajosos ao limite da selvageria⁵⁹, uma coragem típica dos guerreiros germânicos e a qualidade necessária para quem queira embater a prole mundana do Mal⁶⁰.

Contudo, como vimos há pouco, há no *Beowulf* uma noção muito clara do fazer poético, uma noção de que embora o poema narre um tempo mítico e glorioso, ele é um poema fantasioso oferecido como produto artístico à audiência anglo-saxã. Enquanto obra tradicional, como os poemas homéricos, o *Beowulf* devia apresentar temas conhecidos à audiência, temas que falassem de sua cultura, de sua beleza, de seus problemas. Tolkien enfoca a questão da coragem germânica sobre a questão do herói contra os monstros, ou do Bem contra o Mal, mas nem todo o poema se resume a esse tipo de comportamento. Nas linhas de introdução, temos:

⁵⁷ Gen.6:4.

⁵⁸ Esta questão é um dos pontos-chaves deste estudo e será discutida com cuidado no Capítulo 3.

⁵⁹ Não confundir com λύσσα ‘furor, ‘ódio’ ou ‘estar fora de si’, termo para o qual há o equivalente em nórdico antigo *berserkr* e no inglês moderno *go berserk*. O termo λύσσα ‘furor’ designa um comportamento pontual e explosivo, normalmente em situações de combate. A selvageria a que fazemos referência aqui é uma natureza do espírito germânico, inata ou desenvolvida pelo comportamento belicoso desses guerreiros. Talvez uma boa analogia seja o herói grego Diomedes, tal como representado na *Iliáda*: embora seja explosivo e impetuoso (ele é um dos heróis mais jovens), de modo geral parece um traço de sua natureza sua agressividade. É curioso que em λύσσα haja a imagem do ataque de um lobo, enquanto em *berserkr*, a imagem é a do ataque de um urso.

⁶⁰ Para Tolkien, essa fusão é talvez a maior qualidade do *Beowulf* em si. Cf. Op. cit., p.20. Embora apenas Grendel e sua mãe sejam descendentes diretos de Caim, não há dúvidas, como vimos, de que o dragão simbolize esse Mal.

Oft Scyld Scefing sceapena þreatum,
 monegum mægþum, meodosetla ofteah,
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð
 feasceaft funden, he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah,
 oðþæt him æghwylc þara ymbsittendra
 ofer hronrade hyran scolde,
 gomban gyldan. þæt wæs god cyning!

Com frequência Shield Scefing, terror das tribos,
 varria os meadhalls de muitas nações.
 Esse guerreiro aterrorizava (quem diria, um enfeitado!),
 e ele então teve sucesso, cresceu sob as nuvens,
 sua honra prosperou, até que cada povo da redondeza,
 para além da via de baleias⁶¹, devesse-lhe obediência.
 Aquele era um bom rei!

(*Bwf.* 4-12)

A opinião de Tolkien sobre a selvageria dos guerreiros germânicos é compartilhada por Jorge Luis Borges, mas esse autor fundamenta sua opinião em outros fatores além das criaturas do poema. Borges assim analisa: “O poeta comenta: ‘Aquele era um bom rei’, porque era isso o que se esperava de um rei, que fosse forte e belicoso, e fizesse que sua gente fosse temida pelos vizinhos”⁶². Por sua vez, ao examinar os anglo-saxões Tolkien reitera que para eles “o valor da valentia derrotada é sentida profundamente.”⁶³ Desse modo, é válido desde já alertarmos serem sintomáticos o fato de que Beowulf no final é derrotado pelo dragão e o fato de que sua morte implicará – e ele tem consciência disso – na

⁶¹ “Via de baleias” é um exemplo de *kenning* (pl. *kenningar*), a figura de linguagem mais característica da poesia germânica. *Kenning*, palavra do nórdico antigo, equivale no nosso português à *perífrase*. “Via de baleias” é uma perífrase para “mar”. O próprio nome do campeão geata é uma perífrase: *beo* ‘abelha’ + *wulf* ‘lobo’ = “lobo das abelhas” ou “inimigo das abelhas”, uma perífrase para “urso”. Isso será discutido com detalhes no Capítulo 3.

⁶² BORGES, 2006, p.19.

⁶³ TOLKIEN, 2006, p.23.

derrota dos geatas para os suecos⁶⁴. Com efeito, todo o poema é tingido de uma melancolia, seja ela presente ou latente, uma melancolia que não é restrita à narrativa do poema e que encontramos também na mitologia germânica. Sobre isso, Tolkien argumenta muito bem que os deuses germânicos se caracterizam por sua “humanidade”, em oposição aos deuses gregos, característicos por sua “inumanidade”. Em grande medida isso ocorre porque os deuses germânicos vivem sob um perigo constante e sob uma perspectiva do fim, sitiados contra as forças malignas que os assediam e que os irão subjugar ao final dos tempos⁶⁵.

Os deuses [gregos] não são aliados dos homens em sua guerra contra esses ou outros monstros. O interesse dos deuses é neste ou naquele homem enquanto parte de seus esquemas individuais, não enquanto parte de uma grande estratégia que inclui todos os homens bons, como a infantaria da batalha. Na mitologia nórdica, de todo modo, os deuses estão imersos no Tempo, condenados juntos a seus aliados à morte. Sua batalha é com os monstros e a escuridão que tudo envolve. Eles [os deuses germânicos] reúnem heróis para a última defesa. [...] Isso faz dos deuses do sul mais parecidos com deuses [*godlike*] – mais arrogantes, temíveis e inescrutáveis. Eles são eternos e não temem a morte. Tal mitologia pode ser promissora para um pensamento mais profundo. (TOLKIEN, 2006, p.25; tradução nossa)

Com essas características em mente, podemos passar adiante para uma discussão sobre as transformações do paradigma heroico entre a tradição grega e a anglo-saxã. Ao longo de toda essa discussão, é fundamental que tenhamos sempre em mente essa dialética que envolve o paganismo e o cristianismo na primeira literatura inglesa, bem como em suas implicações sobre a forma e o conteúdo das narrativas – narrativas que ora se assemelham mais aos textos gregos, ora aos textos bíblicos. Se nessas primeiras páginas nós nos atentamos para características gerais das composições e de suas respectivas historiografias, a seguir privilegiaremos seus protagonistas: Aquiles, Odisseu e Beowulf.

⁶⁴ Evento carregado de suposições enquanto matéria histórica, porque seu único registro são alguns poucos versos contidos no próprio *Beowulf*.

⁶⁵ TOLKIEN, Op. cit., p.25.

Capítulo 2

O herói grego

A análise apresentada neste capítulo toma como ponto de partida uma ideia central no pensamento de Gregory Nagy. Segundo esse pesquisador, para que o ἥρωσ ‘herói’⁶⁶ grego possa ser compreendido é necessário primeiro entender suas duas funções básicas dentro da tradição grega. A primeira função está relacionada à *prática de culto*, enquanto objeto de um método ritualístico, algo que podemos entender como a articulação efetiva de uma crença religiosa ou mística diretamente relacionada a hábitos mundanos. A segunda função está relacionada à *literatura oral* em si, enquanto instrumento de produção criativa ou de composição ficcional, algo que podemos assumir como a articulação efetiva de um mito dentro de uma criação estética em forma narrativa. Os estudos de Nagy evidentemente são dedicados aos poemas heroicos da tradição grega. Tomamos esses estudos como um processo de parametrização, por meio do qual possamos determinar alicerces para um conceito básico de *paradigma heroico*. Uma vez estabelecidos os parâmetros do paradigma heroico com base na tradição grega e no pensamento de Nagy, veremos, no próximo capítulo, como tais parâmetros podem ser usados para elucidar de que maneira esse paradigma heroico se manifesta na tradição anglo-saxã. Nossa dissertação se dedica às literaturas da Grécia antiga e da Inglaterra anglo-saxã, mas chamamos atenção para a possibilidade de as teorias de Nagy aqui apresentadas poderem ser aplicáveis a virtualmente qualquer narrativa heroica.

⁶⁶ As análises aqui são desenvolvidas principalmente a partir de bases textuais, mas é importante termos em mente que os parâmetros que veremos a seguir podem integrar perfeitamente a arquitetura do *mito* tal como discutido no Capítulo 2 (enquanto discurso e enquanto narrativa). O mito enquanto narrativa, por ser polivalente, pode ser desenvolvido de infinitas formas por meio de um processo criativo (épico) ou mesmo ritualístico. O uso do termo ἥρωσ ‘herói’ obedece a uma sugestão do próprio Gregory Nagy, que entende ἥρωσ como a integração dos heróis épicos com suas contrapartes de culto. Cf. NAGY, 2013, pp.9-11.

1. Herói épico e herói de culto

De acordo com Nagy, os heróis épicos⁶⁷ da tradição grega são construídos ou definidos por meio de três características basais⁶⁸:

- a. O herói épico é extrassazonal
- b. O herói épico é extremo
- c. O herói épico é antagonista ao deus que mais se assemelha a ele

Essas três características de fato condizem com a natureza e a história dos heróis épicos da tradição grega, mas é possível detalhá-las melhor e é isso que faremos logo adiante. Antes, porém, é necessário que analisemos um conceito-chave no pensamento de Gregory Nagy, uma noção que diferencia completamente o herói épico do herói de culto: trata-se do conceito de *extrassazonalidade*.

Nos originais de seus estudos, Nagy utiliza o substantivo *unseasonality* para se referir aos heróis gregos. A tradução desse termo é problemática: primeiro, porque se trata de um substantivo relativamente comum na língua inglesa, mas não há no português um substantivo corriqueiro que o corresponda com precisão (por isso preferimos aqui o substantivo *extrassazonalidade*); segundo, porque a ideia de extrassazonalidade, embora não exatamente complexa, é carregada de detalhes ou porquês impostos pela tradição artística da Grécia antiga.

O substantivo *unseasonality* significa algo que está fora [*un-*] da possibilidade de ser posto em estações ou periodizações [*seasonality*]. Um substantivo corriqueiro em português que quase atende ao significado de *unseasonality* é *extemporaneidade*. De fato, em seus primeiros estudos⁶⁹ Nagy opta pelo substantivo *untimeliness*, que traduz com perfeição esse segundo substantivo em português. Contudo, em estudos mais recentes⁷⁰,

⁶⁷ Mantivemos aqui apenas a descrição *herói épico*, mas as qualidades apresentadas também podem ser encontradas nos heróis trágicos. Os heróis trágicos também serão analisados aqui, quando oportuno.

⁶⁸ NAGY. In: FOLEY, 2005, p.87; NAGY, 2013, Hour 1, em especial p.45.

⁶⁹ O mais significativo se encontra em NAGY, 1996, p.47. Ver também: NAGY, 1996, pp.47-8.

⁷⁰ NAGY. In: FOLEY, 2005, p.87. O mais relevante para nós é seu livro mais recente, inteiro dedicado ao herói grego: NAGY, 2013, Hour 1.

Nagy passa a empregar o substantivo *unseasonality* para descrever essa mesma característica do herói grego. Uma provável causa disso é a de que ele passa a preferir o adjetivo *untimely* para descrever o κλέος ‘glória imorredoura’ dos heróis épicos, em especial de Aquiles⁷¹. Em nenhum momento Nagy explica especificamente sua nova escolha lexical, mas sua provável motivação é de grande interesse para nós aqui.

O adjetivo *untimely* e o substantivo *untimeliness* derivam do substantivo *time*, a ideia mais ampla e abstrata de *tempo*. Nossa escolha aqui da tradução ‘glória imorredoura’ para κλέος se justifica com base nessa ideia: a glória e a fama cultivadas nos e por meio dos poemas homéricos estão destinadas a se perpetuar de modo inespecífico, isto é, independente de circunstâncias temporais ou sociais específicas. O adjetivo *imorredouro* se dedica a qualificar uma glória que passa a existir por tempo indeterminado a partir do momento em que a canção que a canta se consolida como prática social da tradição grega⁷². Ao contrário, o adjetivo *unseasonal* e o substantivo *unseasonality* derivam do substantivo *season*, uma ideia específica e formal de um *tempo repetível*, de um *tempo sazonal*. Uma estação – sejam as estações do ano ou os períodos de plantio ou o equinócio, por exemplo – é um período estimável e repetível cujas qualidades implicam em certos hábitos humanos. Nesse sentido, uma estação [*season*], enquanto um tempo cíclico, se diferencia da noção ampla de tempo [*time*], que é um tempo fluido e contínuo. Por esses motivos e de modo análogo ao adjetivo *untimely*, descartamos o adjetivo *extemporâneo*, cujo primeiro significado abarca essa noção de tempo fluido e contínuo.

Esclarecidas essas diferenças, voltemos às três características dos heróis épicos gregos e façamos a distinção entre eles e os heróis de culto⁷³:

a. O herói épico é extrassazonal

Na Grécia Antiga, os heróis, como os deuses, eram objetos de culto e os cultos heroicos existiam independentemente da *Ilíada* e da *Odisseia*, isto é, eles não eram ou tinham

⁷¹ NAGY, 2013, p.21.

⁷² Ver comentário sobre os *atos de fala* no Capítulo 1, p.8n9.

⁷³ O esquema apresentado e os adendos oferecidos são produtos de uma leitura conjunta de NAGY. In: FOLEY, 2005, pp.71-89, e de DUÉ e NAGY. In: PHILOSTRATUS, 2002, pp.xv-xli.

sido criados a partir dessas histórias épicas. Ao contrário, essas histórias é que tinham sido desenvolvidas a partir de práticas religiosas, direta ou indiretamente. No século III d.C., Flavius Philostratus escreveu um diálogo ficcional intitulado *Sobre os heróis* (*Ἡρωικός*) e nele explica de modo bastante detalhado a natureza do herói de culto. Segundo ele, os heróis, uma vez libertos de seus corpos após a morte, eram capazes de desenvolver uma espécie de supraconsciência que lhes permitia compreender os assuntos dos homens⁷⁴. Por sinal, a maioria dos heróis de culto dos gregos era de heróis que tinham lutado na Guerra de Troia e, tendo eles testemunhado os eventos dessa guerra, tinham ciência tanto do conteúdo dos poemas homéricos quanto de eventos que esses poemas não narram. De todo modo, o que Philostratus esclarece é que ainda no século III d.C. crenças em práticas rituais como os cultos heroicos existiam e eram contundentes. Essas práticas buscavam uma comunhão entre os praticantes e os heróis que eram seus objetos de culto. Esses praticantes, por sua vez, conheciam partes das histórias desses heróis, imortalizadas nas canções homéricas, na forma de κλέος. Tais histórias, porém, tratam de uma época ou de situações em que os heróis em questão ainda estavam vivos; se eles ainda estavam vivos, eles não tinham ainda se desvinculado de sua materialidade mundana e portanto ainda não estavam dotados de uma supraconsciência sobre os assuntos dos homens. Os heróis dessas narrativas, logo, não eram objetos de culto – eram, enfim, objetos de κλέος. Os heróis épicos se diferenciam dos heróis de culto na medida em que os heróis épicos só se tornam heróis de culto após a morte, pois só depois de mortos é que os heróis épicos ganham capacidades supramundanas⁷⁵. Os homens, no dia-a-dia, podem apelar a esses heróis mortos por meio de cultos, de práticas que podem ser realizadas diversas vezes, nem sempre vinculadas a uma periodicidade formal. Essa periodicidade formal é a sazonalidade, um processo reiterativo que começa e acaba e durante o qual os homens gregos conseguem comungar com seus heróis. Os homens gregos conheciam o κλέος de seus heróis e, por intermédio dos aedos, podiam testemunhar suas façanhas, mas o processo de comunhão só era possível por meio de práticas rituais sazonais

⁷⁴ *SHer.7.3*. O Vinicultor explica ao Fenício que os heróis gregos obtêm essa supraconsciência ao terem suas almas despojadas do corpo. Essa noção já existe em Platão: em *Phaedo* 80e, Sócrates explica a Cebes e a Simmias que, no momento da morte, a alma se destaca do corpo e das idiosincrasias mundanas. Em 81, explica que ela se torna imortal e sábia, isenta de confusão e ignorância.

⁷⁵ Ao alcançar consciência e capacidade supramundanas, os heróis se equiparam a δαίμων ‘força sobre-humana’, a uma divindade. Cf. NAGY, 2013, pp.109-10.

conduzidas em lugares específicos, como sacrários. Portanto, o herói épico é *extrassazonal* no sentido de que não é possível uma comunhão entre ele e seus iniciados, ao contrário do herói de culto, que é *sazonal* e interage com o mundo dos mortais.

Essa extrassazonalidade, porém, não possui apenas um aspecto antropológico; dentro de suas narrativas os heróis épicos também parecem padecer de uma extrassazonalidade que implica nas intempéries de suas vidas e nos desfechos de seus destinos. Uma boa maneira de compreendermos essa extrassazonalidade interna às narrativas é o caso do herói Hércules, que dentro da mitologia grega teria vivido antes mesmo de Aquiles e Odisseu⁷⁶.

Diodoro Sículo⁷⁷, evemerista grego que demonstra um interesse particular pelo mito de Hércules⁷⁸, assim descreve a concepção desse herói:

τῆς Ἀκρισίου τοίνυν Δανάης καὶ Διὸς φασι γενέσθαι Περσέα: τούτῳ δὲ μιγεῖσαν τὴν Κηφέως Ἄνδρομέδαν Ἠλεκτρώωνα γεννῆσαι, ἔπειτα τούτῳ τὴν Πέλοπος Εὐρυδίκην συνοικήσασαν Ἀλκμήνην τεκνῶσαι, καὶ ταύτῃ Δία μιγέντα δι' ἀπάτης Ἡρακλέα γεννῆσαι. τὴν μὲν οὖν ὅλην τοῦ γένους ρίζαν ἀπ' ἀμφοτέρων τῶν γονέων εἰς τὸν μέγιστον τῶν θεῶν ἀναφέρειν λέγεται τὸν εἰρημένον τρόπον. τὴν [p. 408] δὲ γεγενημένην περὶ αὐτὸν ἀρετὴν οὐκ ἐν ταῖς πράξεσι θεωρηθῆναι μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸ τῆς γενέσεως γινώσκεσθαι. τὸν γὰρ Δία μισγόμενον Ἀλκμήνῃ τριπλασίαν τὴν νύκτα ποιῆσαι, καὶ τῷ πλήθει τοῦ πρὸς τὴν παιδοποιίαν ἀναλωθέντος χρόνου προσημῆναι τὴν ὑπερβολὴν τῆς τοῦ γεννηθησομένου ρώμης. καθόλου δὲ τὴν ὁμιλίαν ταύτην οὐκ ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας ἕνεκα ποιήσασθαι, καθάπερ ἐπὶ τῶν ἄλλων γυναικῶν, ἀλλὰ τὸ πλέον τῆς παιδοποιίας χάριν. διὸ καὶ βουλόμενον τὴν ἐπιπλοκὴν νόμιμον ποιήσασθαι βιάσασθαι μὲν μὴ βουληθῆναι, πείσαι δ' οὐδαμῶς ἐλπίζειν διὰ τὴν σωφροσύνην: τὴν ἀπάτην οὖν προκρίναντα διὰ ταύτης παρακρούσασθαι τὴν Ἀλκμήνην, Ἀμφιτρώωνι κατὰ πᾶν ὁμοιωθέντα.

Perseu era o filho de Danáe, filha de Acrísio e Zeus. Andrômeda, filha de Cefeu, se deitou com Perseu e deu à luz Electrion; então Eurídice, filha de Pélops, se casou com Perseu e deu à luz Alcmena, que então foi cortejada por Zeus, que a enganava, e ela deu à luz Hércules. Consequentemente, as fontes dessa

⁷⁶ Em *Il.* XIX, 76-138, Agamêmnon faz um longo discurso no qual usa o exemplo de Hércules para ilustrar os efeitos nocivos do desarranjo e do desentendimento, personificados pela deusa Ἄτη, no episódio narrado.

⁷⁷ *BibH.* IV, 4.9.

⁷⁸ Embora sejam analisados trechos importantes da obra de Diodoro Sículo, o mito de Hércules aqui considerado é aquele tal como documentado por Robert Graves em GRAVES, 2011, Capítulos 118, 119 e 122. Na versão do mito descrita por Graves, Hércules cumpre seus doze trabalhos depois de matar a família. Essa obra é a principal referência para todos os mitos discutidos nesta dissertação.

descendência retrocedem completamente, através de seus dois pais, até o maior dos deuses, da maneira como mostramos. A proeza que era encontrada nele [em Hércules] não era apenas vista em seus feitos, mas também reconhecida mesmo antes de seu nascimento. Pois ainda, quando Zeus se deitou com Alcmena, ele fez a noite durar três vezes mais e, pela magnitude do tempo estendido durante a procriação, ele anteviu a força excepcional da criança que seria concebida. E, em geral, Zeus não efetivou essa união com desejo de amor, como fizera com outras mulheres, mas apenas com o intuito de procriar. Conseqüentemente, desejando dar legalidade a seu ato, ele não escolheu oferecer violência a Alcmena, e ele tampouco podia esperar persuadi-la, porque ela era uma mulher casta; assim, decidindo usar de uma enganação, ele a ludibriou ao assumir em todos os aspectos a forma de Anfitrão [marido de Alcmena].

Excitado com a ideia de ter um filho que ele próprio antevia ser superior aos demais homens, tanto em força física quanto em nobreza de espírito, Zeus anuncia aos deuses do Olimpo a promessa de que fará da criança nascida naquele dia rei de Micenas, rei dos descendentes de Perseu. Já ciente da traição de seu marido com Alcmena e com o intuito de se vingar desse feito, Hera, que também é deusa da temporalidade, faz com que Euristeu, filho de Estênelo e neto de Perseu, nasça em Micenas prematuramente (apenas aos seis meses de gestação), adiantando-o em relação a Hércules e assim tornando-o legítimo rei daquela cidade. Em uma das versões do mito, na tragédia *Hércules*, escrita por Eurípedes no século V a.C., o protagonista se vê obrigado a realizar seus famosos trabalhos para garantir à própria família uma estada segura na cidade de Argos, que é governada por Euristeu, um primo de Hércules⁷⁹. Isso decorre do fato de que Tebas, onde Hércules e sua família estão exilados junto a Anfitrão, é governada pelo tirano Lico, que usurpa o trono de Creonte, pai de Megara, pouco antes do início da peça. Refugiados em um altar de Zeus, Anfitrão, Megara e os três filhos que ela tem com Hércules aguardam que esse herói retorne do Hades com Cérbero. Lico deseja matar a família para limpar Tebas do nome de Creonte e, sobretudo, porque teme que as três crianças possam vir a se vingar dele por causa da morte de seus familiares. Anunciando o desfecho da tragédia, Lyssa, a deusa grega da loucura, se vê obrigada a obedecer a ordens lhe impostas por Hera e acomete Hércules com uma loucura que faz com que ele mate brutalmente sua esposa e seus filhos. A peça termina com o exílio de Hércules, recuperado da loucura de Lyssa, mas acometido por uma nova espécie de loucura, mundana e melancólica, decorrente de sua brutalidade.

⁷⁹ *Hér.* 1-59.

Diodoro Sículo não se baseia na versão do mito de Hércules tal como apresentada por Eurípedes, mas elabora uma interpretação sobre a apoteose do herói que independe disso⁸⁰. Segundo o evemerista, Hércules, ao final de sua vida, experimenta uma morte terrível e excruciante. Deianeira, mulher de quem o herói tinha se separado, derrama o sêmen de um centauro sobre um χιτών, uma espécie de túnica, e o envia para seu ex-marido com a intenção de reconquistá-lo. Hércules, que já se apronta para o casamento com outra mulher, pede para que seus servos lhe tragam justamente um χιτών para que ele possa fazer libações a Zeus, um gesto de agradecimento pela nova esposa. O herói veste a túnica e, mal sua pele entra em contato com o sêmen do centauro, dores internas e externas começam a lhe percorrer todo o corpo. Ele padece devagar, com dores horríveis, até o momento derradeiro de sua morte. Hércules, porém, não tem uma morte como a de Aquiles, Heitor ou Pátroclo; no exato momento em que expira, Zeus lança sobre seu corpo um de seus raios e Hércules recobra a consciência, já uma consciência divina, δαίμων perfeito, e se vê no Olimpo cercado pelos deuses, como um de seus pares⁸¹. Dois comentários de Diodoro Sículo são importantes: primeiro, ele afirma que, segundo a versão do mito que ele conhece, Menoitios (pai de Pátroclo) se responsabiliza por estabelecer um culto heroico a Hércules em Opous, semelhante a um que existia em Tebas; segundo, ele esclarece que alguns cultos a Hércules, como os que existiam em Atenas, tomam-no não como um herói, mas como um deus⁸².

Com efeito, se observarmos de perto a descrição que Diodoro dá sobre os últimos momentos de Hércules, não resta da morte desse herói nem mesmo seu corpo – a materialidade que ancora o herói no mundo dos mortais. Em , Flavius Philostratus explica que a consciência supramundana que diferencia os heróis de culto dos heróis épicos só é adquirida com e após a morte do herói, depois que essa consciência se desagrega do corpo do herói e se torna sazonal. Assim, não apenas a concepção de Hércules é singular – ele que é filho, neto e tataraneto de Zeus –, mas também sua morte, que é uma apoteose; as circunstâncias da morte desse herói não se enquadram exatamente no que Flavius Philostratus

⁸⁰ NAGY, 2013, pp.42-3; *BibH.* IV, 4.38.1-4.39.1.

⁸¹ GRAVES, 2011, p.565.

⁸² *BibH.* IV, 4.38.5-4.39.1.

descreve, mas existem em uma circunstância mais nobre e particular: ao morrer, Hércules não desce ao mundo dos mortos como Aquiles, Agamêmnon ou Ájax, mas sobe ao mundo dos deuses⁸³. Não bastasse essa peculiaridade, o herói tebano ainda é agraciado pela própria Hera, que desde seu nascimento influenciava em seus infortúnios. Pouco mais adiante em suas análises, Diodoro Sículo esclarece que Hércules, depois de recebido no Olimpo, passa a ter uma nova relação com Hera, que deixa de ser sua madrasta e passa a ser sua mãe. Hera chega mesmo a aconchegar Hércules sob suas roupas e o derruba da cama, para fora de suas vestimentas, reencenando seu nascimento⁸⁴. Essa apoteose de Hércules, concluída com o acolhimento maternal de Hera, é o κλέος de Hércules – não como o κλέος cantado de Aquiles (a *Iliada*) ou de Odisseu (a *Odisseia*), mas efetivamente como o processo e desfecho de sua obtenção de glória, uma glória que, como ele, é imorredoura. De fato, seu próprio nome, Ἡρακλῆς, significa ‘aquele que tem o κλέος de Hera’⁸⁵, e essa etimologia tem dupla representação dentro do universo mitológico desse herói: ao mesmo tempo em que Hera é aquela que constrói o cenário para os infortúnios de Hércules, são justamente seus infortúnios – ou seu êxito em superá-los – que irão lhe proporcionar seu κλέος, garantido pelo apreço dos homens e ultimamente garantido pela própria deusa Hera. No diálogo a seguir, entre a deusa da loucura Lyssa e uma mensageira de Hera, fica claro que Hércules já conquistara κλέος entre os homens e também entre os deuses, mas Hera insiste em desgraçar o herói – o que o levará ao κλέος da deusa:

Λύσσα

ἔξ εὐγενοῦς μὲν πατρὸς ἔκ τε μητέρος
πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ’ ἀφ’ αἵματος:
τιμὰς τ’ ἔχω τάσδ’ οὐκ ἀγασθῆναι φίλοις
οὐδ’ ἥδομαι φοιτῶσ’ ἐπ’ ἀνθρώπων φίλους,
παραινέσαι δέ, πρὶν σφαλεῖσαν εἰσιδεῖν,

⁸³ Na tradição grega, porém, é fundamental que o herói experimente a morte. Essa morte pode ser efetivamente a morte do herói, mas também uma morte simbólica, como uma descida ao Hades, ou uma morte por substituição, como a morte de Pátroclo para Aquiles. Veremos no próximo capítulo que a tradição cristã inverte a noção de morte por substituição. Cf. Capítulo 3, p.113.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, 4.39.2-3.

⁸⁵ NAGY, 2013, p.42.

Ἥρα θέλω σοί τ', ἦν πίθησθ' ἐμοῖς λόγοις.
ἀνήρ ὄδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ
850οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὗ σύ μ' ἐσπέμπεις δόμους:
ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν
ἐξημερώσας, θεῶν ἀνέστησεν μόνος
τιμᾶς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο:

Ἴρις

μὴ σὺ νουθέτει τά θ' Ἥρας κάμᾶ μηχανήματα.

Λύσσα

ἐς τὸ λῶον ἐμβιβάζω σ' ἴχνος ἀντὶ τοῦ κακοῦ.

Ἴρις

οὐχὶ σωφρονεῖν γ' ἔπεμψε δευρό σ' ἡ Διὸς δάμαρ.

Lyssa

De pai e mãe nobres eu nasci,
provinda do sangue de Urano e da Noite:
meus privilégios não são para hostilizar amigos que admiro,
nem me apraz assediar os homens de bem;
aconselho senão, antes de vê-la se enganar,
que Hera e também tu cedam e escutem minhas palavras.
Esse homem não é nada indistinto, nem na terra,
nem entre os deuses, esse a cuja casa me envias.
O solo nunca aventurado e o mar selvagem
ele domou, e sozinho recuperou a honra dos deuses,
que se perdia sob a impiedade dos homens:
Assim, aconselho-te, não lhe desejes males.

Iris

Não questione as maquinações de Hera e minhas!

Lyssa

Busco colocá-las no bom caminho, pois seguem no mau.

Iris

Não foi para praticar o juízo que a esposa de Zeus te enviou aqui.

(*Hér.* 843-57)

Na versão do mito comentada por Diodoro Sículo, Hércules executa seus trabalhos para Euristeu não com a finalidade de garantir exílio para sua família, mas

principalmente com o intuito de expiar seus pecados – o assassinato de Megara e seus três filhos, de novo como consequência de uma loucura promovida por Hera.

Finalmente, toda a tragédia de Hércules é decorrência de uma extrassazonalidade. Trata-se aqui de uma extrassazonalidade que pertence ao mito, não daquela que vimos a respeito dos heróis de culto.

Gregory Nagy assim comenta a respeito dessa deusa:

A deusa da *hōrā* era *Hērā* (as duas formas *hōrā* e *Hērā* são linguisticamente relacionadas). Ela era a deusa das estações, encarregada de fazer com que tudo acontecesse no tempo certo, acontecesse na estação correta, e acontecesse de modo conveniente. [...] Relacionada a essas duas palavras, *hōrā* e *Hērā*, está a palavra *hērōs* (singular) / *hērōes* (plural), que significa ‘herói’. O herói está no tempo certo na *hōrā* ou ‘tempo’ de sua morte. Antes da morte e, na verdade, durante toda a sua vida [*lifetime*], porém, os heróis não estão no tempo: [...] eles são extrassazonais. (NAGY, 2013, p.32; tradução nossa)

Hera, capaz de administrar a temporalidade, é a responsável por fazer de Euristeu rei de Micenas (rei de Argos na tragédia de Eurípedes). Em outras palavras, Hera faz com que Euristeu nasça fora de sua estação (três meses prematuro), o que faz com que Hércules também nasça fora de sua estação, isto é, em um tempo e circunstância nos quais ele não é rei.

Um último fator que devemos levar em consideração ao analisarmos a extrassazonalidade do herói épico é a distinção entre diferentes tradições que existem dentro da tradição grega. Embora haja uma associação entre os poemas homéricos e uma “grande tradição grega”, essa associação não pode ser totalizante. Esses poemas não são as únicas composições da tradição grega a lidar com os heróis de Troia – Aquiles e Odisseu, mas também Ajax, Diomedes, Agamêmnon etc. – e uma quantidade razoável de aventuras está reunida no *Ciclo Épico*. O conjunto de textos denominado *Ciclo Épico* é anterior aos poemas homéricos e, embora também tratem da Guerra de Troia e de seus resultados, esses textos são composições menores e locais, típicas de determinadas regiões da antiga Grécia, e que não chegaram a ser incorporadas em obras mais complexas como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Não nos restam originais do *Ciclo Épico* e tudo o que sabemos deles são comentários de um estudioso grego do século V a.C. chamado Proclus. Concernindo uma cena correspondente

ao mito de Aquiles, Proclus descreve desta maneira um trecho da *Etiópida*⁸⁶, o segundo poema do *Ciclo Épico*:

ἔπειτα Ἀντίλοχόν τε θάπτουσι καὶ τὸν νεκρὸν τοῦ Ἀχιλλέως προτίθενται. καὶ Θέτις ἀφικομένη σὺν Μούσαις καὶ ταῖς ἀδελφαῖς θρηνεῖ τὸν παῖδα. καὶ μετὰ ταῦτα ἐκ τῆς πυρᾶς ἡ Θέτις ἀναρπάσασα τὸν παῖδα εἰς τὴν Λευκὴν Νῆσον διακομίζει. οἱ δὲ Ἀχαιοὶ τὸν τάφον χάσαντες ἀγῶνα τιθέασιν, καὶ περὶ τῶν Ἀχιλλέως ὄπλων Ὀδυσσεὶ καὶ Αἴαντι στάσις ἐμπίπτει.

Então eles realizaram rituais funerários para Antíloco e deitaram o corpo de Aquiles; Tétis se aproxima com as Musas e suas irmãs e entoou um lamento para seu filho. Depois, Tétis o arrebatou para fora da pira e o carregou para a ilha de Leukê. Mas os aqueus ergueram seu túmulo e realizaram jogos funerários.

(Eti. 17-23)

Casey Dué, no preâmbulo que escreve para *Sobre os heróis*⁸⁷, esclarece que esse trecho da *Etiópida* narra um aspecto particular da tradição individual desse poema: a imortalização de Aquiles, que após ser morto por Páris e Apolo, passa a viver na ilha de Leukê⁸⁸. Essa visão apresentada na *Etiópida*, de que Aquiles teria sido imortalizado, nos demonstra que não era impossível um diálogo entre o universo épico e o universo de culto dos heróis gregos, mas precisamos ter em mente que a barreira que separava esses universos, embora porosa, era intransponível: o povo grego criou histórias épicas para os heróis que cultuava, bem como citava a possibilidade da imortalidade⁸⁹ nessas histórias, mas eles tinham ciência de que as duas manifestações – a artística e a ritualística – não atuavam diretamente uma sobre a outra. No excerto que vimos há pouco, Nagy explica que o momento em que tudo conflui para o herói, o momento em que todo o caos de sua vida se ordena, é a ὥρα ‘hora’ de sua morte. Na *Ilíada* e na *Odisseia* não nos são narradas as mortes de seus protagonistas e, sob tal perspectiva, isso deve ser sintomático: não faz parte da função tradicional desses poemas apresentar especificamente a morte de seus protagonistas, e sim

⁸⁶ Supostamente escrita por Arcino. Cf. BURGESS, 2001, p.9.

⁸⁷ DUÉ. In: PHILOSTRATUS, 2002, p.xxxvi.

⁸⁸ Para os gregos, o Hades é um mundo transitório, enquanto lugares paradisíacos como Leukê, a Ftia ou Elysium são escatológicos. Cf. NAGY, 2013, p.275.

⁸⁹ O requisito mais fundamental para o culto de um herói.

apresentar as circunstâncias que garantem que tais heróis, quando de suas mortes, estarão em uma situação que os faz dignos de κλέος. Uma vez que não nos resta o texto original da *Etiópida*, não é possível termos certeza de seu tema; contudo, os comentários de Proclus parecem indicar que o texto tratava da situação dos gregos logo após a morte de Aquiles, mais especificamente sobre a disputa que houve entre os gregos pelas armas desse herói⁹⁰. Flavius Philostratus, em *Sobre os heróis*, explica que Protesilau – o herói cultuado pelo protagonista da história, o Vinicultor – foi o primeiro herói grego a morrer em Troia e que ele experimentou duas ressurreições: com a primeira, passou a habitar a Ftia, na região da Tessália; a segunda circunstância, a de uma nova ressurreição, não é explicada⁹¹. De todo modo, Philostratus nos fornece um exemplo da crença dos gregos antigos nessa prática de ressurreição. Como Aquiles e Protesilau, os heróis gregos, cuja construção de κλέος era narrada pelos poemas heroicos e cujo culto se dava após suas mortes, passavam a habitar uma nova região da terra dos homens, mas dentro de e dotados de características supramundanas, o que lhes garantia sua sazonalidade e sua comunhão com os homens.

b. O herói épico é extremo

Os heróis épicos podem se comportar de maneira extrema tanto de forma positiva quanto de forma negativa e esses comportamentos podem variar desde pequenas atitudes até decisões de grande repercussão.

No início da *Ilíada*, lemos:

τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς:
Ἄτρεΐδη κύδιστε φιλοκτεανώτατε (3) πάντων,
πῶς γάρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;
οὐδέ τί που ἴδμεν ξυνήϊα κείμενα πολλά:
ἀλλὰ τὰ μὲν πολίων ἐξεπράθομεν, τὰ δέδασται,
λαοὺς δ' οὐκ ἐπέοικε παλίλλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν (1).
ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν τήνδε θεῶ πρόες: αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
τριπλῆ τετραπλῆ τ' ἀποτείσομεν, αἶ κέ ποθι Ζεὺς

⁹⁰ *Eti.* 23.

⁹¹ *SHer.* 2.11.

δῶσι πόλιν Τροίην εὐτείχεον ἐξαλαπάξει. (2)

Então, em retorno assim disse o divino Aquiles de pés velozes:

“Glorioso Atrida, mais cobiçoso (3) de todos os homens,
como poderiam te ceder seus prêmios os Aqueus de bom coração?

Nada sabemos de um tesouro depositado em estoque comum;
em verdade o que saqueamos das cidades foi dividido
e seria descabido tomar de volta dos homens (1).

Ao invés disso, devolva a garota ao deus: os Aqueus
o recompensarão três e quatro vezes caso Zeus
nos permita tomar a bem murada cidade de Troia.” (2)

(Il. I, 121-29)

Essa resposta de Aquiles a Agamêmnon ocorre em um dos episódios mais conhecidos da *Ilíada*, no Canto I, logo após o rei Agamêmnon exigir de Aquiles a jovem Briseis, que esse sequestrara para si em uma das batalhas que levavam a Troia. Essa exigência decorre do fato de que Crises, pai de Criseida, uma jovem que Agamêmnon sequestrara para si, pede a esse rei que lhe devolva sua filha; Agamêmnon recusa de maneira esnobe esse pedido e Crises, que é um sacerdote de Apolo, acaba por pedir a seu deus protetor algum malefício aos gregos. Seu pedido é atendido sob a forma de uma praga e o evento pressiona Agamêmnon a libertar Criseida. As duas jovens são feitas os principais peões do tabuleiro, mas a μῆνις ‘ira’ de Aquiles não é dedicada a elas; seu descontentamento parte de um jogo de relações que pode ser resumido na expressão ἄριστος Ἀχαιῶν ‘o melhor dos Aqueus’. A tradição individual da *Ilíada*, evidentemente centrada no κλέος de Aquiles, parte do tema de sua μῆνις para justificar pormenorizadamente como e por que esse herói é, de fato, ἄριστος Ἀχαιῶν. A atitude de Aquiles de se retirar da batalha pode parecer leviana, mas sua atitude se enquadra na descrição de Nagy de que o herói épico é *extremo* – e as atitudes de um herói épico, mesmo as extremas (ou sobretudo as extremas) são justificáveis e legítimas. Aquiles não se ofende precisamente por ser destituído de Briseis, mas ser destituído dela por um homem que se considera o melhor dos Aqueus sem o ser realmente⁹². Agamêmnon fundamenta essa opinião com base em uma lógica social e bélica: ele, Agamêmnon, é o rei

⁹² Pouco antes na narração Aquiles chega a ironizar Agamêmnon e a opinião de si próprio sobre ser o melhor dos Aqueus. Cf. *Il. I*, 90-1.

dos Aqueus em Troia; mas ele só é rei porque seu efetivo militar é o maior os dos demais líderes gregos e não porque esses líderes o tenham eleito rei em alguma espécie de método democrático:

Na *Ilíada*, Agamêmnon é certamente rei dos reis, os demais príncipes estão sob seu cetro, mas seu domínio superior não se torna uma conexão árida do comando e da obediência, do senhor e de seus servos. Pelo contrário, Agamêmnon deve ter muito cuidado e saber ceder com prudência, pois os chefes singulares não são homens de Estado [*Staathalter*] ou generais, e sim autônomos como ele mesmo. (HEGEL, 2004, vol.4, p.100)

Mesmo assim sua posição lhe garante alguma autoridade política sobre os demais líderes gregos e é justamente por meio desse privilégio que ele exige de Aquiles uma compensação, uma compensação digna de ser dada ao rei, a um ἄριστος Ἀχαιῶν. Nesse sentido, Aquiles abrir mão de Briseis significa ceder à perspectiva errada de que Agamêmnon é o melhor dentre todos os Aqueus, inclusive melhor do que Aquiles. Na maioria das vezes, na *Ilíada*, a qualificação de ἄριστος Ἀχαιῶν vem associada à perspectiva de superioridade em batalha, mas o trecho que recortamos acima mostra que essa superioridade também se relaciona à nobreza de espírito dos heróis – ou do herói Aquiles, no caso. Aquiles evidentemente está defendendo como pode seu prêmio, mas em (1) ele argumenta que os prêmios que os guerreiros gregos têm são espólios que foram reunidos e redistribuídos de maneira justa entre os homens. Em outras palavras, trata-se de uma ação em comunidade, que os qualifica de forma igualitária; Aquiles condena a atitude de Agamêmnon de desequilibrar a divisão dos espólios, assumindo, além de tudo, uma superioridade sua em relação aos demais gregos, uma superioridade amplamente relativa. O argumento de Aquiles é um, mas é duplamente intencionado: na prática, ele argumenta em favor do coletivo e chega a esclarecer que não há um tesouro comum dos espólios que possa servir à demanda de Agamêmnon, mas na realidade, além do desrespeito para com os guerreiros, a demanda de Agamêmnon fere precisamente a superioridade de Aquiles. O κλέος de Aquiles, como vemos na *Ilíada*, só é possível com sua morte precoce e ele tem ciência disso; o que ele não tem é ciência das intempéries que ao mesmo tempo se interpõem e o levam à sua “bela morte”,

como descreve Jean-Pierre Vernant⁹³, uma morte jovem e em circunstância honrosa. Tendo sua potência como ἄριστος Ἀχαιῶν insultada pela atitude de Agamêmnon, Aquiles se retira das batalhas contra Troia, mesmo sabendo que isso deve prejudicar também seus companheiros. Eis nisso uma bela ambiguidade da natureza do herói: ao mesmo tempo em que sabe partilhar seus esforços com seus companheiros, com o exército como uma comunidade, ele não hesita em se retirar da guerra uma vez que é insultado da pior maneira possível. Em (2) vemos mesmo que Aquiles demonstra certa flexibilidade para com Agamêmnon, uma proposta para que ele, Aquiles, não seja *despojado* (posto em uma posição veemente de subordinação) pelo suposto ἄριστος Ἀχαιῶν. Cabe ressaltar que mesmo essa contraproposta já é ela mesma desonrosa e decorre de uma atitude ultrajante – a demanda do φιλοκτέανος ‘cobiçoso’ Agamêmnon (3) –, mas, ao mesmo tempo em que é menos degradante para o herói, há também uma partilha da responsabilidade com os demais guerreiros.

Do mesmo modo que uma destituição tira Aquiles da batalha, uma destituição o motiva a retornar:

Πάτροκλος δὲ θεοῦ πληγῆ καὶ δουρὶ δαμασθεῖς
 ἄψ ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἄλεείνων.
 Ἔκτωρ δ' ὡς εἶδεν Πατροκλῆα μεγάθυμον
 ἄψ ἀναχαζόμενον βεβλημένον ὄξει χαλκῷ,
 ἀγχίμολόν ῥά οἱ ἦλθε κατὰ στίχας, οὔτα δὲ δουρὶ
 νεΐατον ἐς κενεῶνα, διὰ πρὸ δὲ χαλκὸν ἔλασσε:
 δούπησεν δὲ πεσῶν, μέγα δ' ἤκαχε λαὸν Ἀχαιῶν.

Mas Pátroclo, dominado pelo golpe do deus e da madeira,
 recuou a seu bando de companheiros, evitando a terrível morte.

Mas Heitor viu Pátroclo de bom coração
 retroceder, golpeado pelo bronze cortante, e cruzou
 as fileiras até ele e acertou-lhe um golpe
 no baixo-ventre e a lança o atravessou de todo:

Tombou em um baque e entristeceu-se o grupo de Aqueus.

(Il. XVI, 816-22)

⁹³ VERNANT, 1978, pp.31-62.

O fragmento acima descreve a morte de Pátroclo, melhor amigo de Aquiles, pelas mãos de Heitor, o melhor herói dos troianos. Apolo, favorável aos troianos, destitui Pátroclo de sua armadura – a armadura que Aquiles emprestara – e o deixa vulnerável à lança de Heitor. A morte do jovem herói, que então lutava como ἄριστος Ἀχαιῶν, mas ainda assim era frágil às ações divinas, motiva o retorno de Aquiles. Embora seja de enorme interesse aos gregos que Aquiles volte à luta, esse o faz especialmente com o intuito de matar Heitor e, com isso, vingar o amigo que morrera em seu lugar. Após dizimar com extrema violência um grande número de troianos, Aquiles, ἄριστος Ἀχαιῶν, caça Heitor ao redor das muralhas de Troia até finalmente o cercar e matar. Eliminar o troiano com as próprias mãos, porém, não basta ao herói grego e, tal como Creonte deseja macular o corpo e a morte de Polinices em *Antígona*, se empenha em profanar com sujeira e feridas o cadáver do inimigo. De modo a impedir que Aquiles denigre a própria reputação como ἄριστος Ἀχαιῶν, os deuses do Olimpo protegem o corpo de Heitor; com isso, o campeão grego acaba por abrir mão de sua atrocidade e cede o cadáver de volta aos troianos, que organizam o devido funeral. Tanto com a destituição de Briseis quanto com a de Pátroclo a reação de Aquiles é radical e acarreta em resultados positivos e negativos. No primeiro caso, ao mesmo tempo em que decide por se afastar completamente de um homem e de uma situação indecorosos (atitude positiva), Aquiles opta por sacrificar os próprios amigos em prol da afirmação de que ele é, de fato, esse ἄριστος Ἀχαιῶν (atitude negativa). No segundo caso, quando decide retornar à batalha para vingar a morte de Pátroclo e ajudar o exército grego a vencer os troianos (atitude positiva), Aquiles o faz sobretudo com a finalidade os subjugar da maneira mais atroz⁹⁴ possível, uma energia especialmente dedicada ao combate e à morte de Heitor (atitude negativa)⁹⁵.

Essa violência de Aquiles, como os numerosos atos de violência de outros heróis gregos, é conveniente para discutirmos aqui algo sobre o quê Nagy discorre muito brevemente em seu ensaio *The epic hero: a legitimidade da violência na poesia épica*. Ao descrever uma sequência de atos violentos do herói Hércules, Nagy esclarece que “é essencial

⁹⁴ Quando Aquiles retorna à batalha contra os troianos, sua ‘fúria’ é descrita como λύσσα. *Il.* XXI, 542.

⁹⁵ Com efeito, essa última atitude culmina na tentativa de mácula do cadáver.

ter em mente que quando quer que os heróis cometem atos que violam códigos morais, tais atos não são condenados pela narrativa heroica.”⁹⁶ Ele não especifica suas fontes, mas é possível que ele esteja se referindo também a uma ideia amplamente desenvolvida por Hegel em sua *Estética*. Nessa obra, encontramos as seguintes análises:

[...] o autenticamente poético é o espiritual concreto na forma individual; e a epopeia, na medida em que tem por assunto [*Gegenstande*] o que é, alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época. A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais do espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. (HEGEL, 2004, vol.4, p.91)

[...] exigimos como fundamento do mundo épico um empreendimento nacional, no qual a totalidade de um espírito do povo pudesse se destacar no primeiro frescor de seus estados heroicos. Desta base como tal deve, porém, separar-se uma finalidade *particular*, em cuja realização, uma vez que a mesma está estreitamente entrelaçada com uma efetividade total, também se revelam todos os lados do caráter, da crença e do agir nacionais. (HEGEL, 2004, vol.4, p.109)

Os atos que acontecem aparecem postos pura e simplesmente por meio do caráter e de seus fins, e o interesse principal, nesse sentido, gira de preferência em torno da legitimidade ou ausência de legitimidade do agir no interior das situações pressupostas e dos conflitos provocados. [...] Na epopeia valem as circunstâncias e contingências exteriores na mesma medida que a vontade subjetiva, e o que o homem realiza passa por nós assim como o que ocorre a partir de fora, de modo que o feito humano também efetivamente deve revelar-se igualmente condicionado e provocado por meio do enredo das circunstâncias. (HEGEL, 2004, vol.4, p.112)

⁹⁶ NAGY, 2005, p.87; tradução nossa.

Esses excertos fazem parte de uma longa discussão que Hegel desenvolve a respeito da poesia épica⁹⁷ em sua volumosa obra. Essa obra é tingida de um amplo sentimento nacionalista típico no pensamento do filósofo, mas, independentemente das motivações políticas que o levaram a esse sentimento, parecem precisas suas constatações sobre a relação que se estabelece entre o herói épico e o povo ao qual pertence.

No primeiro excerto, é bastante claro que Hegel está discutindo a respeito de κλέος, dessa ‘glória’ ou ‘fama’ conquistada pelos heróis gregos. O filósofo alemão obviamente não produz uma análise exegetico-antropológica complexa como a de Nagy, mas vemos que ele já tinha a consciência de que os poemas homéricos ao mesmo tempo *eram* κλέος e *carregavam* κλέος. O que Hegel incorpora é justamente o propósito nacionalista desses poemas, os quais, embora produzam uma narrativa centrada na figura do herói épico, representam um evento emblemático para o grupo, para a nação que o herói representa. Com o segundo excerto vemos que, se o herói épico é representativo de sua nação, ele concentra em si e em sua trajetória os interesses dessa nação, de modo que sua motivação dentro da história representada se alinha à motivação do povo, e esse alinhamento ocorre independentemente dos conflitos particulares do herói. Mesmo na *Ilíada*, onde parece haver um desalinhamento entre os interesses de Aquiles e os dos demais aqueus, há entre esses dois partidos um interesse comum, que é a tomada de Troia ou, enfim, a vitória do povo grego. A decisão do herói tem reflexos particularmente nocivos sobre seus companheiros, mas devemos ter em mente que sua atitude é dedicada contra Agamêmnon e não contra o povo grego. Com o terceiro excerto, por fim, compreendemos que as *práticas* dos heróis se alinham aos interesses do geral e, uma vez que se tratam de iniciativas para o bem-estar desse coletivo, tais práticas são justificáveis ou legítimas. Desse modo, podem fazer parte dessas práticas também atitudes extremas de violência, pois elas podem levar ao bem da nação⁹⁸. Com efeito, não ficamos surpresos com as descrições de violência que encontramos na *Ilíada* e na *Odisseia* – como cenas de decapitação, perfuração de abdômen, esmagamento de crânios etc.

⁹⁷ Hegel prefere o termo mais genérico *epopeia* e considera, junto à *Ilíada* e a *Odisseia*, também as sagas medievais e autores como Dante Alighieri, Torquato Tasso e Luís de Camões.

⁹⁸ Embora as narrativas épicas possam ser encaradas como prototrágicas, o alinhamento de interesses que existe entre o protagonista e o coletivo nessas poesias difere do que ocorre nas tragédias, nas quais há um claro desalinhamento de interesses, que por sua vez funciona como força motriz à ação.

–, mas em um romance do século XIX, por exemplo, no qual as motivações individuais e subjetivas predominam, o mal-estar provocado pela representação da violência é em geral mais incisivo. É importante esclarecermos, porém, que a narrativa heroica não condena a imoralidade ou a violência dos heróis mesmo quando não são praticados especificamente para interesse do coletivo: Nagy explica que mesmo Hércules, o herói por excelência, comete adultérios⁹⁹; o aprisionamento de mulheres como espólios de guerra, como o caso de Criseida e Briseis, não é algo exatamente de interesse nacional; a carnificina que Odisseu promove contra os pretendentes de Penélope oscila entre um interesse comum de Ítaca e um interesse pessoal seu¹⁰⁰; mesmo Édipo, o sábio rei de Tebas, tortura um velho pastor para obter dele uma informação que, embora útil à cidade, acabara de se tornar uma questão amplamente pessoal¹⁰¹.

c. O herói épico é antagonista ao deus que mais se assemelha a ele

Na discussão sobre o mito de Hércules, vimos como Hera, deusa da temporalidade, é responsável por toda a tragédia do herói, desde seu nascimento até sua morte, mas também como ela é diretamente responsável por seu derradeiro κλέος. Em seguida, na discussão sobre o mito de Aquiles, vimos como Apolo, o deus arqueiro, participa tanto da recusa do herói a participar da guerra contra Troia quanto de seu retorno, consequência da morte de Pátroclo. Se no início a relação entre Aquiles e Apolo era indireta – pois, embora Crises seja um sacerdote de Apolo, o atrito ocorre entre Agamêmnon e Aquiles –, ao final Apolo participa diretamente da morte de Pátroclo, despojando-o de sua armadura para que Heitor pudesse lhe cravar uma lança no ventre¹⁰². Ainda, com a *Etiópida* aprendemos que Apolo também é responsável pela morte de Aquiles, que acaba vítima de uma flecha lançada conjuntamente por ele e por Páris:

⁹⁹ NAGY, 2013, p.45.

¹⁰⁰ Esse interesse pessoal será discutido em profundidade no próximo item.

¹⁰¹ *ÉdR*. v.1154. Nesse momento da peça, o rei Édipo já busca mais tirar a limpo os rumores sobre seu passado do que propriamente encontrar e julgar aquele que prejudica Tebas.

¹⁰² *Il. XVI*, 820-829.

καὶ συμβολῆς γενομένης Ἄντιλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναιρεῖται, ἔπειτα Ἀχιλλεύς Μέμνονα κτείνει. καὶ τούτῳ μὲν Ἡὼς παρὰ Διὸς αἰτεσαμένη ἀθανασίαν δίδωσι. τρεψάμενος δ' Ἀχιλλεύς τοὺς Τρῶας καὶ εἰς τὴν πόλιν συνεισπεσὼν ὑπὸ Πάριδος ἀναιρεῖται καὶ Ἀπόλλωνος. καὶ περὶ τοῦ πτώματος γενομένης ἰσχυρᾶς μάχης Ἕαιας ἀνελόμενος ἐπὶ τὰς ναῦς κομίζει Ὀδυσσεὺς ἀπομαχομένου τοῖς Τρωσίν.

Uma batalha toma lugar e nela Antíloco é morto por Memnon e Memnon é morto por Aquiles. Eos então obtém imortalidade de Zeus e a concede a seu filho; mas Aquiles, avançando para cima dos Troianos e invadindo a cidade, é morto por Páris e Apolo. Uma fervorosa batalha então se segue sobre o corpo. Ájax toma o corpo e o carrega para as naus, enquanto Odisseu contém os Troianos.

(Eti. 10-16)

Outro caso de suma importância para nós, e certamente um dos mais representativos, é o antagonismo que se estabelece entre Odisseu e Poseidon. Afirmamos que se trata de um caso bastante representativo porque a rixa entre o herói e o deus não apenas se agrava dentro da própria narrativa da *Odisseia* como também atua direta e constantemente sobre os infortúnios do herói e, como veremos a seguir, a superação desses infortúnios sistemáticos é justamente o que determina ao poema seu conteúdo e forma, seu propósito de existência.

Quando discutimos as ações extremas dos heróis, vimos o caso de Aquiles, cujas decisões ao mesmo tempo são motivadas por seu κλέος e o levam a ele – e, Aquiles sendo bem-sucedido, κλέος deixa de ser apenas sua glória em batalha e se torna também sua glória imorredoura, a qual, por sua vez, permanecerá registrada na história em forma poética ou cantada. O κλέος de Aquiles depende amplamente de seu antagonismo em relação a Apolo, o deus que participa de sua recusa à batalha e que colabora de forma direta com a morte de Pátroclo. Portanto, podemos afirmar que o que intermedia o antagonismo entre Aquiles e Apolo é a batalha ou, mais especificamente, a morte em batalha. Algo análogo acontece na *Odisseia*, no antagonismo entre Odisseu e Poseidon, mas não se trata da busca por um κλέος conquistável em batalha e sim da busca por um κλέος conquistável por meio de um νόστος, de um ‘retorno seguro’¹⁰³ ao lar. Se Apolo é o antagonismo divino que leva Aquiles a lutar por uma bela morte em batalha, Poseidon é o antagonismo divino que leva Odisseu a lutar

¹⁰³ Entendamos como *retorno* aqui tanto a *jornada* de volta quanto a *chegada* de volta. A importância dessa diferenciação será esclarecida logo adiante, na discussão sobre Penélope.

por um retorno seguro a Ítaca; nesse sentido, se a *Ilíada* é o κλέος de Aquiles, a *Odisseia* é o κλέος de Odisseu, mas exatamente porque ela é um νόστος, isto é, porque ela é a composição que contém e materializa em forma artística a narrativa de seu retorno seguro. Portanto, podemos afirmar que o que intermedia o antagonismo entre Odisseu e Poseidon é o mar ou, mais especificamente, o retorno seguro a Ítaca através do mar. Ora, mas cada uma das etapas da *Odisseia* ocorre de algum modo por influência do mar: a canção das sereias, o encontro com monstros marítimos, com tempestades que revolvem o oceano, ou mesmo o retorno seguro à orla de Ítaca – todos os principais episódios da *Odisseia* (sem contar o próprio retorno de Troia) ocorrem por intermédio do mar. E, ao mesmo tempo em que tais intempéries são decorrência de uma desavença entre Odisseu e Poseidon, é sem dúvida conveniente que a rixa aconteça justamente entre esse herói e esse deus. Quando Odisseu desce ao mundo dos mortos seguindo instruções de Circe, lá ele encontra o velho clarividente Tirésias, que lhe explica o seguinte sobre seus infortúnios e sua morte:

σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει:
ὄπποτε κεν δὴ τοι συμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης
φήη ἀθηρηλοιγὸν (1) ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὄμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πήξας ἐυῆρες ἐρετμόν (2),
ῥέξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι,
ἀρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,
οἴκαδ' ἀποστείχειν ἔρδειν θ' ἱερᾶς ἐκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι,
πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλδος (3) αὐτῷ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆραι (4) ὕπο λιπαρῷ ἀρημένον: ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω

Mas de um sinal evidente te direi, um que não te escapará:

Quando outro viajante vier e te emparelhar de ti,
e disser que levas uma joeira (1) em teu forte ombro,
nesse momento então na terra deverás estacar o belo remo (2),
oferecer belas libações ao senhor Poseidon
– um carneiro, um touro e um javali que se acasale –
e retornar à casa para oferecer hecatombes sagradas
aos deuses imortais que reinam o vasto céu,

a todos e cada um no momento certo. A morte a ti do mar (3)
virá, muito branda; te tomará a vida,
quando estiveres fatigado em terna velhice (4), e os homens ao redor
serão abençoados. Isso te digo com certeza.

(*Od.* XI, 126-37)

Esse belíssimo episódio narrado por Tirésias retrata as circunstâncias da morte de Odisseu. Ao contrário da morte de Aquiles, sua morte não será em batalha e será uma morte tranquila, no tempo de sua velhice (4), o que nos indica que provavelmente ela não está muito próxima. Tirésias o instrui para que, depois de ter retornado a Ítaca e recuperado seu lar dos vis pretendentes de Penélope, ele caminhe indistintamente por regiões do interior da Grécia, cada vez mais afastadas do mar, levando um ἔρετμόν ‘remo’ (2) em seu ombro. O remo evidentemente é um símbolo do mar e nada tem que ver com os moradores de regiões agrícolas do interior da Grécia; Odisseu deve caminhar por entre esses povos do interior até que alguém o tome por um agricultor e que, coerentemente, não leve um remo em seu ombro, mas um ἀθηρηλοῖγός, um ‘garfo’ ou uma ‘pá de joeiramento’ (1). Com efeito, joeirar é uma atividade diretamente relacionada à terra e não ao mar, e esse é o σῆμα ‘sinal’ para Odisseu de que aquele lugar, o lugar do reconhecimento equivocado, é o lugar em que ele deverá construir seu próprio túmulo. Esse túmulo, por sua vez, será inicialmente indicado pelo remo (ou, analogamente, pelo garfo de joeirar), que deverá ser fincado com sua lâmina para cima, em posição de descanso. Seja um remo ou garfo, a posição de descanso é a mesma, com o cabo apoiado ao chão, e seja Odisseu associado ao mar ou à terra, tanto remo como garfo indicam que ali é também seu lugar de descanso, o lugar de sua morte e do final de sua odisseia ou, mais precisamente, de seu νόστος. Tirésias esclarece que sua morte virá do mar (3) e o alcançará quando ele estiver em uma idade avançada; não sabemos qual a forma de sua morte, mas sabemos que ela virá do mar, de Poseidon, daquele que é seu antagonista e cujas ações, em reciprocidade com as suas, são carmas umas das outras. Essas relações são coerentes: Nagy esclarece que, embora haja um antagonismo entre o herói épico e o deus que lhe opõe, há uma simbiose entre o herói de culto e esse deus¹⁰⁴. Isso implica em que os lugares

¹⁰⁴ NAGY, 2013, p.333. Cf. *Od.* XII, 10-15.

de culto de um herói são também lugares de culto do deus que o corresponde. Assim, o lugar do túmulo de Odisseu, aquele onde ele cravar o remo, será um lugar de culto dele mesmo enquanto herói de culto, mas ali também será cultuado Poseidon. Da mesma forma, os lugares de culto a Héracles eram também lugares de culto a Hera; onde Aquiles e Édipo fossem louvados, Apolo também seria e assim por diante. Embora Odisseu morra em terra e seu culto possivelmente colabore para a prosperidade daqueles que viverem nas terras onde está seu túmulo, sabemos pela própria *Odisseia* que o herói não é associado à terra e à batalha como Aquiles, mas que é associado ao mar e ao retorno seguro, o que nos indica que ele é compreendido sobretudo como um marinheiro. A *Odisseia* nos esclarece que Odisseu recebe um túmulo igual ao de seu companheiro Elpenor, que era conhecido por ser um exímio marinheiro. Por descuido, Elpenor, que dormira no teto da casa de Circe, acorda assustado com os próprios companheiros e cai de lá de cima, quebrando o pescoço. De acordo a profissão da vítima, Odisseu e os companheiros lhe constroem um túmulo no qual a ‘lápide’, σῆμα¹⁰⁵, é justamente um remo com a lâmina para cima, preso pela haste.

A *Ilíada*, o κλέος de Aquiles, se desenvolve sempre no sentido de cumprir o destino do herói enquanto ἄριστος Ἀχαιῶν, qualidade que só lhe caberá se ele morrer jovem em batalha. A *Odisseia*, o κλέος de Odisseu, também se desenvolve sempre no sentido de cumprir o destino do herói enquanto ἄριστος Ἀχαιῶν, mas essa qualidade só lhe caberá se ele tiver seu retorno efetivado, bem-sucedido, em todas as instâncias possíveis. Assim, não basta que Odisseu regresse a Ítaca íntegro; tudo aquilo que ele encontrar em seu lar, em seu lugar de retorno, também deve estar assegurado – e, se não estiver, deve ser assegurado. Se isso é verdade, então é lícita a ideia de que a existência dos pretendentes de Penélope produz uma enorme potência narrativa ao poema, pois eles exigem de Odisseu um novo expurgo, uma nova purificação de seu lar, que assim se lhe assegura mais uma vez. Ainda, se o κλέος de Odisseu é seu νόστος e se seu νόστος é seu retorno seguro a um lar íntegro, é fundamental que Penélope integre esse retorno e participe dele ativamente. Assim, a integridade que Penélope assegura a Odisseu por cerca de vinte anos não é apenas um caráter primoroso da personagem, mas também uma lógica narrativa que, dentro dessa tradição homérica que estamos discutindo, é, portanto, imprescindível. Em outras palavras, não basta que o νόστος

¹⁰⁵ *Od.* XI, 75. Nesse momento da história, Odisseu está no Hades e encontra a ψυχή ‘alma’ de Elpenor. Esse pede para que Odisseu lhe construa um σῆμα ‘túmulo’ à beira do mar.

enquanto *jornada* seja um κλέος de Odisseu; é preciso também que seu νόστος enquanto *chegada* também sejam κλέος.

Uma evidência de que o processo e o objetivo participam da construção do κλέος / νόστος de Odisseu é a noção de νόος ‘espírito’, ‘pensamento’, ‘percepção’ ou ‘discernimento’¹⁰⁶, uma noção que se relaciona ao aspecto *racional* da natureza humana. Em se tratando da *Odisseia*, da narrativa que lida com o herói que é ἀνὴρ πολύτροπος ‘homem multiardiloso’, ou que representa a capacidade humana de assim ser, não é de se espantar que uma ideia como νόος seja tão central e tão reiterada. Como ocorre em todos os poemas da tradição grega, a presença impertinente de uma ideia não é casual, e não é diferente com a ideia de νόος.

Nagy assim esclarece a etimologia comum e a importância da relação entre νόος e νόστος:

Ambas as palavras, *noos* e *nostos*, são derivadas da raiz indo-europeia *nes-, cujo significado básico pode ser interpretado como ‘retorno à luz e à vida’; quando pesquisamos as tradições das línguas indo-europeias – e grego é uma delas –, nós vemos que essa raiz *nes- ocorre em mitos que têm a ver com o nascimento do sol na aurora ou com a ascensão da estrela da manhã. (NAGY, 2013, p.298; tradução nossa)

Se tomarmos essa explicação por referência, compreendemos que a *Odisseia*, o poema que louva o νόστος de Odisseu, não louva apenas sua travessia pelo mar de volta a Ítaca, mas aprecia também todas as transformações que decorrem do ato de se sair da escuridão e se colocar à luz, de se desvelar para algo bom. Mas a transformação de se desvelar não se restringe a Odisseu e ocorre também com Telêmaco, o qual, por sua vez, deve conquistar seu próprio νόος decorrente do νόστος do herói. Essa transformação é fundamental porque é o que garante o sucesso do retorno de Odisseu – é o que promove a consubstancialidade de seu νόστος e seu κλέος – e é o que o diferencia do retorno de outros heróis de Troia e o torna mais ativo em relação a eles. A *Ilíada* é formalmente o κλέος de Aquiles, mas outros heróis obtêm seus próprios κλέος ao longo da narrativa, a exemplo de

¹⁰⁶ GEORGIN, 1961, 510-11.

Protesilau e Pátroclo. De modo análogo, a *Odisseia* é o νόστος de Odisseu, mas com essa narrativa aprendemos que heróis como Menelau, Nestor e Agamêmnon também lograram retornar a suas terras¹⁰⁷. A diferença de Odisseu para esses heróis é que a *Odisseia* canta o seu νόστος em específico e essa canção eleva de maneira especial o κλέος do protagonista ao integrar à narrativa o νόος de Telêmaco e a lealdade da notável e sedutora Penélope.

Proporemos agora uma leitura que contrasta os papéis de Telêmaco e de Penélope na *Odisseia* tomando por base a relação que esses personagens têm com as ideias de νόστος (enquanto ‘canção que narra o retorno seguro’ de Odisseu) e de νόος (enquanto ‘discernimento’).

O que se sugere é que dois eventos são cruciais para o κλέος de Odisseu:

1. Telêmaco *deve* experimentar νόος, por meio do aprendizado do νόστος do pai;
2. Penélope *não deve* experimentar νόος, algo que podemos assumir possível com

base em sua aversão aos νόστοι dos heróis de Troia.

O caso de Telêmaco é bastante autoexplicativo:

Quando a *Odisseia* se inicia, Odisseu está preso na ilha de Calipso¹⁰⁸ e a narrativa não lida com esse herói, mas com Telêmaco. Telêmaco, jovem e inexperiente, é conduzido por Atena ao longo de uma pequena viagem, na qual ele deve aprender notícias de seu pai com Menelau e Nestor e durante a qual a deusa o ajudará a colocar em prática ou a ativar seu próprio νόος. A deusa explica esse plano ao conselho dos deuses no seguinte excerto:

αὐτὰρ ἐγὼν Ἰθάκηνδ' ἐσελεύσομαι, ὄφρα οἱ υἱὸν
μᾶλλον ἐποτρύνω καὶ οἱ μένος ἐν φρεσὶ θεῖω,
εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς
πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἳ τέ οἱ αἰεὶ
μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς.
πέμψω δ' ἐς Σπάρτην τε καὶ ἐς Πύλον ἡμαθόεντα
νόστον πευσόμενον (1) πατρὸς φίλου, ἦν που ἀκούσῃ,
ἦδ' ἴνα μιν κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἔχησιν.

¹⁰⁷ Esparta, Pilos e Argos, respectivamente. Como veremos a seguir, se tomarmos por base a fidelidade de Penélope e a infidelidade de Clitemnestra, o conceito de νόστος não se aplica realmente a Agamêmnon.

¹⁰⁸ O nome de Calipso deriva do verbo καλύπτειν ‘ocultar’. Quando a história se inicia, Odisseu está oculto em sua ilha e está oculto também no texto: cabe à narrativa e à narração desvelá-lo. Cf. NAGY, 2013, p.305.

Eu mesma a Ítaca partirei para incentivar seu filho,
animar mais a força em seu divino coração para
convocar em assembleia os Aqueus de belos cabelos
e se pronunciar abertamente aos pretendentes
que dizimam seu rebanho e seu gado que cambeteia.
Eu o levarei a Esparta e à arenosa Pilos para
aprender o retorno (1) de seu querido pai, se ele bem puder ouvi-lo,
e uma grande glória ele deterá assim entre os homens.

(Od. I, 88-95)

Observemos em (1) que “... νόστον πεισόμενον...” pode ser traduzido literalmente como “[Telêmaco] aprenderá o νόστος [de seu pai].” Νόστος é aqui objeto direto [νόστον] do verbo πυνθάνομαι ‘aprender’. Quando Atena informa ao conselho de deuses que ela ajudará Telêmaco a colocar em prática seu νόος, seu ‘discernimento’, ela fará isso ajudando o rapaz a “aprender o νόστος ‘canção sobre o retorno seguro’”, que narra o périplo de Odisseu. Seu aprendizado, porém, não se resume apenas ao aprendizado da canção, mas também ao aprendizado das emoções de Odisseu em decorrência das intempéries que lhe foram impostas, algo que faz amadurecer em seu espírito o amor que tem pelo pai e, assim, sua lealdade a ele. Ainda, sua visita a Esparta lhe permite obter informações sobre Odisseu e a clara chance de seu retorno a Ítaca. Essa chance é talvez a peça fundamental para a ativação do νόος de Telêmaco e, com ela, sua mudança de espírito – de um jovem tacanho e frágil para um jovem enérgico e carregado de esperança. A relação entre a narrativa do retorno de Telêmaco e a do retorno de Odisseu é bastante curiosa. Dos Cantos I a IV, temos o que podemos considerar a *Telemaquíada*, a viagem de Telêmaco até Pilos e Esparta. Ao final do Canto IV, a narrativa se interrompe com o futuro retorno do jovem a Ítaca e a emboscada que os pretendentes de sua mãe preparam para ele; do Canto V ao XV, temos efetivamente a narrativa dedicada a Odisseu – em seu tempo presente, na ilha dos Feáceos, mas também sua retrospectiva dos eventos que o fizeram ali naufragar (Cantos IX e X), bem como sua chegada a Ítaca e sua estada na cabana de Eumeu. Quando a narração da *Odisseia* retoma a jornada de Telêmaco, ele já está de volta a Ítaca e praticamente nada sabemos do que ele sente ou pensa a respeito do paradeiro de seu pai, isto é, nada sabemos do que passa ao jovem desde sua saída de Pilos até sua chegada à terra natal. Assim, de acordo com a narração, seu

encontro com o pai acontece pouco tempo depois de ele aprender seu νόστος. Não sabemos que pensamentos ou sentimentos, positivos ou negativos, Telêmaco teve a respeito do paradeiro de seu pai ao longo de seu retorno a Ítaca, mas é certo que seu νόος após a viagem lhe permite de imediato se aliar ao pai contra os pretendentes de Penélope.

Penélope, ao contrário do filho, não aprende nenhum νόστος e não experimenta nenhum νόος. Sugerimos que essa escolha narrativa tem por objetivo elevar o caráter de Penélope, em especial o que aprendemos dele através do que sabemos da lealdade da mulher. Logo no início da *Odisseia*, antes mesmo que Telêmaco viaje para Pilos, assim aprendemos a respeito de Penélope:

Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν (1) ἀοιδοί:
τῶν ἐν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων: ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς (2)
λυγρῆς (3), ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ,
ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὸ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.

“Fêmio, muitas outras coisas sabes para impressionar os mortais,
obras de homens e deuses, como glorificam (1) os aedos.
Canta uma dessas mesma, sentado, e em silêncio
que bebam o vinho. Mas deixas de cantar essa canção (2)
desgraçada (3), que sempre em meu peito o bom coração
angustia, pois que em mim se entranha uma dor inelutável.
Vem-me sempre à memória o rosto de que sinto falta,
o homem cuja glória está em toda a Hélade e média Argos.”

(*Od.* I, 337-44)

Essa é a resposta que Penélope dá a Fêmio, um aedo que se encontra entre os pretendentes em sua casa. Penélope, consternada com sua narrativa sobre os guerreiros de Troia, desce de seus aposentos com duas criadas e pede para que o homem desista de cantar

aquele νόστος¹⁰⁹ (2) porque ela o considera uma música λυγρῆς ‘desgraçada’ (3) ou ‘catastrófica’. Ela afirma que Fêmio conhece muitos feitos de homens e deuses e que tem vocação para entoar muitas outras canções (1) – que não cante *aquela* (o νόστος dos heróis de Troia), portanto. Telêmaco, anfitrião e senhor da casa, reprova a atitude da mãe e chega a louvar a canção de Fêmio, insistindo:

τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι
ἢ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

pois os homens mais apreciam a canção
que pareça mais recente a seus ouvidos.

(*Od. I*, 351-52)

Com efeito, o fato de a canção de Fêmio ser tão recente implica em que ela narrará os νόστοι de vários heróis gregos, mas não o νόστος de Odisseu, cuja longa ausência e paradeiro misterioso são justamente a causa do sofrimento de Penélope. Após ser reprochada pelo filho, ela retorna a seu quarto; deitada, lamenta a ausência do marido até que Atena a faça dormir sob seu poder¹¹⁰ – ou seja: Penélope completa na privacidade de seu sono aquilo cuja inexistência nos νόστοι mais recentes mais a aflige. De modo complementar, quando Telêmaco viaja para ter com Nestor e Menelau, é justamente esse fragmento ausente (ainda que impreciso) da vida de Odisseu que lhe é fornecido e é ele o responsável para que o garoto experimente νόος. Ao longo de toda a *Odisseia*, a característica mais admirável de Penélope é sua fidelidade ao marido. Vimos há pouco que a integridade da mulher e de seu casamento com Odisseu é fundamental para que esse logre conquistar seu νόστος, que é também seu κλέος. Se Penélope não experimenta nenhum νόστος e nenhum νόος, não ocorre com ela essa inflexão de caráter que ocorre com Telêmaco; a Penélope da narrativa presente é a mesma de quando Odisseu partiu à guerra de Troia vinte anos antes. Sendo a mesma, está em sua natureza a lealdade a Odisseu e não é necessário nenhum fenômeno externo – nem mesmo um νόστος que reitere o retorno de Odisseu – para que ela se dedique à fidelidade.

¹⁰⁹ *Od. I*, 326.

¹¹⁰ *Od. I*, 355-60.

Quando Odisseu parte para Troia, ele já está deixando para trás seu νόστος e κλέος no que tange ao casamento. Desse modo, se há pouco vimos que é fundamental para a lógica da tradição homérica que Penélope seja íntegra, a própria narrativa anterior à *Odisseia* assegura que a mulher é onde se concentra a substância mais nobre do κλέος de Odisseu. Ironicamente, embora esse herói seja o herói inteligente e ardiloso, é Penélope quem promove seu último desvelamento, em uma artimanha retórica que também a leva a seu reconhecimento de Odisseu (ou pelo menos à certeza absoluta):

‘δαιμόνι’, οὐτ’ ἄρ τι μεγαλίζομαι οὐτ’ ἀθερίζω
οὔτε λίην ἄγαμαι, μάλα δ’ εὖ οἶδ’ οἷος ἔησθα
ἐξ Ἰθάκης ἐπὶ νηὸς ἰὼν δολιχηρέτμοιο.
(1) ἀλλ’ ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια,
ἐκτὸς εὖσταθέος θαλάμου, τὸν ῥ’ αὐτὸς ἐποίει:
ἔνθα οἱ ἐκθεῖσαι πυκινὸν λέχος ἐμβάλετ’ εὐνήν,
180κῶεα καὶ γλαίνας καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα.’

“Estranho, não sou orgulhosa e não te menosprezo,
e tampouco me espanto, mas sei bem como eras
quando partistes de Ítaca na nau de longos remos.
(1) Vá e arrume o fornido leito, Euricleia,
fora do quarto bem construído, por ele mesmo feito.
Após teres acomodado fora a cabeceira da cama,
jogue por cima fulgentes lãs, mantos e cobertas.”

(*Od.* XXIII, 174-80)

O desvelamento de Odisseu ocorre precisamente quando da menção que Penélope faz à cama do casal, que fora construída pelo próprio herói tomando por alicerce uma árvore que crescia pelo meio do quarto. Odisseu, indignado com a estranha mudança que alguém poderia ter feito a sua marcenaria (1), revela esse evento de seu passado e, com isso, Penélope se assegura de sua identidade.

Para Aquiles, conquistar κλέος implica em não conquistar νόστος; seu caráter monolítico a todo o tempo de seu mito o move no sentido da bela morte em batalha, algo prefigurado em seu destino. A estruturação do cenário para seu κλέος é toda condicionada por Apolo: a desavença com Agamêmnon, Pátroclo tomar provisoriamente seu lugar como

ἄριστος Ἀχαιῶν portando mesmo sua armadura, a morte de Pátroclo após ser despojado dessa armadura, o retorno de Aquiles à batalha e, enfim, sua morte em decorrência de uma flechada¹¹¹ em seu calcanhar – todos esses acontecimentos essenciais ao κλέος de Aquiles decorrem de uma influência direta ou indireta de Apolo. Em contrapartida, para Odisseu, conquistar κλέος implica em lograr um νόστος. E νόστος não significa apenas o retorno seguro a Ítaca, mas também o registro desse acontecimento em uma canção. A principal importância do νόστος de Odisseu, por sua vez, é a ocorrência de νόος, em especial para Telêmaco e para o próprio Odisseu; de maneira oposta, a ausência de um νόος é igualmente fundamental para a integridade de Penélope, característica essa que coroa o νόστος do protagonista. Νόστος e νόος são duas características da *Odisseia* que dependem diretamente do antagonismo entre Odisseu e Poseidon: esse deus é o responsável por retardar o retorno do herói à terra natal e esse mesmo evento permite que outros heróis de Troia retornem primeiro a seus lares, permitindo, assim, os rumores de que Odisseu teria morrido na viagem de volta; esse atraso é na verdade um cárcere ou um ocultamento, cujo processo de fuga e recuperação (um processo de desvelamento) ao mesmo tempo prefigura e é concomitante com o processo de desvelamento de Telêmaco e da própria narração da *Odisseia*. Assim, Poseidon, promovendo uma extrassazonalidade de Odisseu, é o responsável primeiro por νόστος e νόος, os processos mútuos de glorificação e de aprendizado sobre os quais se estrutura o poema.

¹¹¹ Vale lembrar que o deus Apolo é um arqueiro. Da mesma forma que a morte de Odisseu é associada a um remo, um instrumento típico do mar e, por extensão, um símbolo de Poseidon, a morte de Aquiles é associada ao instrumento símbolo de Apolo.

Capítulo 3

O campeão anglo-saxão

No capítulo anterior vimos as três características basais do herói épico grego. Vimos que ele é extrassazonal, extremo e é antagonista ao deus que mais se assemelha a ele. Embora as fronteiras entre elas sejam instáveis, podemos assumir que estudamos uma característica antropológica, uma sociológica e uma religiosa do herói grego. Neste capítulo voltaremos a utilizar essa tríade proposta por Gregory Nagy, mas para analisar características análogas do campeão anglo-saxão. Nosso intuito é confrontar as características basais dos heróis épicos gregos com as do campeão geata e extrair desse confronto as principais semelhanças e diferenças entre a concepção poética da tradição grega e a da anglo-saxã. Lembramos que as análises aqui conduzidas são de ordem sincrônica e não se dedicam a uma reconstrução poética, mas a um exame de como a tradição anglo-saxã está representada poeticamente no *Beowulf*. Neste capítulo finalmente veremos como a forma de composição desse poema o afasta da possibilidade de análises diacrônicas, mas como sua tradição heroica pode ser relacionada à tradição heroica da Grécia antiga. É válido enfatizarmos que este capítulo também tem por finalidade apresentar a natureza da crítica contemporânea ao *Beowulf*. Sendo a literatura anglo-saxã pouco abordada pelo meio acadêmico brasileiro, esperamos mostrar como o poema é uma obra extremamente complexa e como sua crítica contemporânea, tal qual a Neoanálise em relação à literatura grega, logrou atingir um elevado nível de desenvolvimento hermenêutico, um nível essencial, justamente, para um entendimento seguro das diversas qualidades do poema.

Apesar da extensa bibliografia pesquisada, não conseguimos encontrar um consenso sobre o tema do *Beowulf*. Não há no poema algo como a ‘ira’ de Aquiles ou o ‘homem multiardiloso’ Odisseu. Em um artigo bastante lúcido, R.E. Kaske sugere que o tema pode ser resumido na expressão em latim *sapientia et fortitudo* ‘sabedoria e força’¹¹². Com efeito, demonstrar sua sabedoria e sua força diante das adversidades que lhe são impostas são sem dúvida as principais atividades do protagonista, mas, como veremos, nem sempre o

¹¹² KASKE, 1958, pp.423-56. Esse artigo se dedica basicamente a mostrar como o protagonista sabe quando usar a força e quando a diplomacia.

narrador parece dotá-lo de qualidades positivas. Embora não tenhamos encontrado um consenso sobre o tema, todas as obras consultadas parecem gravitar a ideia de que a *intenção* do poema é produzir uma espécie de compêndio dos principais mitos germânicos e glosar a si próprio, valendo-se de seus valores e defeitos para fazer do protagonista Beowulf uma soma e releitura de todos eles. Essa intenção, porém, não é algo sobre o que a crítica anglo-saxã contemporânea se digladiou por anos até chegar a um consenso; ela nada mais é do que uma das ideias centrais que J.R.R. Tolkien apresenta em seu seminal *Beowulf: os monstros e os críticos*: “[o *Beowulf*] não é apenas mais uma lenda sobre homens heroicos, mas algo parecido e ainda assim diferente: uma medida e interpretação de todas elas.”¹¹³

É importante somar às palavras de Tolkien as de Shari Horner, já pertencente à crítica contemporânea ao poema:

Irei sugerir uma analogia a uma prática textual tradicional na Idade Média: cada nova narração opera como uma glosa ou comentário à anterior e assinala um ato interpretativo da parte daquele que narra. Como glosas na página de um manuscrito, as histórias sobre mulheres encontradas no poema são marginais, mas mesmo assim integrais a seu sentido. (HORNER, 2001, p.68; tradução nossa)

A pesquisadora pertence à vertente de análises feministas da crítica anglo-saxã e por isso privilegia as análises sobre as personagens femininas, mas a análise que ela faz é perfeitamente válida para todos os outros casos encontrados no poema. O *Fragmento de Finnsburh*, a narração sobre a *Saga dos Volsungos* e mesmo as alusões à perfídia de Caim têm por objetivo glosar o poema de modo a aumentar toda sua eficiência poética – isto é, potencializar a capacidade de sua narração, de sua narrativa e de sua matéria hermenêutica.

No primeiro contato que tivemos com a crítica contemporânea ao *Beowulf* tivemos a impressão de que sua principal vocação é isolar o poema das literaturas de outras tradições, em especial das literaturas orais. Com efeito, existe essa tendência ao isolamento da parte da crítica, mas isso é menos a natureza ou a vaidade de um grupo acadêmico do que uma consequência direta da forma e da intenção do *Beowulf*. Em um artigo dedicado à relação entre esse poema e as épicas romanas, Richard Schrader explica que uma das maiores

¹¹³ TOLKIEN, Op. cit., p.17.

dificuldades de se produzir um ensaio em literatura comparada que tenha o poema anglo-saxão como uma de suas matérias é o fato de que simplesmente não há nele paralelos verbais bastantes para se estabelecer uma comparação segura com outras literaturas¹¹⁴. Essa característica não é um acaso, ela está na própria motivação do poema, e vimos que Tolkien já em 1936 levava a sério a ideia de que o *Beowulf* busca ser um sumo da tradição germânica em si mesmo, dando sequência de modo renovado a uma tradição de lendas. Sendo, portanto, a intenção do poema ser uma medida e interpretação de todas essas lendas germânicas e não a continuidade de uma tradição heroica, qualquer que seja ela, veremos aqui que efeitos essa intenção surte sobre a estrutura geral de sua narrativa.

3.1. Beowulf e a matéria heroica germânica

Uma das características mais fundamentais que diferenciam os heróis gregos dos campeões anglo-saxões é o fato de que esses campeões não eram cultuados como aqueles heróis. No inglês antigo sequer existe um termo que equivalha propriamente ao termo *herói*. A palavra *hero*, no inglês moderno, provém do francês *héro*, que por sua vez importa o termo do latim, *heroes*¹¹⁵. No *Beowulf*, o protagonista é qualificado como um *cempa* ‘campeão’¹¹⁶, uma qualidade ordinária atribuível a um guerreiro, a alguém que integre um corpo bélico. A palavra anglo-saxã *cempa* provém do protogermânico **kampjo* ‘campeão’, palavra derivada do mesmo protogermânico **kamp* ‘campo’, palavra essa provavelmente desenvolvida por mercenários germânicos a partir do latim *campus* ‘campo’¹¹⁷. Assim, enquanto na tradição grega existe uma relação antropológica direta entre a etimologia da palavra ἥρωξ ‘herói’ e sua função ritual e mitológica, no *Beowulf* o protagonista é apenas um guerreiro, um sujeito

¹¹⁴ SCHRADER, 1972, pp. 237-38. Nesse artigo, Schrader argumenta que a literatura não-germânica e não-cristã mais presente no *Beowulf* é de longe a *Eneida*, mas que mesmo um paralelo entre os dois poemas é algo muito arriscado devido à falta de evidências no poema anglo-saxão. Orchard expressa a mesma opinião em ORCHARD, 2003, p.132, mas Tolkien já tinha destacado o problema em *Beowulf: the monsters and the critics* em 1936. Cf. TOLKIEN, 2006, p.24.

¹¹⁵ PARTRIDGE, 1958, pp.286-7.

¹¹⁶ *Bwf.* v.1.312.

¹¹⁷ PARTRIDGE, 1958, pp.72-3.

que integra a força militar dos bárbaros geatas que lutam nos campos. No português nós em geral utilizamos o termo *campeão* para qualificar um vencedor. *Cempa* não qualifica necessariamente um vencedor, mas antes um homem dotado de valor, habilidade marcial e força. Como o Beowulf, o campeão pode até ser uma pessoa acostumada à vitória e com uma fama entre seus pares¹¹⁸, mas não se trata de alguém de quem se espera que se torne objeto de culto e comunhão após a morte. Ao contrário de Aquiles, Odisseu, Hércules ou Protesilau, o geata Beowulf não possuía um sacrário¹¹⁹ onde seu povo ia para comungar com ele por meio de rituais sazonais, isto é, em busca de um contato periódico com sua consciência supramundana para a realização de favores aos homens da terra. Essa distinção anula de imediato a possibilidade de uma arquitetura mítico-ritual como a que existe na relação entre o herói épico e o herói de culto na tradição grega. Com efeito, como vimos no Capítulo 1, um *scop* ‘bardo’ anglo-saxão não cantava uma narrativa crente de que ele a fazia recontar no presente; o *scop* cantava uma narrativa ciente de que ela relembra algo que não podia ser revivido, ciente de que sua narrativa apenas guardava eventos passados registrados em uma forma artística¹²⁰.

Não ter sua história desenvolvida a partir de um jogo ritual é uma característica elementar do campeão geata e o porquê da inexistência de rituais é ainda mais pertinente. A lenda do Beowulf surge na Inglaterra anglo-saxã entre os séculos VII e VIII d.C., momento em que o cristianismo já começa a influir de maneira decisiva sobre a tradição local. Não podemos precisar quando a lenda do Beowulf assumiu a forma que conhecemos, mas isso com certeza aconteceu antes do ano 1.000, época em que foi produzida a única versão manuscrita que conhecemos do poema. O Venerável Beda, que viveu entre os séculos VII e VIII, descreve em sua *História eclesiástica do povo inglês* inúmeros casos em que a antiga devoção pagã entrou em conflito com a nova devoção cristã. No Livro I, Capítulo VII, ele descreve a conversão de Santo Albano após acolher em sua casa um clérigo cristão que era

¹¹⁸ *Bwf.* v.18b: *blædwide sprang* ‘fama-ampla dispersa’.

¹¹⁹ Nos últimos versos do *Beowulf* aprendemos que o herói pede para que seu povo lhe erga um túmulo no alto de um promontório. O intuito é auxiliar os navegantes e estabelecer uma materialidade para sua memória, não erguer um local de culto. Cf. *Bwf.*2.794-808.

¹²⁰ Outras evidências linguísticas para essa natureza do poema são a grande quantidade de expressões em primeira pessoa, como *ic gefrægn* ‘eu ouvi’ (*Bwf.* vv.74, 776, 1011, 1197 e 2163).

perseguido por adeptos de religiões pagãs. O Capítulo XXX do Livro I trata de uma carta do papa Gregório ao abade Melitus, na qual o sumo pontífice dá instruções para que os templos pagãos mais bonitos da Inglaterra não sejam destruídos, e sim lavados com água benta e tenham seus ídolos substituídos por imagens cristãs. No Livro II, Capítulo XV, encontramos aquela que deve ser a passagem mais famosa dessa obra, passagem em que o autor descreve os dois altares do rei Earþwald, um dedicado a Cristo e outro dedicado a “*victimās daemoniorum*” ‘oferendas a demônios’¹²¹. Fornecemos aqui apenas três exemplos, mas vemos já por seu título que toda a obra do Venerável Beda é dedicada à transição dos cultos pagãos à fé cristã na Inglaterra, e algo de suma importância que ela nos revela é que demônios¹²² pagãos, santos ou Jesus Cristo eram passíveis de culto, mas heróis ou campeões, não¹²³.

Feito esse esclarecimento, sugerimos a seguinte argumentação: a função antropológica do *Beowulf* e de seu protagonista não é ritualística, mas *evemerista*. Essa argumentação tem por base a proposta de Tolkien de que o personagem e o poema são uma medida e interpretação de outras lendas germânicas, proposta preferida pela crítica contemporânea, e tem por base a natureza de glossário e de registro de memória do poema. Com essa argumentação em mente, analisemos agora os mitos referidos no *Beowulf*.

3.1.1. Scyld Scefing e a estruturação do tempo-espaço

Sempre que um mito com vida própria fora da mitologia do *Beowulf* é citado no poema, ele é citado com o intuito de se estabelecer uma analogia. Essas analogias evidentemente ocorrem entre um elemento interno ao poema e outro externo, mas não se tratam de simples paralelismos. A essas analogias complexas denominamos *glosas*. No

¹²¹ BEDE, 1962, p.292.

¹²² Usamos aqui a palavra *demônio* no mesmo sentido de δαίμων, isto é, de uma entidade que habita um espaço supramundano ou que é dotada de uma força supramundana.

¹²³ No Capítulo 1, p.35, vimos *Bwf*.170-88 e como o narrador condena a prática pagã daquelas pessoas desesperadas com o ataque de Grendel. O narrador inclusive se refere a essas pessoas como *hæþen* ‘gentio’, ‘pagão’.

excerto a seguir, Peter Ramey descreve as performances dos *scop* que aparecem na história do campeão geata, mas sua descrição é perfeita para explicar o *modus operandi* das glosas no *Beowulf*:

[...] essas cenas de performance¹²⁴ não apenas *representam* [*depict*] a tradição como uma rede ativa, mas também são usadas para *pôr em prática* [*enact*] essa rede em termos de estrutura poética. Muito como hiperlinks imbricados, essas cenas de performance funcionam como portais que levam para fora da narrativa principal, permitindo mudanças súbitas em tempo e espaço, oferecendo narrativas e temas diferentes, como um todo ajudando a situar a história do herói Beowulf dentro de uma maior teia poética de canção tradicional. Enquanto descritivamente essas cenas de performance podem não retratar a verdadeira prática de performance oral na Inglaterra anglo-saxã com precisão etnográfica, estruturalmente elas ativam uma poética de tradição oral que, mesmo em forma escrita, posiciona o *Beowulf* mais como um evento de performance em andamento do que como um texto terminado ou fixo. (RAMEY, 2011, p.620; tradução nossa)

Em outras palavras, as glosas são vetores que partem de situações de interesse internas ao poema para situações de interesse externas, com o objetivo de permitir à audiência uma interpretação mais profunda da situação interna a partir de uma comparação com a externa. Essas glosas não são poucas, não ocorrem a esmo e não se dedicam apenas a lendas da tradição germânica, mas também à tradição cristã. A existência e a complexidade dessas analogias nos mostram duas características de suma importância a respeito da tradição poética anglo-saxã: primeiro, que o povo anglo-saxão tinha amplo conhecimento dos mitos das tradições germânicas, em especial a tradição nórdica; segundo, que a audiência anglo-saxã devia esperar por essas analogias. Ainda, a rigor, elas nos mostram que, ao contrário da *Ilíada* ou da *Odisseia*, o *Beowulf* não estava interessado em desenvolver univocamente uma narrativa sobre a mitologia de um personagem, mas articular várias lendas dentro de uma narrativa-mestre, uma narrativa que acaba por se tornar mais rica do que as próprias lendas separadamente.

¹²⁴ As cenas de performance às quais Ramey se refere são como a performance de Demódoco na ilha dos feáceos. A diferença é que, quando um *scop* canta no *Beowulf*, ele está produzindo uma glosa.

Os versos iniciais do *Beowulf* afirmam que a narrativa irá lidar com grandes reis de tempos passados, mas não tratam de imediato do campeão geata, que também viria a se tornar rei, mas de Scyld Scefing, rei mitológico da Dinamarca e suposto progenitor do povo dinamarquês¹²⁵.

Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum,
 monegum mægþum, meodosetla ofteah (1),
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð
 feasceaft funden, he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah,
 oðþæt him æghwylc þara ymbsittendra
 ofer hronrade (2) hyran scolde,
 gomban gyldan. þæt wæs god cyning (3)!

Muito Scyld Shefing de tropas inimigas,
 de muitas nações seus meadhalls tomou (1),
 fazendo o terror de todo guerreiro. Após ser primeiro
 enfeitado, encontrou consolo na experiência:
 cresceu sob o céu, fez-se honroso e próspero,
 até que cada povo em volta, ao longo
 da via de baleias (2), viesse a obedecê-lo e
 lhe pagasse tributo. Aquele era um bom rei! (3)

(Bwf.4-11.)

Essa passagem, bastante parecida com a história bíblica de Moisés, explica que o bebê Scyld chega ao povo dinamarquês dentro de um cesto deixado à deriva em um rio ou no mar. Em (1) sabemos que os principais feitos desse rei foram privar outras tribos de seus *meadhalls*, de seus palácios ou centros de governo. Essa descrição é um silogismo: Scyld não tomou simplesmente o palácio, mas a liberdade daquela tribo, e o fez de maneira violenta. Vemos isso em (3), na opinião do narrador de que Scyld, *þæt wæs god cyning* ‘aquele foi um bom rei’, e ele assim foi porque dominou com crueldade povos vizinhos. Os povos germânicos contavam com lideranças belicosas, com reis que fossem selvagens quando a

¹²⁵ ORCHARD, 2003, p.100.

questão fosse a proteção do povo¹²⁶. Em (2) temos um dos exemplos mais clássicos de *kenning*: *hron-rade* significa ‘rota da baleia’ ou ‘via da baleia’; é uma perífrase para *mar*, por onde as baleias nadam. As aliterações, as glosas (analogias) e as perífrases são as três principais peculiaridades poéticas da poesia anglo-saxã e da germânica de modo geral. A poesia anglo-saxã sempre busca ser imagética da maneira mais enxuta possível e as perífrases são os melhores exemplos disso. Várias são muito complexas, como a *delícia dos corvos* para ‘guerreiro’, o *caminho da vela* ou o *campo do viking* para ‘mar’, a *árvore dos mortos* para ‘cadáver’, o *país dos anéis de ouro* para ‘mão’, o *leito das serpentes* para ‘tesouro’ ou simplesmente ‘ouro’. A criatividade, a beleza e a eficiência dessas imagens são motivos de fascínio para Jorge Luís Borges, que tomou o cuidado de produzir uma extensa lista de *kenningar* dispersas pelas literaturas germânicas¹²⁷. Ao justificar essa lista, Borges explica que os anglo-saxões conheciam muito bem o significado dessas perífrases, de modo que, quando ouviam uma canção como o *Beowulf*, eles as compreendiam com naturalidade e talvez esperassem por elas. Acrescentamos aqui que, em se tratando desse poema, os ouvintes provavelmente esperavam também por suas glosas, fossem quais fossem à época em que a história ainda tomava forma enquanto literatura oral¹²⁸. Logo adiante no poema, após a descrição sobre o próspero governo de Scyld, o narrador nos explica que esse rei tem um filho chamado Beow. Não se trata do campeão geata que estamos estudando, mas de um rei dinamarquês exitoso, cuja fama se estendeu por todas as terras da Dinamarca¹²⁹. Esse rei teve um filho, Healfdene, que por sua vez teve quatro filhos, dois homens e duas mulheres. Um desses homens é Hrothgar, que por vários anos governa em bonança o *meadhall* Heorot e a região de mesmo nome, palcos da maior parte das aventuras do *Beowulf*.

Em matéria de criação narrativa, a escolha do poeta de iniciar a história com o mito de Scylding é bastante acertada. De imediato esse mito contextualiza as aventuras do Beowulf em um tempo mítico da Escandinávia pré-cristã, agregando à história tudo o que

¹²⁶ BORGES, 2000, pp.22-23; 2006, p.19.

¹²⁷ BORGES, 2000, pp.137-43.

¹²⁸ Evidentemente, se essas glosas eram esperadas pela audiência, não podemos excluir a possibilidade de que o compositor ou os compositores do *Beowulf* tomaram eles mesmos o devido cuidado de inserir glosas de qualidade na versão manuscrita que conhecemos.

¹²⁹ *Bwf.* 18-19.

esse tempo significa. Orchard¹³⁰ explica que o poema deliberadamente distancia no tempo e no espaço a história da audiência anglo-saxã, mas ele não esclarece os efeitos disso. Contudo, seu raciocínio parece dialogar com o de Nagy a respeito dos poemas homéricos e é válida aqui uma revisita ao pesquisador de Harvard:

A invocação das Musas no começo dos poemas épicos gregos é marca da própria performance do poeta. *O imediatismo da performance, porém, é contrabalançada por uma atitude de distanciamento remoto em relação à composição. O artista se sente distante o bastante para inferir que a mensagem de sua composição não vem dele, mas da tradição.* (NAGY, 1979, pp.15-18; tradução nossa, grifo nosso)

Já vimos que o *scop* anglo-saxão e sua audiência não concebiam uma relação direta entre a poesia e os eventos narrados, diferentemente do que ocorria na tradição grega. O que o mito de Scylding proporciona é o estabelecimento de um tempo mítico, que é remoto e no qual os reis escandinavos prosperavam, e que é, sobretudo, distante o bastante para se tornar crível enquanto um registro de memória – memória de um tempo que além de próspero era fantástico e, uma vez que essa fantasia incluía seres malignos, a prosperidade dos reis decorria em grande parte do combate a esses seres. O mito de Scyld também tem uma implicação de ordem religiosa. Não há um consenso sobre a linhagem genética completa desse rei, mas o povo anglo-saxão parecia ter consciência de que ele descendia diretamente de Noé, o patriarca hebreu que construiu a arca. Na *Crônica anglo-saxã*, na entrada relativa ao ano 855 d.C., lemos o seguinte¹³¹:

Geatt Tætwaing, Tætwa Beawing, Beaw Scealdwaing, Scealdwa Heremodung, Heremod Itermoning, Itermon Haðraing, Haþra Hwalaing, Hwala Bedwiging, Bedwig Sceafing, id est filius Noe, se wæs geboren on þære earce Noes.

¹³⁰ ORCHARD, 2003, p.98.

¹³¹ ORCHARD, 2003, p.101. Orchard ainda comenta que alguns documentos registram que Scyld é descendente de Odin [*Woden*], o qual é descendente de Noé. Cf. IRVINE, 2004, *Anno* 855.

Geatt, filho de Tætwa; Tætwa, filho de Beaw; Beaw, filho de Scealdwa; Scealdwa, filho de Heremod; Heremod, filho de Itermon; Itermon, filho de Haþra; Haþra, filho de Hwala; Hwala, filho de Bedwig; Bedwig, filho de Sceaf. Ele [Sceaf] é filho de Noé e nasceu na arca de Noé.

Sendo o tempo do *Beowulf* o tempo de Scyld, a audiência anglo-saxã compreendia que a sociedade do poema já era influenciada pela tradição cristã, isto é, que já não se tratava mais de uma época gentia e sombria, em uma terra ainda infestada por demônios alienados por Deus. A audiência compreendia que guerreiros escandinavos como Scyld e Beowulf já não pertenciam mais a uma época em que Deus era ausente, mas, ao contrário, lutavam contra os inimigos humanos e inumanos sob Sua proteção e em Seu nome. Atenemos para o fato de que os anglo-saxões não compreendiam paganismo e cristianismo como nós compreendemos¹³²; para eles, a distinção era feita entre aquelas forças que agiam contra Deus ou a favor d'Ele. Uma vez que o culto a Deus já era algo bastante assimilado pela cultura anglo-saxã, como vemos nos relatos do Venerável Beda, quando o *scop* anuncia que irá narrar aventuras daqueles reis de outrora, ele também está situando sua audiência em um tempo no qual os deuses antigos ainda estavam em processo de superação.

Outra característica de suma importância sobre o mito de Scyld e de seu filho para a narrativa é sua função narratológica. Os versos de 4 a 52 do *Beowulf*, um breve relato da vida desse rei e de seu herdeiro, se enquadram no que Irene de Jong denomina *alotropia antecipatória*. Um alótrofo antecipatório [*anticipatory doublet*] é uma narrativa breve, cuja estrutura é uma forma condensada da estrutura da narrativa maior à qual pertence¹³³. Um exemplo bastante conhecido na tradição grega é o enigma da esfinge, resolvido por Édipo logo antes de se tornar rei de Tebas. Segundo sua mitologia¹³⁴, Édipo nasce do casamento de Jocasta e Laio, rei de Tebas. Laio recebe do Oráculo de Delfos a profecia de que será morto pelo próprio filho e, de modo a evitar isso, amarra os pés de seu bebê e pede para que um fazendeiro o leve para morrer nas montanhas que circundam a cidade. O fazendeiro obedece; sobe o monte Citéron, na periferia de Tebas, e busca um lugar para deixar a criança ao alcance de animais selvagens. Durante a missão, porém, o fazendeiro tebano encontra um segundo

¹³² Ver a definição de paganismo de Christine Hayes segundo Yehezkel Kaufmann no Capítulo 1, p.33.

¹³³ DE JONG, 2004, p.xiii.

¹³⁴ GRAVES, 2011, p. 372.

fazendeiro, vindo de Corinto, e esse, vendo o bebê, explica que seu rei e sua rainha não podem ter filhos. Súdito fiel, o fazendeiro de Corinto convence o tebano a lhe entregar o bebê e o leva para seu rei. Édipo então é criado por Polibo e Mérope, reis de Corinto; sua vida é bastante ordinária, ao menos até o momento em que um estranho afirma que ele deve ser um bastardo, pois em nada se parece com Polibo ou Mérope. Inseguro, Édipo se consulta com o Oráculo de Delfos; ele não descobre sua ascendência, mas é informado de que irá assassinar o próprio pai e se deitará com a própria mãe. A notícia faz com que o jovem herói deixe Corinto e rume a Tebas. Em uma encruzilhada, Édipo é interceptado por uma pequena comitiva e, após um desentendimento, acaba por matar todos os homens que vinham na carruagem – todos exceto um pastor, que foge. Correspondendo à profecia do Oráculo, um dos homens mortos na ação era justamente Laio e assim a cidade passa a ter o trono vago. Próximo a Tebas, Édipo é informado de que vários cidadãos da cidade estão sendo mortos por uma criatura – uma *παρθένος χρησμοδός* ‘donzela com garras curvas’ –, que devora aqueles que não sabem resolver seus enigmas¹³⁵. O herói se voluntaria para enfrentá-la e a criatura então lhe propõe a adivinha: “Quem tem quatro pés pela manhã, dois durante o dia e três à noite?” Édipo lhe responde: “εἰμὶ ‘sou eu’.” – referindo-se a ele mesmo enquanto um homem, que engatinha quando bebê, caminha quando adulto e se arrasta escorado a uma bengala quando idoso. Com isso, Édipo livra Tebas das garras da criatura e o povo lhe recompensa com o trono da cidade e com a mão de Jocasta, cumprindo as duas profecias do Oráculo de Delfos. Algumas décadas depois, Tebas é acometida por uma praga e o povo se reúne à porta do palácio para pedir a Édipo uma solução. Ele descobre que a praga é obra do deus Apolo e, por meio do clarividente Tirésias, descobre que o deus irá castigar a cidade até que o assassino de Laio seja punido. Édipo então põe em prática um trabalho de investigação minucioso, até que, após consultar o fazendeiro que subira o monte Citéron vários anos antes, tem a certeza de que ele próprio é o assassino que macula a cidade de Tebas.

É possível notar uma semelhança estrutural entre o episódio da esfinge e a narrativa sobre o próprio reconhecimento de Édipo:

¹³⁵ *ÉdR.* 35-39.

Narrativa da esfinge

(alótopo antecipatório)

1. Édipo encontra Tebas molestada pela esfinge.
2. A moléstia consiste em um mistério que vitima os tebanos.
3. Compadecendo-se dos tebanos, Édipo se voluntaria para resolver o enigma.
4. A resposta do enigma é o próprio Édipo – no caso, o homem, descrito pela resposta “εἰμί”.
5. A resolução do enigma elimina a moléstia a Tebas e leva Édipo a uma relação conjugal com Jocasta.
6. A relação conjugal com Jocasta leva Édipo à cegueira – no caso, a cegueira de que ele está livre da profecia do Oráculo de Delfos e que ele é quem é.

Narrativa do reconhecimento

(narrativa principal)

1. Édipo encontra Tebas molestada por uma praga.
2. A moléstia consiste em um mistério que vitima os tebanos.
3. Compadecendo-se dos tebanos e responsável por eles, Édipo se dedica a resolver o enigma.
4. A resposta do enigma é o próprio Édipo, cuja identidade é assegurada pelo testemunho do fazendeiro.
5. A resolução do enigma elimina a moléstia de Tebas e comprova a relação conjugal de Édipo com Jocasta.
6. A relação conjugal com Jocasta leva Édipo a perfurar os próprios olhos com seus broches e assim deixa de ver a realidade tal como ela é.

Algo semelhante acontece entre a narrativa de Scyld e a narrativa de Beowulf:

Narrativa de Scyld

(alótopo antecipatório)

Narrativa de Beowulf

(narrativa principal)

- | | |
|--|---|
| <p>1. Scyld chega pelo mar em um momento de desespero para os dinamarqueses.</p> <p>2. Scyld, com valor e força marcial, restabelece a ordem.</p> <p>3. Beow, filho de Scyld, promove um bom governo e a fama de sua força e sucesso se espalham pelo norte.</p> <p>4. Os dinamarqueses experimentam vários anos de paz.</p> <p>5. Beow, filho de Scyld, morre idoso. Seus súditos se mantêm fiéis a ele e lhe organizam um funeral garboso. Desgraças são anunciadas.</p> <p>6. O túmulo de Scyld é um navio carregado de riquezas que é enviado de volta ao mar.</p> | <p>1. Beowulf chega pelo mar em um momento de desespero para os dinamarqueses (Heorot)</p> <p>2. Beowulf, com valor e força marcial, restabelece a ordem.</p> <p>3. Beowulf, sobrinho do rei geata Hygelac, promove um bom governo e a fama de sua força e sucesso se espalham pelo norte.</p> <p>4. Os geatas experimentam vários anos de paz.</p> <p>5. Beowulf, sobrinho de Hygelac, morre idoso. Apesar de após uma traição, seus súditos se mantêm fiéis a ele e lhe organizam um funeral garboso. Desgraças são anunciadas.</p> <p>6. O túmulo de Beowulf é erigido em um promontório onde são reunidas muitas riquezas e de onde se contempla o mar.</p> |
|--|---|

Ainda, tanto o alótipo antecipatório quanto a história do *Beowulf* de modo geral obedecem a uma mesma estrutura narrativa anelar:

Narrativa de Scyld

1. Scyld chega pelo mar.
2. Scyld restabelece a ordem.

Narrativa de Beowulf

1. Beowulf chega pelo mar.
2. Beowulf restabelece a ordem.

- | | |
|--|---|
| 0. Beow assume o governo e seu reinado é longo e próspero. | 0. Beowulf assume o governo e seu reinado é longo e próspero. |
| 2'. A ausência de Beow anuncia um abalo da ordem. | 2'. A ausência de Beowulf anuncia um abalo da ordem. |
| 1'. Beow é enviado de volta ao mar. | 1'. Beowulf é sepultado junto ao mar. |

3.1.2. Sigemund e a estruturação do campeão

Se a analogia entre Beowulf e Scyld tem a função de estabelecer o espaço e o tempo da narrativa, além de anunciar que se trata de um enaltecimento dos reis de outrora, a analogia entre Beowulf e Sigemund tem a função de enaltecer a habilidade marcial do campeão geata. No poema anglo-saxão, Sigemund, cujo nome significa ‘mão da vitória’¹³⁶, é associado à vitória sobre o dragão Fáfnir.

Sigemunde gesprong
 æfter deaðdæge dom unlytel,
 syþðan wiges heard wyrm acwealde,
 hordes hyrde. He under harne stan,
 æþelinges bearn, ana geneðde
 frecne dæde, ne wæs him Fitela mid.
 Hwæpre him gesælde ðæt þæt swurd þurhwod
 wrætlicne wyrm, þæt hit on wealle ætstod,
 dryhtlic iren; draca mordre swealt.

Sigmund se afamou
 depois da morte e sua reputação não foi pequena,
 por matar em uma terrível batalha a serpente que
 guardava o tesouro. Ele, sob a rocha cinzenta,
 ele, filho do rei, aventurou-se sozinho em um

¹³⁶ ORCHARD, 2003, p.105.

perigoso assalto; Fitela não estava com ele.
Mesmo assim, sucedeu-lhe que sua espada atravessou
a esplêndida serpente e atingiu a parede da caverna,
nobre ferro que era: disso e assim o dragão morreu.

(Bwf. 884b-92)

Apesar de essa passagem descrever claramente a vitória de Sigemund sobre o dragão, em nenhuma das outras ocorrências nas literaturas germânicas é esse personagem quem derrota a criatura e sim seu filho, Sigurdo (Sigurðr ou Sigfried). Na *Saga dos Volsungos*¹³⁷, aprendemos que Fáfnir e Regin são irmãos e filhos de Hreidmar. Após um desentendimento com Odín, Loki e Hönir, Hreidmar recebe desses deuses como compensação um grande tesouro. Ganancioso, Fáfnir mata o próprio pai e assume a forma de um dragão para custodiar a riqueza; Regin foge do irmão e se exila na corte de Hjalprek, rei da Dinamarca, para quem começa a trabalhar como ferreiro. Regin se mostra um homem sábio e o rei pede para que ele se encarregue da educação de Sigurdo, filho de Sigemund. Regin ensina a Sigurdo várias artes, como línguas e artes marciais; também forja para o jovem a espada Gram, extremamente rija e afiada, e o incita a usá-la para matar o dragão. Conforme as instruções de seu tutor, Sigurdo extermina a serpente. Essa, antes de morrer, roga uma praga sobre o tesouro, afirmando que serão trágicos os destinos daqueles que vierem a possuí-lo. Sigurdo retira o coração da criatura para oferecê-lo a Regin e acaba por levar as mãos aos lábios. A ingestão do sangue faz com que o campeão ganhe a habilidade de compreender a língua dos pássaros e esses o previnem de que Regin tem a intenção de matá-lo para se apropriar do tesouro de Fáfnir. Não encontramos nenhum consenso sobre o porquê de Sigemund protagonizar a narrativa do *scop*, mas da mesma forma que o nome de Scyld ‘escudo’ ou ‘proteção’¹³⁸ descreve aquilo a que veio o campeão geata, o nome de Sigemund ‘mão da vitória’ pode simplesmente ser uma analogia para sua habilidade marcial. De fato, a analogia com Sigemund é feita por um *scop* que canta honras à vitória de Beowulf sobre o ogro Grendel e assim sabemos sobre o desfecho dessa batalha:

¹³⁷ Cf. BORGES, 2000, pp.174-76.

¹³⁸ ORCHARD, 2003, p.103.

Licsar gebad
atol æglæca; him on eaxle wearð
syndolh sweotol, seonowe onsprungon,
burston banlocan.

Uma ferida experimentou
o terrível monstro em seu ombro e ela se transformou
em um enorme e evidente ferimento; o tendão se rompeu,
ossos e músculos estouraram.

(*Bwf.* 815b-18)

Não bastasse essa descrição minuciosa de Beowulf destrinchando o braço de Grendel, o próprio narrador do poema nos esclarece que o guerreiro tem em cada mão *þrítiges manna mægen-cræft* ‘a força de trinta homens’. Ainda, o narrador inclui em sua glosa uma comparação direta entre Sigemund e Beowulf, afirmando que o primeiro é *wiges heard* ‘feroz em guerra’ (verso 886a), enquanto o segundo é *beadwe heard* ‘feroz em batalha’ (1.539a). Não podemos assumir que todas as audiências conhecessem o mito de Sigemund e Sigurdo, mas é certo que o narrador opta por tal glosa com pelo menos dois intuitos claros: primeiro, o de explicar que Beowulf é um guerreiro páreo para aquela que é provavelmente a criatura mais poderosa das tradições germânicas; segundo, o de esclarecer que, se Beowulf é páreo para um dragão, pouca ameaça um ogro como Grendel tem a lhe oferecer. Assim, a primeira batalha desenvolve também a função de apresentar o guerreiro à audiência por meio de um contraste trágico: afinal, Beowulf se mostra um guerreiro forte e valoroso contra Grendel, uma ameaça até mesmo para um dragão, mas assim se mostra somente após o ogro massacrar uma dezena de outros guerreiros geatas e dinamarqueses que nenhuma resistência conseguiram esboçar contra ele¹³⁹. O enaltecimento de Beowulf nesse momento da história potencializa o perigo corrido por ele ao confrontar a mãe de Grendel, uma espécie de monstro-bruxa que, como seu filho, vive em charcos. Embora a luta contra o ogro corra com relativa tranquilidade para o geata, algo muito diferente ocorre em sua luta contra a bruxa:

¹³⁹ Por sinal, Grendel ataca Heorot intermitentemente por *twelf wintra* ‘doze invernos’. *Bwf.* 147.

Gefeng þa be eaxle¹⁴⁰ (nalas for fæhðe mearn)
 Guðgeata leod Grendles modor;
 brægd þa beadwe heard, þa he gebolgen wæs,
 feorhgeniðlan, þæt heo on flet gebeah.
 Heo him eft hraþe andlean forgeald
 grimman grapum ond him togeanes feng;
 oferwearp þa werigmod wigena strengest,
 feþecempa, þæt he on fylle wearð.
 Ofsæt þa þone selegyst ond hyre seax geteah,
 brad ond brunecg, wolde hire bearn wrecan,
 angan eaferan. Him on eaxle læg
 breostnet broden; þæt gebearh feore,
 wið ord ond wið ecge ingang forstod.
 Hæfde ða forsiðod sunu Ecgþeowes
 under gynne grund, Geata cempa,
 nemne (1) him heaðobyrne helpe gefremede,
 herenet hearde, ond halig god
 geweold wigsigor; witig drihten,
 rodera rædend, hit on ryht gesced
 yðelice, syþðan he eft astod.

Pelo cabelo, sem se poupar qualquer violência,
 o líder geata dominou a mãe de Grendel
 e se lançou em uma crescente agressão
 sobre a mortal inimiga, que era atirada ao chão.
 Ela logo lhe retribuiu o golpe com
 mãos repulsivas que buscavam prendê-lo.
 Tomado pelo cansaço, o mais forte dos guerreiros,
 o valoroso campeão, oscilou e caiu por terra.
 Ela dominou seu visitante e sacou uma lâmina,
 larga e afiada: seu menino devia ser vingado,
 seu único filho. Mas sobre o ombro [de Beowulf]

¹⁴⁰ Na versão que utilizamos, a mesma escolhida por Seamus Heaney (2000), consta a palavra *eaxle* ‘ombro’. Contudo, na versão bastante difundida de Michael Alexander (2005) consta a palavra quase homófona *feax* ‘cabelo’. Não encontramos explicação para as diferenças, mas pensamos que a imagem de Beowulf dominando a bruxa pelos cabelos é mais condizente com a narração que se segue, *nalas for fæhðe mearn* ‘de modo algum lamentou a violência de seu ato’.

a cota tramada lhe protegeu a vida
contra a entrada do metal cortante.
A aventura do filho de Ecgtheow teria terminado,
ali nas profundezas da terra, a jornada do campeão geata,
não fosse pela (1) cota de malha que o cobria,
a vestimenta de batalha, e o sagrado Deus,
que lhe deu a vitória – o sábio Senhor,
Governante dos céus, que resolveu com correção
e facilidade assim que ele [Beowulf] se pôs de novo em pé.

(*Bwf.* 1.537-56)

Durante a disputa, Beowulf perde sua arma – a espada Hrunting – e quase é morto pela mãe de Grendel quando essa finca uma lâmina contra suas costas. Sua cota de malha impede que a lâmina lhe penetre a carne e, em um golpe de sorte, consegue se valer de uma espada que estava presa à parede da caverna e com ela elimina a criatura. Um acontecimento crucial para seu êxito, porém, é aquele narrado em (1). A conjunção *nemne*¹⁴¹ ‘não fosse por’, que no inglês moderno pode ser traduzida como *unless*, indica uma condição *sine qua non* na narração do *Beowulf*¹⁴². Nesse trecho, o narrador atribui a vitória do guerreiro a seu armamento e ao *halig god* ‘sagrado Deus’. Esse auxílio do qual ele se vale contrasta com sua batalha contra Grendel, uma batalha na qual ele luta nu e em cuja narração nada é mencionado sobre uma assistência divina. Embora o narrador explique que a chacina provocada pela mãe de Grendel tenha sido bem menos sanguinolenta por se tratar de uma mulher¹⁴³, não há dúvidas de que o apuro de Beowulf é muito maior quando ele a enfrenta. No contexto da primeira parte do poema, a luta contra a bruxa está mais próxima de um embate de igual para igual, mas, como veremos, essa luta novamente prepara a audiência para aquele que será o momento de maior tensão da história: o confronto entre o idoso Beowulf e o temível dragão.

¹⁴¹ Cf. LOUDEN, 1996, pp.346-62. Nesse artigo, Louden compara o uso formular e o uso temático da conjunção *nemne* ‘não fosse por’ no *Beowulf* com o das conjunções *εἰ μή* ‘não fosse por’ nos poemas homéricos. Segundo ele, em ambas as poesias essas conjunções são empregadas em situações-limites, nas quais os heróis experimentam perigos a suas vidas.

¹⁴² Os outros dois casos são *Bwf.* 1.081b e 2.654a.

¹⁴³ *Bwf.* 1.280-83.

3.1.3. Thor e o senso de responsabilidade

Não existe uma analogia explícita entre Beowulf e Thor no poema *Beowulf*, mas são várias as qualidades do campeão geata que parecem se inspirar no deus nórdico. A mais clara é sem dúvida a responsabilidade que ambos assumem de matar os dragões que ameaçam seus povos – o povo geata, no caso do Beowulf, e os humanos e os deuses nórdicos, no caso de Thor. Andy Orchard nos oferece a tradução do seguinte trecho da *Völuspá*, o primeiro canto da *Edda Maior*: “Thor será a morte da serpente Midgard e dará nove passos para longe dela. Então ele cairá morto ao chão por causa do veneno que a serpente cuspir nele.”¹⁴⁴ Essa cena derradeira em muito se parece com a cena da morte de Beowulf:

 ða sio wund (1) ongon,
þe him se eorðdraca ær geworhte,
swelan ond swellan; he þæt sona onfand,
þæt him on breostum bealoniðe weoll
attor on innan. ða se æðeling giong
þæt he bi wealle wishycgende
gesæt on sesse seah on enta geweorc,
hu ða stanbogan stapulum fæste
ece eorðreced innan healde.

 Então o ferimento se espalhou (1),
ferimento que lhe fora infligido pelo dragão terreno;
ele queimava e inchava: o mal mortal aflorava em seu peito,
o veneno infiltrado. Então o príncipe costeou
ao longo da parede, ponderando com cuidado,
e se sentou em uma saliência: contemplou o enorme trabalho,
como os arcos e os pilares de pedra asseguravam
o antiquíssimo hall, como o sustentavam por dentro.

(*Bwf.* 2.711b-19)

¹⁴⁴ ORCHARD, 2003, p.119.

Uma diferença crucial entre as mortes dos dois protagonistas é que Beowulf morre em decorrência de uma ferida que lhe é infligida pela presa venenosa do dragão, como vemos em (1). Thor, que já tem muito de hercúleo com sua pele de urso e seu martelo, morre de forma análoga ao herói e deus grego, isto é, coberto por um líquido venenoso que o consome de dentro para fora. Embora associemos Thor a seu martelo, como associamos Hércules a sua clava, Orchard explica que na mitologia nórdica Thor muitas vezes é representado sem armas¹⁴⁵. Como esse deus, Beowulf derrota Grendel nu e desarmado, apenas com a força de seu punho.

Hæbbe ic eac geahsod þæt se æglæca
for his wonhydum wæpna ne recceð.
Ic þæt þonne forhicge (swa me Higelac sie,
min mondrihten, modes bliðe),
þæt ic sweord bere oþðe sidne scyld,
geolorand to guþe, ac ic mid grape sceal
fon wið feonde ond ymb feorh sacan,
lað wið laþum; ðær gelyfan sceal
dryhtnes dome¹⁴⁶ se þe hine deað nimeð.

“Também aprendi que esse monstro [Grendel]
por descaso não se vale de armas.
Renuncio por isso, e para que Hygelac,
meu senhor e soberano, me tenha orgulho no coração,
carregar espada e o largo escudo,
a madeira da batalha: mano a mano será
a peleja com o inimigo e pela disputa à vida –
odioso contra odiado. O que for escolhido
deverá ter isso como o juízo de Deus.

(*Bwf.* 433-41)

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*, pp.120-21.

¹⁴⁶ O narrador utiliza aqui o substantivo *dóm*. Vimos que ele pode designar ‘glória’ ou ‘fama’. Esses dois substantivos são complementares em se tratando de *dóm* enquanto ‘juízo’ ou ‘julgamento’: a fama é a glória *judgada* por outrem.

O campeão geata também é o responsável por vingar a morte de seu rei e tio Hygelac e ele próprio assim descreve sua vingança contra o campeão franco Dæghrefn:

ne wæs ecg bona,
ac him hildegrap heortan wylmas,
banhus gebræc.

não uma lâmina o matou,
mas minha empunhadura, que fez seu coração parar
ao esmagar sua caixa torácica.

(Bwf. 2.506b-2.508a)

Enquanto na mitologia grega a força explosiva dos heróis é associada a uma fúria lupina, na mitologia nórdica essa força é associada a uma fúria ursina. Jorge Luís Borges assim comenta sobre os *berserker* das tradições germânicas:

Os *berserker* eram homens em quem subitamente surgia força sobre-humana mas que logo ficavam débeis como crianças. Eram invulneráveis na luta, combatiam sem armadura ou envoltos em pele de urso (a expressão *berserker* é afim da *bear-sark* ‘pele de urso’), mordiam seus escudos e uivavam. Convertiam-se em ursos, como os licantropos (lobisomens, *werewolnes*, *Werwölfe*) se convertiam em lobos. De alguns reis dizia-se que tinham uma escolta de homens *berserker*, como o caudilho argentino Facundo Quiroga, de quem se disse que tinha um regimento de capiângos (homens que podiam se converter em tigres). A súbita fúria e a transitória força dos *berserker* recordam o *amok* malaio. (BORGES, 2000, p.131; tradução nossa)

O nome do campeão geata, Beowulf, é uma perífrase para *urso*: *bee-wulf* ‘lobo das abelhas’ ou ‘inimigo das abelhas’¹⁴⁷. Diferentemente das explosões de violência que acometem os heróis gregos em batalha, a exemplo de Diomedes ou de Aquiles, a violência praticada pelo campeão geata é uma medida inata. É claro que ao lutar contra Grendel, sua

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, pp.120-21.

mãe ou o dragão Beowulf se vale de explosões de força, mas não é um acometimento como as explosões dos heróis gregos. Beowulf é ordinariamente forte e valoroso e, quando necessário, ele simplesmente direciona sua força e seu valor à execução da necessidade. Em outras palavras, Beowulf não é um *berserk*, mas alguém normalmente dotado da força de um, ou da força de um urso. Há pouco vimos que ele se propõe a lutar contra Grendel sem armas para que seja uma luta justa; da mesma forma, é condizente que ele lute contra a mãe de Grendel armado, uma vez que ela também se vale de uma lâmina. O campeão, além de forte, tem consciência de sua força, e seu valor está mostrado em sua capacidade de descer ou subir ao nível do inimigo em prol de uma batalha equilibrada.

3.2. Beowulf e a tradição germânica da compensação

Após o ataque noturno da mãe de Grendel a Heorot, Beowulf organiza uma comitiva para rastreá-la até seu covil e promete ao rei Hrothgar vingar sua honra, a de seu meadhall e a dos guerreiros mortos por ela:

Beowulf maþelode, bearn Ecgþeowes (3):
“Ne sorga, snotor guma; selre bið æghwæm
þæt he his freond wrece (1), þonne he fela murne (2).
Ure æghwylc sceal ende gebidan
worolde lifes; wyrce se þe mote
domes (4) ær deaþe; þæt bið drihtguman
unlifgendum æfter selest.”

Beowulf, filho de Ecgtheow (3), falou:
“Não lamente, sábio homem! É melhor para alguém
vingar o amigo (1) a muito pranteá-lo (2).
Todos devemos experimentar o fim
da vida no mundo; então devemos conquistar
reconhecimento (4) antes da morte: quando um guerreiro
já não viver mais, isso é o que lhe restará de melhor.”

(Bwf. 1.383-89)

Nesse trecho de seu *wordhord* ‘discurso’, Beowulf expressa, junto a sua promessa, os motivos que o põem na obrigação de executá-la. Segundo ele, é mais importante a um homem (1) *freond wrece* ‘vingar o amigo’ do que (2) *murne* ‘pranteá-lo’. A escolha lexical do geata deixa claro seu pensamento, com o qual compactuam seus guerreiros: *wrecan* ‘vingar’ é mais importante do que *murnan* ‘prantear’ ou ‘lamentar’; lamentações não produzem efeitos sobre o estado da situação, mas vinganças sem dúvida alteram esse estado. Essa alteração consiste em lavar a honra ferida e, no caso, consiste em lavar a honra de Hrothgar e Heorot com o sangue da mãe de Grendel. Esse gesto de lavar a honra é justamente um gesto compensatório, de igualização ou de reequilíbrio das partes. Beowulf assume a responsabilidade de vingar o rei dinamarquês porque ele é (3) *bearn Ecgþeowes* ‘filho de Ecgþeow’. No início da narrativa, quando Beowulf e seu bando de guerreiros chega à terra de Heorot, eles não são imediatamente admitidos dentro do meadhall. O campeão explica a um arauto do rei que ele é filho de Ecgþeow e que veio às terras dinamarquesas em busca de glória e a fim de cumprir sua responsabilidade para com o rei. Hrothgar então ordena a seu arauto que admita o bando dentro do palácio, alegando que conhece a história e a estirpe de Ecgþeow e que Beowulf vem a Heorot em retribuição aos presentes que os dinamarqueses tinham enviado aos geatas¹⁴⁸. A relação entre Beowulf e Hrothgar não é uma de suserania e vassalagem, porque não há entre eles relações aristocráticas, mas sim a de uma retribuição ou compensação de poderes. Ao conjunto dessas relações denomina-se *comitatus*.

Em uma sociedade na qual o sucesso de um governante e do povo dependente dele derivava da eficiência em guerra, a relação entre o rei e seus seguidores militares era de importância vital. Tácito via a relação entre o rei e seu bando (*comitatus*) como central para o sucesso e a derrocada das províncias germânicas que ele descreve. A interação entre o rei e seus guerreiros é também uma grande preocupação da poesia heroica em inglês antigo. Poemas como o *Beowulf* enfatizam a natureza recíproca da relação entre o rei e seu *comitatus*. Os seguidores lutavam lealmente por seu senhor, mas essa lealdade tinha sido comprada de antemão pelo custo de manutenção que o rei tinha providenciado a seus guerreiros e pela distribuição de presentes; atos conspícuos de lealdade em batalha seriam recompensados com ainda outros presentes – generosidade apropriada era o que

¹⁴⁸ *Bwf.* 371-85.

fazia um “bom rei”. Quando não estivesse em batalha, o hall do rei era o lugar onde o necessário laço entre rei e seguidor acontecia. O *comitatus* comia e dormia no hall por conta do próprio rei. Era durante as festas no grande hall que promessas de lealdade eram feitas e presentes na forma de armas e outros itens do equipamento de um herói eram distribuídos; qualquer coisa feita ou adornada em ouro era especialmente desejada. (YORKE, 1990, p.17; tradução nossa)

Hrothgar esclarece que tinha enviado presentes aos geatas, um gesto de aliança; da parte dos geatas, agora compete cumprir com a aliança, fornecendo aos dinamarqueses algo que eles não tenham: uma solução para os ataques de Grendel. A estratégia de Hrothgar, que se enquadra perfeitamente na descrição de Yorke, ilustra bem algumas das *kenningar* para ‘rei’: *senhor dos anéis, distribuidor de tesouros, distribuidor de espadas*¹⁴⁹. Após cada uma das vitórias – contra Grendel e contra sua mãe –, Hrothgar oferece fartas riquezas ao herói e seu bando; de volta à terra dos geatas, Beowulf oferece grande parte dos prêmios a Hygelac, fechando o círculo de relações – *comitatus* – entre seu povo e os dinamarqueses.

O ethos da vida heroica permeia a literatura em inglês antigo, determinando suas convenções, imagens e valores. A pedra de toque daquela vida – ao menos como representada na literatura anglo-saxã – é a relação vital entre súdito [*retainer*] e senhor, relação cuja virtude unificadora é a lealdade. A continuidade da lealdade é garantida no ato do senhor de distribuir tesouros. Por meio de presentes de merecimento, um senhor aumenta tanto sua própria reputação quanto a de seu súdito, e ele coloca sobre seus homens a obrigação de serviço futuro. Na transação de um presente, o objeto dado – um anel, uma armadura ou uma arma – se torna a lembrança material da obrigação recíproca do súdito quando guerra, serviço ou vingança forem requeridos. (O’KEEFE. In: GODDEN e LAPIDGE, 1991, pp.107-08; tradução nossa)

No excerto do *Beowulf* que traduzimos acima, encontramos a palavra *dóm* ‘fama’ ou ‘glória’ (4). O campeão geata esclarece a Hrothgar que ele busca obter fama em vida com todo seu empenho, porque todos esperam um dia sair da vida na terra. Os últimos versos do

¹⁴⁹ BORGES, 2000, p.142.

poema tratam das lamentações do povo geata sobre a morte de seu rei e assim aprendemos a respeito do sentimento daquele povo:

Swa begnornodon Geata leode
hlafordes hryre, heorðgeneatas,
cwædon þæt he wære wyruldcyninga
manna mildust ond monðwærust,
leodum liðost ond lofgeornost (1).

Assim lamentou as gentes geatas
a queda de seu senhor, seu companheiro de festas.
Disseram que ele era, dentre todos os reis do mundo,
o mais bondoso e o mais gracioso,
o mais gentil com as pessoas e o mais desejoso de fama (1).

(Bwf. 3.178-82)

A palavra que encerra o poema em (1) é *lof-geornost* ‘o mais desejoso de fama’. Na tradição anglo-saxã, *dóm* e *lof* correspondem ao κλέος grego, à glória e à fama atingidas pelos protagonistas com a execução de feitos nobres. “O objetivo da conduta heroica é *dóm*, ou *lof* ou *mærðu*, que vive nos discursos daqueles que vêm depois. O *mídiu*m dessa honraria duradoura [...] são os versos heroicos.”¹⁵⁰ Para os povos germânicos, *dóm* e *lof* eram obtidos essencialmente no cumprimento do *comitatus*, dos laços de amizade e lealdade, atados na distribuição recíproca de presentes e favores, bem como no cumprimento dos laços de sangue. Beowulf corre em defesa de Hrothgar porque esse rei antes ofertara tesouros aos geatas, mas a morte que o campeão dá ao franco Dæghrefn é claramente uma vingança relacionada ao sangue, relacionada à morte de Hygelac. Uma característica importante dos feitos gloriosos da tradição germânica é que eles devem necessariamente envolver situações de risco de morte¹⁵¹. Quando Beowulf narra sua disputa de nado com o finlandês Breca nas águas geladas do norte¹⁵², não é apenas a vitória de um ou de outro que está em jogo, mas o

¹⁵⁰ O’KEEFE. In: GODDEN e LAPIDGE, 1991, p.109.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p.109.

¹⁵² Bwf. 510-606.

perigo de morte que ambos enfrentam. O socorro que Beowulf oferece aos dinamarqueses não é apenas a prática do *comitatus*, mas uma excelente oportunidade de colocar sua vida em jogo e, se tudo der certo, obter uma fama ainda maior entre os povos do norte¹⁵³. O singular dessa aventura é que não se trata de uma desavença entre homens, mas de uma infestação sobrenatural contra a qual nenhuma força humana parece ser capaz. Em se tratando de uma repressão a Grendel, e também de sua mãe e do dragão, é claro quão legítima os povos germânicos¹⁵⁴ consideravam essa violência. Há pouco vimos um excerto do poema no qual Beowulf subjuga com extrema brutalidade a bruxa mãe de Grendel e como o poeta faz questão de deixar clara a legitimidade de seu ato. O mesmo é válido para a vingança de Beowulf contra Dæghrefn. O geata esmaga a caixa torácica do franco com as próprias mãos, mas no poema isso é tido como algo esperado e um ato honroso de compensação – tanto que os detalhes do episódio estão registrados na narrativa sobre as glórias do campeão geata.

Em sua *Estética*, Hegel lida primariamente com as poesias épicas da Grécia e da Roma antigas, as quais ele descreve como *epopeias clássicas*, mas inclui em toda a discussão sobre esse gênero poético as composições germânicas medievais. A característica que ele atribui a todas as poesias do gênero épico é o caráter nacionalista. No capítulo anterior, vimos como ele defende que a violência na poesia heroica grega se legitima por ser uma violência dedicada ao bem comum nacional. O mundo anglo-saxão obviamente não é o mundo grego, mas é certo que cada mundo vivia em um estado de violência latente, a qual é representada com cuidado nas poesias épicas. Ao analisar *A canção dos Nibelungos*, Hegel assim comenta sobre o caráter nacionalista que ele percebia nas poesias germânicas medievais:

[...] embora não falte a esta obra apreciável, autenticamente germânica, alemã, um conteúdo substancial nacional, no que se refere à família, ao amor conjugal, à vassalagem, à fidelidade servil, ao heroísmo, e um vigor interior, toda colisão, porém, a despeito de toda amplitude épica, é antes de espécie dramático-trágica do que completamente épica [...] a exposição, independentemente de sua minúcia, de um lado, não sai nem para a riqueza individual nem para a intuitibilidade verdadeiramente

¹⁵³ Em *Bwf.* 377-80, cena em que Hrothgar pede a seu arauto para que admita os geatas em Heorot, ele esclarece que pescadores tinham ido à terra dos geatas e tomado conhecimento de um nativo que tinha no pulso a força de trinta homens.

¹⁵⁴ Sejam os geatas e dinamarqueses que participam da história, seja a audiência anglo-saxã.

viva; por outro lado, ela se perde muitas vezes no que é duro, selvagem e cruel, ao passo que os caracteres, mesmo quando também aparecem estáveis e em sua ação esguios, em seu rigor abstrato se parecem mais com imagens de madeira rudes e não são comparáveis à individualidade plena de espírito, humanamente elaborada, dos heróis e mulheres homéricos. (HEGEL, 2004, p.148)

Não ignoremos, contudo, a seguinte opinião do filósofo sobre a *Edda Maior*, uma das obras poéticas mais importantes da Islândia:

Mas, nos regozijos vazios, nas bases naturais-simbólicas que, mesmo assim, ainda chegam à exposição na forma e na fisionomia particular humana, no Thor com seu martelo, no lobo Fenri [*sic*], na abominável beberagem de hidromel, em geral na selvageria e na confusão obscura desta mitologia eu não pude adquirir gosto algum. (HEGEL, 2004, p.147)

Apesar dos contrastes que Hegel vê nas poesias germânicas entre si e entre elas e as poesias homéricas, ao considerar a motivação de seus protagonistas ele encontra nelas uma uniformidade:

Na medida em que a epopeia¹⁵⁵ tem de configurar para a arte um mundo especificamente determinado segundo todos os lados da particularização e, por isso, deve ser em si mesmo individual, então é o mundo de um povo *determinado* que nele se espelha. (HEGEL, 2004, p.102)

Embora Hegel não demonstre muita simpatia para com as festividades representadas nas literaturas e mitologias germânicas – em especial as da mitologia nórdica –, elas ocorrem em abundância e em praticamente todas as composições. A própria estrutura da narração do *Beowulf* indica que o poema foi produzido com o intuito de ser compartilhado com uma audiência e as festividades são uma das melhores oportunidades para tal audiência. Nos textos de sua *Estética* dedicados à poesia épica, Hegel demonstra grande minúcia ao analisar o caráter unitário dessa poesia e de seus protagonistas, a legitimidade da violência e

¹⁵⁵ Os exemplos de Hegel nesse trecho são *A canção dos Nibelungos* [*Nibelungenlied*] e o *Livro dos heróis* [*Heldenbuch*]. Ele os encadeia em uma linha de raciocínio que tece a partir dos poemas homéricos.

o ímpeto nacionalista, mas nada discute a respeito da importância das festividades. Essa não é a mesma opinião da crítica contemporânea:

Qual era, precisamente, a natureza da lealdade que o herói devia a seu senhor? A contraparte das cenas de festividade e distribuição de tesouros detalhadas no *Beowulf* e evocadas nostalgicamente em *O andarilho* e *Widsið* era o conflito [*warfare*]. A *Batalha de Finnsburh* louva a batalha de cinco dias dos homens de Hnaef contra os frísios como uma retribuição apropriada pelo “claro hidromel” de seu senhor. Os súditos do jovem Beowulf na tarde do ataque da mãe de Grendel são louvados por sua presteza bélica a seu senhor [*Bwf.vv.1.246-50*]. E o primeiro discurso de Wiglaf no covil do dragão sugere que os homens escolhidos de Beowulf tinham jurado formalmente lutar por seu senhor quando quer que ele precisasse. Seu comentário de que a morte é melhor para um guerreiro do que uma vida de desgraça [*Bwf.vv.2.890-91*] deve ser entendido no contexto do exílio forçado como punição àqueles que fugirem para salvar suas vidas. (O’KEEFE. In: GODDEN e LAPIDGE, 1991, p.109; tradução nossa)

Sendo assim, se há um alinhamento de interesses entre o protagonista e seu povo que legitima sua violência, há também um alinhamento de interesses que faz do protagonista um elemento central no ócio e nas libações de seu povo. Uma tradição que tem os dias regrados por leis de compensação não pode negligenciar os momentos de verdadeiro regozijo, os quais, por sinal, são oportunidades formais para o estabelecimento de alianças que eventualmente garantam a sobrevivência de ambas as partes. Ainda, as festividades são ocasiões fundamentais para que os súditos de um senhor lhe demonstrem sua lealdade, algo também explícito no gesto de compartilhamento de hidromel. Tão mais grave se torna, portanto, a intrusão de Grendel em um momento no qual os guerreiros estão retirados da batalha, fartos das festividades da noite.

3.2.1. O Fragmento de Finnsburh e a matéria feminina

No *Beowulf* encontramos um fenômeno bastante peculiar dentre as composições oriundas de tradições orais. Os versos de 1.068 a 1.158 correspondem a recorte literário

conhecido como *Fragmento de Finnsburh*. Essa pequena narrativa é de suma importância para o poema porque ela ao mesmo tempo atua como uma analogia e como uma sinédoque da prática de *comitatus*. Há pouco vimos que povos aliados ou súditos e senhores se relacionam por trocas mútuas de tesouros e favores. Em se tratando dos campeões, esses favores em geral vêm na forma de auxílio na guerra, serviços ou vinganças. Na tradição germânica, as mulheres nobres também assumiam um papel fundamental no *comitatus*, nesses negócios de compensação, servindo como instrumentos de paz¹⁵⁶. Quando dois povos precisavam se unir em prol de um bem comum – uma aliança, no caso de povos neutros ou aliados, ou um acordo de paz, no caso de povos que estivessem em conflito –, era comum que as mulheres nobres de um povo se casassem com homens nobres do outro povo, produzindo laços formais e consanguíneos, bem como herdeiros ou líderes de ambos os povos.

O *Fragmento de Finnsburh* narra a trágica história de Hildeburh, princesa dos jutos. Quando jovem, Hildeburh se casa com Finn, líder dos frísios, com o intuito de selar uma paz entre seu povo e o de seu marido. Contudo, a inimizade entre os dois povos se mostra irremediável e ambos os lados se lançam em uma batalha terrível, identificada no poema como *Freswæl* ‘massacre frísio’¹⁵⁷. Nesse conflito, Hildeburh perde seu irmão Hnæf, que é líder dos jutos, e um filho. A princesa ordena que ambos sejam cremados em uma mesma pira e, em prantos, entoia canções fúnebres. A visão nada agradável que ela tem da pira é descrita no poema:

hafelan multon,
bengeato burston, ðonne blod ætspranc,
laðbite lices.

cabeças derreteram,
feridas se romperam e então sangue jorrou
sobre a odiosa chama.

(*Bwf.* 1.120b-1.122a)

¹⁵⁶ Uma *kenning* para *rainha* é ‘tecedora de paz’. Cf. BORGES, 2000, p.18.

¹⁵⁷ *Bwf.* 1.070.

Finn firma uma trégua com Hengest, o segundo em comando no bando de jutos, e recolhe seu exército para seu meadhall. Os jutos permanecem algum tempo nas terras dos frísios; alguns chegam a cruzar o mar de volta para casa, mas um guerreiro identificado como Hunlafing ‘filho de Hunlaf’ deita uma espada sobre as pernas de Hengest lembrando-o de suas obrigações para com seu falecido líder. Convencido da vingança, Hengest retorna com seu bando ao meadhall de Finn, elimina-o com a espada e leva Hildeburh de volta às terras jutas.

O *Fragmento de Finnsburh* é cantado por um *scop* de Hrothgar para homenagear Beowulf e seus homens após a derrota de Grendel, simbolizada por seu braço decepado e fixado como troféu em uma das paredes de Heorot. Há uma ordem nas comemorações da vitória: primeiro, inicia-se um festim no qual guerreiros e cidadãos geatas e dinamarqueses congregam; depois, Hrothgar distribui tesouros a Beowulf e a seus companheiros; o *scop* do rei então canta a triste história de Hildeburh. Esse fragmento não está arranjado de maneira aleatória no *Beowulf* e sua função é justamente glosar com uma rica analogia a participação de Wealhtheow nas comemorações, ela que é esposa de Hrothgar e rainha de Heorot. A analogia entre Hildeburh e Wealhtheow tem por objetivo estabelecer um contraste que enalteça a rainha dinamarquesa e seu povo. Hildeburh e Wealhtheow são ambas jovens que se casam com líderes mais velhos para formar alianças de paz por vias matrimoniais, mas Hildeburh tem uma vida desgraçada: ela deve honrar Finn e o povo frísio devido a seus votos matrimoniais, mas também deve honrar sua família e seu povo; joguete na guerra entre as duas casas e responsável por uma dupla lealdade, ela vê o marido e o filho serem mortos e o povo frísio ficar acéfalo, mas vê também o irmão perecer nas mãos dos frísios; por fim, Hildeburh é levada de volta à terra dos jutos por um aliado de seu irmão, privando-a também de possivelmente exercer uma liderança no lugar de seu marido. Ao analisar essa personagem, Ruth Staver ressalta que “uma rainha germânica podia mesmo se encontrar no comando de um bando de guerreiros, especialmente se seu marido morresse subitamente.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ STAVER, 2005, p.65.

Hildeburh é vítima do patriarcalismo¹⁵⁹ de ambos os povos: ela é colocada em uma posição a partir da qual pôde produzir algo novo e bom – um casamento de paz, uma posição de liderança e uma família –, mas os mesmos homens que a colocaram ali depois a privam de suas próprias conquistas, corrompendo seu sucesso e perpetuando sua submissão. Os infortúnios dessa princesa contrastam com o êxito de Wealhtheow:

Spræc ða ides Scyldinga:

“Onfoh þissum fulle, freodrihten min,
sinces brytta! þu on sælum wes,
goldwine gumena, ond to Geatum spræc
mildum wordum, swa sceal man don.
Beo wið Geatas glæd, geofena gemyndig,
nean ond feorran þu nu hafast.”

Falou a senhora Scylding:

“Aceita essa taça, meu nobre senhor,
distribuidor de presentes! Que se faça tua felicidade,
rico amigo dos homens e aos geatas diga
palavras doces, como cabe ser feito,
seja gracioso com os geatas e diligente com os tesouros
vindos de perto e de longe, os quais agora possuis.”

(*Bwf.* 1.168b-74)

Hwearf þa bi bence þær hyre byre wæron,
Hreðric ond Hroðmund, ond hæleþa bearn,
giogoð ætgædere; þær se goda sæt,
Beowulf Geata, be þæm gebroðrum twæm.
Him wæs ful boren ond freondlaþu
wordum bewægned, ond wunden gold
estum geeawed, earmreade twa,
hrægl ond hringas, healsbeaga mæst
þara þe ic on foldan gefrægen hæbbe.

¹⁵⁹ Vimos há pouco como o narrador deixa claro que a mãe de Grendel é um ser mais maligno do que ele, mas também como esclarece que o ataque dela é *gryre læssa* ‘menos aterrorador’ por se tratar de uma *mægþa* ‘mulher’. *Bwf.* 1.283-84.

Ela então se virou para o banco onde estavam seus filhos,
Hrethric e Hrothmund, e os filhos de outros nobres,
todos eles jovens, e onde se sentava também o bom
geata Beowulf, entre os dois irmãos.
A ele a taça foi estendida, amigáveis
palavras oferecidas e joias em ouro presenteadas
de boa vontade: duas peças para os braços,
roupas, anéis e a mais rica guirlanda
de que eu na terra ouvi falar.

(*Bwf.* 1.188-97)

Heal swege onfeng.

Wealhðeo maþelode, heo fore þæm werede spræc:
"Bruc ðisses beages, Beowulf leofa,
hyse, mid hæle, ond þisses hrægles neat,
þeodgestreona, ond geþeoh tela,
cen þec mid cræfte ond þyssum cnyhtum wes
lara liðe; ic þe þæs lean geman.

Aplausos tomaram o hall.

Wealhtheow falou e diante do bando de homens se fez ouvir:
Aproveita bem esse colar, caro Beowulf,
meu jovem; faça bom uso dessas vestimentas
providas por nosso povo e com elas prospera!
Declara tua força e seja para esses jovens
bom em conselho: assim minha recompensa será lembrada."

(*Bwf.* 1.214b-21)

Enquanto Hildeburh assiste à sua vida ser desgraçada pelos desentendimentos dos homens que administram os povos dinamarqueses e frísios, Wealhtheow mostra em seus atos um claro êxito seu na nobreza de Heorot. É das mãos de Wealhtheow que Beowulf recebe o cálice com o brinde da vitória e ela o trata como um de seus filhos. Hrothgar é responsável pela maioria dos presentes distribuídos aos geatas, mas é também das mãos de Wealhtheow que Beowulf recebe a guirlanda de ouro, a relíquia mais bela de Heorot. Hildeburh fracassa tanto no universo diplomático quanto no doméstico, mas Wealhtheow é bem sucedida nos dois. Seu valor e o apreço de seu povo por ela são demonstrados ao final

desse episódio, quando ela se prostra diante das pessoas para um discurso em honra de Beowulf: *Wealhðeo mæpelode, heo fore þæm werede spræc* ‘Wealhtheow se pronunciou, ela diante do bando de homens falou’. O êxito de Wealhtheow se mostra na posição de liderança na qual os homens – seus guerreiros e os de Beowulf – a colocam. O segundo hemistíquio do verso, *heo fore þæm werede spræc* ‘ela diante do bando de homens falou’ é especialmente contundente, porque indica a posição de passividade dos homens em relação a ela, isto é, da condição do bando como ouvinte e não como pronunciante. Ainda, nos versos de 612 a 630, quando Beowulf e seu bando chegam a Heorot, todo o processo de aceitação dos estrangeiros dentro do palácio só é efetivado formalmente quando Wealhtheow passa um cálice com hidromel entre seu rei e o guerreiro geata. O *Fragmento de Finnsburh*, ao prefaciando a cena das homenagens de Wealhtheow, produz uma glosa que enaltece, por contraste, a imagem dessa rainha diante de seu povo e diante da audiência do poema.

Acrescentaremos aqui um fenômeno narrativo curioso que acontece no *Beowulf*, relacionado indiretamente com Wealhtheow. No poema, lemos o seguinte a respeito da guirlanda de ouro que a rainha oferece ao campeão geata:

þone hring hæfde Higelac Geata,
nefa Swertinges, nyhstan siðe,
siðþan he under segne sinc ealgode,
wæltreaf werede; hyne wyrd fornam,
syþðan he for wlenco wean ahsode,
fæhðe to Frysum. He þa frætwe wæg,
eorclanstanas ofer yða ful,
rice þeoden; he under rande gecranc.
Gehwearf þa in Francna fæþm feorh cyninges,
breostgewædu ond se beah somod;
wyrsan wigfrecan wæl reafedon
æfter guðsceare, Geata leode,
hreawic heoldon.

Esse colar tinha o geata Hygelac,
neto de Swerting, em sua última expedição,
quando ele, sob o estandarte, defendeu o tesouro
espólio do batalhão. O Destino o arrebatou

quando ele ousou buscar destemores
assaltando os Frísios. Ele usava adornos
e gemas quando cruzou sobre as ondas,
o poderoso príncipe; ele morreu sob seu escudo.
Ele passou à custódia dos Francos, o rei morto,
bem como sua cota de malha e seu colar.
Eram guerreiros inferiores os que o mataram e saquearam
após a chacina em batalha. O povo geata se
entulhava em corpos no campo.

(*Bwf.* 1.201-14a)

No Capítulo 1, vimos a análise de Erich Auerbach de que nos poemas homéricos existe uma linearidade progressiva da narração mesmo quando há saltos narrativos para histórias que aconteceram em tempos anteriores à história principal. Embora não aconteçam no plano da narração, no plano narrativo esses saltos são espécies de *flashbacks*. O episódio narrado no excerto acima ocorre em um tempo futuro em relação à história principal: Beowulf atravessa o mar até a Dinamarca para exterminar uma criatura que aterroriza Heorot e, independente de outros perigos que o campeão possa encontrar naquela terra, aprendemos que Beowulf irá oferecer a guirlanda a Hygelac e que esse a estará usando quando morrer em uma batalha contra os francos. Em relação à história principal, portanto, a narrativa desse excerto corresponde a um *flashforward*. Se levarmos em conta o poema como um recorde, como um registro da história anglo-saxã ou germânica, é natural que a audiência reconheça o rei Hygelac.

Ruth Staver explica o seguinte sobre esse rei:

A história de Gregório de Tours conta que em 521 houve um ataque no rio Reno conduzido por um líder nórdico de nome *Chlochilaichus*. A maneira como esse nome é soletrado é reconhecível como a tentativa de um estrangeiro de escrever o nome de Hygelac, adicionando, claro, o “-us” latino ao final. Historiadores aceitam que os dois sejam a mesma pessoa. O personagem Beowulf pode ser ficcional, mas, se ele existiu, nós podemos estabelecer as datas de sua vida e da ação do poema como tendo acontecido aproximadamente entre 515 e 570. (STAVÉR, 2005, p.2; tradução nossa)

Independentemente de o personagem Beowulf ter existido ou não, é certo que sua mitologia é fantástica. Assim, a guirlanda oferecida por Wealhtheow se torna um elo que une a mitologia do Beowulf – os eventos fantásticos produzidos por sua tradição oral – à verdadeira história dos geatas. Essa estrutura do poema condiz com a ideia que Tolkien desenvolve ao longo de todo seu *Beowulf: the monsters and the critics*: o poema pode conter registros de pessoas e lugares que existiram de fato, mas sua principal artimanha poética é justamente usar fato para dar credibilidade a fantasia, e a fantasia é sua grande força motriz.

3.3. Beowulf e a matéria cristã

3.3.1. Polifemo e os descendentes de Caim

Quando Odisseu relata suas aventuras aos feáceos, ele assim comenta a respeito do ciclope Polifemo:

Κυκλώπων δ' ἔς γαῖαν ὑπερφιάλων ἀθεμίστων
ἰκόμεθ', οἳ ῥα θεοῖσι πεποιθότες ἀθανάτοισιν
οὔτε φυτεύουσιν χερσὶν φυτὸν οὔτ' ἀρόωσιν,
ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται,
πυροὶ καὶ κριθαὶ ἠδ' ἄμπελοι, αἳ τε φέρουσιν
οἴνον ἐριστάφυλον, καὶ σφιν Διὸς ὄμβρος ἀέξει.
τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουληφόροι οὔτε θέμιστες,
ἀλλ' οἳ γ' ὑψηλῶν ὄρέων ναίουσι κάρηνα
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, θεμιστεύει δὲ ἕκαστος
παίδων ἠδ' ἀλόχων, οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσιν.

À terra dos Ciclopes, arrogantes e sem lei,
chegamos. Confiando em deuses imortais,
nada cultivam e não lavram o solo.

Mas muito sem cultivo por muitos lugares cresce:

trigo, cevada e videiras, com as quais se faz
vinho, das boas uvas nutridas pelas chuvas de Zeus.

Para eles não há assembleias de discussão nem regulamentação;

habitam os cimos das altas montanhas,
em grutas escavadas, ditam cada um as regras
os filhos e as esposas, e não se importam uns com os outros.

(*Od. IX*,.106-15)

Quando o narrador do *Beowulf* retrata a aproximação silenciosa de Grendel a Heorot, ele assim narra a respeito da criatura:

þa his mod ahlog;
mynte þæt he gedælde, ærþon dæg cwome,
atol aglæca, anra gehwylces
lif wið lice, þa him alumpen wæs
wistfylle wen. Ne wæs þæt wyrd þa gen
þæt he ma moste manna cynnes
ðicgean ofer þa niht. þryðswyð beheold
mæg Higelaces, hu se manscaða
under færgripum gefaran wolde.
Ne þæt se aglæca yldan þohte,
ac he gefeng hraðe forman siðe
slæpendne rinc, slat unwearnum,
bat banlocan, blod edrum dranc,
synsnædum swealh; sona hæfde
unlyfigendes eal gefeormod,
fet ond folma.

Por dentro ele riu,
planejando tomar para si, antes de o dia clarear,
terrível monstro que era, cada uma das
vidas dos homens que ali acaso estivessem
para o festim. Mas não é assim que terminaria.
Não lhe seria mais permitido da estirpe dos homens se
banquetear a partir daquela noite. De perto viram
os homens de Hygelac como o matador sanguinário
com seus rápidos botes dominava o lugar.
O monstro não poupou um guerreiro desprevenido;
tomou-o rapidamente em seu pulso,
o guerreiro que dormia, e o mastigou com voracidade;

destrinchou seus músculos dos ossos e sugou seu sangue
em bocados pecaminosos; logo o monstro
já tinha consumido o morto todo, sem nem mesmo
descartar pés e mãos.

(*Bwf.* 730b-45a)

Embora não tenhamos nenhuma comparação entre Polifemo e Grendel nas bibliografias consultadas, parece bastante clara a semelhança entre os episódios concernentes às criaturas:

Odisseu e seus companheiros chegam à terra dos ciclopes pelo Mediterrâneo e acabam encurralados por Polifemo dentro de uma caverna. Não bastasse a aparência grotesca do ciclope, Odisseu deixa claro que um de seus aspectos mais abomináveis é seu desconhecimento da agricultura. Jean-Pierre Vernant associa esse mesmo desconhecimento ao fato de que os ciclopes não comem pão¹⁶⁰, um alimento que, obviamente, só pode ser produzido com um domínio técnico da agricultura e da confeitaria. Em outras palavras, Polifemo é abominável por não ser *civilizado* como os homens, por não dominar a prática da agricultura como eles. Presos dentro da caverna, Odisseu e seus homens conseguem derrotar o monstro mutilando-o em seu único olho. Ao final, desamparado, Polifemo deixa suas presas escapar.

Beowulf e seus companheiros chegam à terra de Grendel pelo Mar do Norte e acabam encurralados por ele dentro de Heorot. Não bastasse a aparência grotesca do ogro, o narrador deixa claro que seus dois aspectos mais abomináveis são ele ser da estirpe de Caim e ele se alimentar frequentemente de sangue. Orchard insiste que o ato de beber sangue era especialmente repugnante para os anglo-saxões, que encontravam na Bíblia diversas condenações à prática¹⁶¹. Em outras palavras, Grendel é abominável por não ser *civilizado* como os homens, por não fazer parte da fé cristã como eles. Preso dentro de Heorot, Beowulf consegue derrotar o monstro mutilando seu braço, o membro que ele usava para capturar e

¹⁶⁰ VIDAL-NAQUET, 1970, pp.1.283-4.

¹⁶¹ ORCHARD, Andy, 2003, pp.140-41. Condenações ao consumo de sangue podem ser encontrados na Bíblia, como em Lev. 17:10-14 e 19:26; Deut. 12:16 e 23; Deut. 15:23. Nesses casos é defendida a consubstancialidade entre o sangue e a alma ou a vida.

devorar as pessoas. Ao final, desamparado, Grendel foge para sua gruta submarina, onde morre sob o conforto da mãe.

Não é possível qualificar o *Beowulf* como plenamente pagão ou plenamente cristão, e no Capítulo 1 nós o qualificamos como sincrético devido à subordinação de sua mitologia pagã à teologia cristã. Com base no episódio de Grendel acima e na condenação do poeta de seus hábitos sanguinolentos, sugerimos aqui que a principal mudança que a tradição cristã provoca no *Beowulf* e na tradição anglo-saxã como um todo é a noção de *civilidade*. Ao longo de todo o poema é bastante clara a opinião do poeta de que os demônios antigos devem ser superados e os inimigos de Deus devem ser extirpados, mas sugerimos que esse avanço do cristianismo não é apenas uma reforma de paradigmas culturais ou religiosos; sugerimos que, assim como Odisseu identifica e delinea a selvageria de Polifemo com base em seu desconhecimento da agricultura, o narrador do *Beowulf* – e, por extensão, a audiência anglo-saxã – identifica e delinea a selvageria de Grendel com base em seu desconhecimento da fé cristã e sua insistente afronta a ela, a exemplo do seu consumo de sangue. Orchard chama atenção para o fato de que o próprio Venerável Beda condena a prática de se consumir sangue:

Dizem a respeito dessa matéria o que deve ter sido o maior conluio dos gigantes, isto é, que eles consumiam a carne com sangue; e então o Senhor, uma vez que Ele os tinha obliterado no Dilúvio, permitiu aos homens comer carne, mas os proibiu de comê-la com sangue¹⁶².

A anteposição entre o selvagem Grendel e os homens civilizados é bastante clara já na sua introdução na história:

Wæs se grimma gæst Grendel haten,
mære mearcstapa, se þe moras heold,
fen ond fæsten (1); fifelcynnes (2) eard
wonsæli wer weardode hwile,
siþðan him scyppend forscriften hæfde
in Caines cynne (3). þone cwealm gewræc
ece drihten, þæs þe he Abel slog (4);

¹⁶² Gen.9:4, comentado por ORCHARD, 2003, p.141.

ne gefeah he þære fæhðe, ac he hine feor forwræc,
metod for þy mane, mancynne (5) fram.
þanon untydras ealle onwocon,
eotenas ond ylfe ond orcneas,
swylce gigantas (6), þa wið gode wunnon
lange þrage; he him ðæs lean forgeald.

A esse espírito maligno Grendel chamavam,
conhecido por vaguar nas fronteiras e habitar os pântanos.
Águas e charcos eram seu refúgio (1), lar de sua estirpe monstruosa. (2)
Esse ser infeliz por muito tempo ali habitava,
desde que Deus renegara sua estirpe,
progênie de Caim (3), de quem se vingou
o eterno Deus pelo assassinato de Abel. (4)
Não havia alegria naquela peleja; para longe
da estirpe dos homens (5) Deus o renegou, por seu crime.
Disso todos os monstros nasceram,
ogros, elfos e espíritos malignos,
e também os gigantes (6) que com Deus lutaram
por tanto tempo. Ele lhes deu o troco. (7)

(Bwf. 102-10)

Em (1), o poeta nos informa que Grendel vive em dois ambientes muito parecidos: *mór* ‘charco’ e *fen* ‘pântano’, os quais ele considera *fæsten*, um ‘lugar seguro’. Em (3), aprendemos que Grendel é *Caines cynne* ‘da estirpe de Caim’, isto é, de monstros exilados por Deus como castigo ao assassinato de Abel (4). Junto à lenda bíblica dos dois irmãos, em (6) temos também uma alusão à lenda do dilúvio ou da arca de Noé: o narrador se refere aos *gígant* ‘gigantes’ que vagavam pela terra, os quais, segundo a tradição cristã, as tempestades deviam eliminar¹⁶³. Orchard estabelece a lógica de que, se Grendel e sua mãe estão vivos mesmo com o dilúvio, isso se deve ao fato de eles naturalmente habitarem o fundo dos pântanos¹⁶⁴ (1) e (7). Seja como for que eles tenham sobrevivido à ação de Deus,

¹⁶³Gen.6:4; Num.13:33.

¹⁶⁴ ORCHARD, 2003, p.139.

a questão é que cabe aos homens – em especial a Beowulf – completar o extermínio. Quando o poeta condena a prática dos anciãos que oram a deuses antigos por uma solução a Grendel, ele está em contrapartida reiterando a correção das práticas dedicadas ao Deus. Superar Grendel e os deuses antigos é uma espécie de limpeza mítica que afasta os cristãos civilizados daqueles pecadores selvagens que não tinham ainda encontrado Deus – único, supremo e detentor do destino dos homens. Para os anglo-saxões, Caim, Grendel e sua mãe fazem parte desse pequeno panteão de criaturas primitivas cuja selvageria os opõe aos anglo-saxões cristianizados. No excerto acima, o narrador usa três vezes o substantivo *cynn* ‘estirpe’: em (2) *fifel-cynn* ‘estirpe de monstros’, em (3) *Caines cynne* ‘da stirpe de Caim’ e em (5) *mancynn* ‘estirpe dos homens’. Ou seja, para o narrador, há uma clara distinção entre aquilo que pertence ao grupo dos humanos e aquilo que está fora: associar aos homens, *mancynnes*, implica, por extensão, em associar à civilidade; desassociar dos homens ou, ainda pior, associar a Caim ou aos monstros que dele descendem implica em associar à incivilidade. Essa incivilidade evidentemente não se resume à prática de ingerir sangue e de corromper os regozijos dos guerreiros anglo-saxões, mas está em grande medida associada à falta de ilustração¹⁶⁵ e à impossibilidade de salvação da alma. O *Beowulf* mesmo fornece evidências disso. Quando os ataques de Grendel se intensificam e se tornam calamitosos, os anciãos anglo-saxões passam a orar a deuses antigos por ajuda, o que provoca a seguinte manifestação do narrador:

Swylc wæs þeaw hyra,
 hæþenra hyht; helle gemundon
 in modsefan, metod hie ne cuþon,
 dæda demend, ne wiston hie drihten god,
 ne hie huru heofena helm herian ne cuþon,
 wuldres waldend. Wa bið þæm ðe sceal
 þurh sliðne nið sawle bescufan
 in fyres fæþm, frofre ne wenan,
 wihte gewendan; wel bið þæm þe mot
 æfter deaðdæge drihten secean
 ond to fæder fæþmum freoðo wilnian.

¹⁶⁵ Na *Odisseia*, o fato de Polifemo não dominar a agricultura também é um indicativo de falta de ilustração.

Assim era a maneira deles,
essa esperança gentia; em suas mentes,
eles lembravam o inferno. O Juiz Poderoso,
Senhor dos Céus e Governador do mundo,
era desconhecido para eles. Amaldiçoado
está aquele que em tempos difíceis confia sua alma
ao calor do fogo, impedindo-se da ajuda:
ele não tem para quem se voltar. Mas abençoado
é aquele que após a morte pode se aproximar do Senhor
e encontrar amizade no abraço do Pai.

(*Bwf.* 178b-88)

Após as vitórias de Beowulf sobre Grendel e sua mãe, Hrothgar lhe oferece outro festim e outros presentes. Antes de partir, o campeão pronuncia um longo e eloquente discurso¹⁶⁶ no qual ele garante o apoio de Hygelac aos dinamarqueses, segundo as leis do *comitatus*. É bastante curioso o fato de que o discurso de Beowulf não contém nenhuma informação a respeito de intervenções sobrenaturais como as que acabaram de ocorrer, mas ele insiste que os geatas virão em socorro caso Heorot seja atacada por povos inimigos. Ao longo do *Beowulf* há diversas menções a demônios pagãos, aos descendentes de Caim e ao dragão, mas em nenhum momento o poema nos passa a impressão de que o universo representado está repleto de seres fantásticos, como a *Iliada* ou a *Odisseia*. É como se, exceto pelas criaturas que participam diretamente da história, nenhuma outra existisse. As referências a Deus são obviamente numerosas e ocorrem tanto em contextos relativos às criaturas fantásticas, quanto em contextos relativos a aspectos mundanos. Com efeito, quando o assunto não são as criaturas fantásticas citadas, são sim os infinitos assédios de povos inimigos. A característica mais importante do discurso de despedida de Beowulf é essa garantia de aliança, pois com ele o campeão demonstra sua lucidez quanto às questões diplomáticas da época. Hrothgar assim responde ao geata:

þe þa wordcwydas wigtig drihten (1)

¹⁶⁶ *Bwf.* 1.818-39.

on sefan sende (2); ne hyrde ic snotorlicor
on swa geongum feore guman þingian.
þu eart mægenes strang ond on mode frod (3),
wis wordcwida.

Para ti boas palavras o sábio Deus (1)
em teu peito enviou (2); nunca eu tinha ouvido mais ajuizado
homem, que em idade tão jovem assim propusesse.
Tua arte tem força poderosa, tua mente é madura (3) e
teu discurso, sábio.

(Bwf. 1.841-1.845a)

A retórica de Beowulf em seu discurso impressiona mesmo Hrothgar, que é um líder velho, experiente e ele próprio um bom orador. Mesmo assim, em (1) vemos que esse rei atribui ao *wigtig drihten* ‘Deus sábio’ as palavras de Beowulf, as palavras que Ele (2) *sefan sende* ‘envia a seu peito’. Em (3), o rei ainda reitera a *mode frod* ‘mente madura’ do líder geata, algo que existe em paralelo a sua *mægenes strang* ‘poderosa força’. O discurso de despedida de Beowulf é sem dúvida um gesto de civilidade e, não bastasse sua eloquência, ele demonstra uma ciência cristalina da importância do *comitatus* e dos períodos de paz¹⁶⁷. Hrothgar em nenhum momento diminui a capacidade intelectual do campeão, mas é clara sua opinião de que mesmo tal sabedoria é produto de uma generosidade divina, do Deus ou *Drihten* ‘Senhor’ cristão.

John D. Niles assim conclui sua opinião sobre Beowulf:

Já foram feitas menções à maneira penetrante como o *Beowulf* aborda as tradições folclóricas e as crenças populares germânicas. O que resta a ser enfatizado é que ao evocar esses elementos com uma nova cor, fundamentado na fé cristã, o poeta os dota de uma significação espiritual que eles não poderiam ter tido antes. Beowulf não é um manejador de espadas musculoso que invadiu a história vindo de uma saga. Ao contrário, ele se move pela narrativa como um lorde altruísta e um rei dignificado cujo traço dominante – um poder em estado de suspensão – remonta

¹⁶⁷ Bwf. 1.821. O campeão elogia Hrothgar por seus festins. Ele utiliza o verbo *bewennan* ‘entreter’.

ao caráter do Salvador Cristão. (NILES. In: GODDEN e LAPIDGE, 1995, pp.137-38; tradução nossa)

3.3.2. O dragão e a tragédia humana

Na primeira parte do *Beowulf*, o guerreiro geata, jovem e enérgico, rumo com seus companheiros a Heorot para exterminar monstros descendentes de Caim que chacinam os habitantes. A segunda parte acontece cinquenta anos depois da primeira e narra o embate do mesmo Beowulf, então idoso e rei dos geatas, contra um dragão cospe-fogo. Somos informados de que o embate é consequência de um furto. Um pobre geata se aventura em uma caverna próxima a seu vilarejo, encontra lá um tesouro enorme e furta um item. Na tradição germânica, tesouros como esse, volumosos e escondidos em cavernas, são muito recorrentes. Esses tesouros servem de cama a dragões, que os têm como seus e os guardam com dedicação. O furto do aldeão geata não passa despercebido ao dragão que guarda o tesouro; irritado, o animal passa a atacar aldeias geatas e o povo recorre a Beowulf por uma solução. O rei então reúne seu *comitatus* – liderado por ele e Wiglaf, seu homem de confiança – e se dirige à caverna do animal, uma gruta que também fica à orla do mar. À entrada do covil, os homens de Beowulf se acovardam e fogem, contrariando o princípio mais importante do *comitatus*. Apenas Wiglaf se mantém ao lado do rei e, juntos, desafiam o dragão. O animal é terrível e só com a ajuda de Wiglaf o campeão consegue exterminá-lo. O povo é salvo, mas o rei também cai, ferido pelas presas venenosas do animal. Na primeira parte temos um arranjo confuso de eventos fantásticos – como Grendel e sua mãe – e de eventos mundanos – como a morte de Hygelac por Dæghrefn e a queda de Heorot por intrigas familiares. Esse arranjo não é diferente na segunda parte: embora ela seja especialmente dedicada à luta contra o dragão, seu caráter trágico e melancólico se dá pela revelação do poeta de que a morte de Beowulf permitirá aos suecos dominar por completo o povo geata. Da perspectiva do *scop* anglo-saxão e de sua audiência, posicionados em um tempo distante e sombrio em relação ao tempo do *Beowulf*, a morte do protagonista anuncia o fim da bonança geata e o princípio desse tempo sombrio. Embora a tradição do *scop* e da audiência do *Beowulf* não seja a geata, o poema deixa claro que os geatas e seus aliados dinamarqueses são, por assim dizer, o lado luminoso da história, enquanto os monstros e os suecos são o

lado sombrio. A principal ironia trágica é a de que apesar de todo o valor e altruísmo de Beowulf, de sua força fantástica contra o sobrenatural e de sua devoção ao Deus salvador, nada disso irá, enfim, salvar seus homens de outros homens. Ainda que o poema cante as glórias dos reis de outrora, é impossível fugir de sua melancolia fatalista: por mais que tais glórias sejam reiteradas, a história *sempre* terminará na decadência do povo geata.

Nos versos finais do *Beowulf* temos:

Ic ðara frætwa frean (1) ealles ðanc,
wuldurcyninge (2), wordum secge,
ecum dryhtne (3), þe ic her on starie,
þæs ðe ic moste minum leodum
ær swyltdæge swylc gestrynan.
Nu ic on maðma hord mine bebohte
frode feorhlege, fremmað gena
leoda þearfe; ne mæg ic her leng wesan.
Hatað heaðomære (4) hlæw gewyrcean
beorhtne æfter bæle æt brimes nosan;
se scel to gemyndum minum leodum
heah hlifian on Hronesnæsse (5),
þæt hit sæliðend syððan hatan
Biowulfes biorh, ða ðe bretingas
ofer floda genipu feorran drifað.

Eu desejo agradecer ao Senhor (1) pelas preciosidades,
ao Rei de Glória (2), estas palavras digo
ao Senhor Eterno (3), pelos tesouros que contemplo,
os quais eu pude fazer do meu povo
antes de minha morte, esse tamanho dote.
Agora, por essa soma em riquezas eu pago
com minha longa vida. Deves ainda cumprir com
a necessidade do povo, pois eu não mais posso.
Ordena a meus afamados guerreiros (4) que me ergam um monte fúnebre
e que me acendam uma bela pira em um promontório defronte ao mar,
o qual deverá servir de memorial a meu povo,
uma torre alta em Hronesness (5),
a qual os navegantes depois possam identificar como

o Sepulcro de Beowulf, quando suas naus de altos mastros
navegarem ao longe, imersas na escuridão do mar.

(*Bwf.* 2.794-808)

Esse excerto é o penúltimo discurso de Beowulf, anterior apenas àquele no qual passa a chefia do reino a Wiglaf¹⁶⁸. Vemos no primeiro período uma clara devoção ao Deus, evidente nos substantivos (1) *Fréan* ‘Senhor’ e (3) *Dryhten* ‘Senhor’ e no substantivo adjetivado (2) *wuldur-cyning* ‘Rei Glorioso’. Beowulf se refere a Deus inúmeras vezes ao longo da narrativa, em geral para agradecer por uma vitória ou para louvar uma possibilidade de paz. Contudo, nessa cena em específico Beowulf agradece a Deus pelo tesouro no qual ele pode deitar os olhos, um tesouro que ele logrou obter aos geatas antes de sua morte (literalmente, *swylt-dæg* ‘dia da morte’). Além de estar experimentando o próprio fim, o rei está experimentando o fim dos geatas e o tesouro é um último átimo de felicidade que ele pode lhes oferecer. Outra ironia trágica dessa cena é o fato de que os homens de Beowulf, seus *heado-mære* ‘famosos por batalhar’, desertam quando veem o dragão, desrespeitando o *comitatus*. Poucos versos adiante, o narrador explica que esses homens, vendo o dragão morto, saem de trás de moitas para lamentar propriamente a morte do líder. O’Keefe¹⁶⁹ explica que a maior desonra que pode acontecer em uma relação de *comitatus* é a morte do líder e a sobrevivência dos súditos, mas o poema não parece dar muita importância a essa lógica. Mesmo tendo visto a covardia e a traição de seus homens pouco antes de morrer, Beowulf deixa-lhes o tesouro e confia que eles – em especial Wiglaf – usarão para o povo. É também a seus homens que ele confia a execução de seu funeral e construção de seu túmulo em um promontório chamado Hronesness (5).

Nesse excerto, o sincretismo religioso do *Beowulf* proporciona ao poema uma tragicidade particularmente complexa: o dragão, talvez a figura mítica mais importante da tradição germânica, é responsável direto pela morte de Beowulf; Beowulf atribui seus sucessos ao Deus e na caverna ele Lhe presta um último louvor pela possibilidade de favorecer seu povo uma última vez; por mais que o Deus tenha auxiliado Beowulf em seus

¹⁶⁸ *Bwf.* 2.813-16.

¹⁶⁹ O’KEEFE. In: GODDEN e LAPIDGE, 1991, p.113.

êxitos, em especial contra monstros terrenos, é o povo sueco quem irá efetivar a queda do povo geata. Ou seja: os mitos germânicos se fazem vulneráveis por sua presença, enquanto o mito cristão se faz invulnerável por sua ausência, mas nenhum dos mitos é mais efetivo à desgraça dos homens do que os próprios homens.

Apesar de um imbróglio, essas três representações – os mitos germânicos, os mitos cristãos e o registro histórico – logram construir uma *tragédia épica* na história do campeão Beowulf. Utilizamos a expressão *tragédia épica* aqui em oposição ao *drama trágico*, que corresponde às tragédias gregas do Período Clássico. Utilizamos essa expressão seguindo uma proposta de Stanley Greenfield, que escreveu em 1962 um artigo no qual defende o gênero de tragédia épica ao *Beowulf*. A tese do artigo pode ser resumida no seguinte trecho:

Embora nem todas as épicas apresentem uma relação idêntica entre o homem e as forças cósmicas, elas revelam um herói que, independente do quanto ele possa se rebelar, como Gilgamesh ou Adão, ele é consciente de sua relação com e às vezes de sua subordinação a essas forças. O Destino parece se assomar sobre o vasto abismo da vida épica e subordinar a vontade humana a seus propósitos. O drama trágico, por outro lado, embora informado por um sentido cósmico, nega a intimidade entre o universo e seu herói. A rebelião do herói vai contra o desconhecido ou os poderes incomensuráveis. Coleridge reconheceu essa distinção de uma maneira um pouco distinta: “No poema épico, o Destino é representado dominando a vontade e fazendo-a instrumental à realização de seus desígnios... No drama, a vontade é representada lutando com o Destino.” (GREENFIELD, 1962, p.96; tradução nossa)

Com efeito, se tomarmos a *Ilíada*, todo o κλέος de Aquiles consiste na ideia de que o herói está destinado a morrer jovem e em batalha. Não importa o que ele faça, esse será seu fim e seus principais percalços em vida – a exemplo de sua retirada do exército grego e da morte de Pátroclo – se tornam ainda mais irônicos e trágicos ao se anteporem ao destino ao qual o herói está fadado. Na *Odisseia*, o νόστος de Odisseu consiste na ideia de que o herói está destinado a voltar para seu lar, que lhe é acolhedor. Os principais eventos trágicos na vida do herói consistem naquilo que ele perde pelo caminho – a exemplo de seus companheiros, que perecem enquanto ele é salvo com ajuda divina, ou de sua vida pacífica,

uma vez que Tirésias lhe instrui a buscar a morte com um remo nas mãos após seu retorno a Ítaca. Na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, temos o exemplo mais claro daquilo que Greenfield e Coleridge sugerem. O destino de Édipo, já anunciado em seu alótrofo antecipatório do enigma da esfinge, é o de descobrir a si mesmo como aquilo que flagela Tebas. Descobrir a si mesmo, nesse caso, também consiste em descobrir que ele é o assassino de Laio e amante de Jocasta. No entanto, Édipo passa a maior parte de sua investigação em busca de um desconhecido cuja identidade poderá salvar Tebas e não em busca das estranhezas de sua própria vida. O destino circunda a investigação e finalmente leva o rei a identificar a si próprio como o agente da desgraça, mas, mesmo quando ele passa a suspeitar de si mesmo sua insistência é para contrariar aquilo que o destino parece lhe insinuar. Na *Antígona* de Sófocles, esse embate é duplo. De um lado, Antígona busca dar um fim nobre ao corpo do irmão, mas ela sabe que sua vontade vai de encontro à vontade soberana de Creonte e tal desavença de fato a leva à própria morte. De outro lado, a vontade soberana de Creonte é oposta à tradição grega de proporcionar funerais nobres a seus cidadãos e tal desmedida acaba por levar também sua família à morte. Na tragédia *Hércules* de Ésquilo, encontramos o herói em meio ao mais perigoso de seus trabalhos e, embora ele os cumpra com o intuito de obter um lugar seguro para Megara e os filhos, ele os mata em um surto de loucura ordenado por Hera. Hércules deve cumprir uma série de desafios em terra para que chegue à apoteose e seja acolhido pela deusa, mas a apoteose e o acolhimento são também consequência da primeira iniciativa da deusa de alterar a temporalidade do nascimento do herói.

No *Beowulf*, a influência do cristianismo faz com que o poema ora se assemelhe aos poemas homéricos, ora às tragédias clássicas, mas sem jamais permitir que ele assuma características plenas de qualquer um dos gêneros. Como Aquiles e Odisseu, Beowulf é movido por forças do destino, mas, ao contrário daqueles heróis, ele não está predestinado a nada. Aquiles está predestinado a morrer jovem em batalha e com isso obter seu κλέος, ambas obras de seu antagonismo com Apolo. Como o próprio Tirésias esclarece, Odisseu está predestinado a voltar para casa, obter seu νόστος e morrer em terra de uma morte lançada por Poseidon, seu deus antagonista. Beowulf não tem um destino preconcebido. Seu êxito contra as criaturas fantásticas é conhecido por causa de seu *dóm*, suas glórias que ficaram registradas na canção *Beowulf*. No entanto, ao longo de sua jornada o campeão não recebera de ninguém o vaticínio de sua morte, de modo que ela não tem como transformar em ironias trágicas os

percalços que lhe ocorram em vida. Nas tradições germânicas, os homens têm destinos, mas não um Destino como o dos heróis gregos. Beowulf faz o melhor para limpar a terra de seus males e salvar os homens do perigo independentemente de haver um Deus ao final da vida; ele *confia* nisso, mas não *sabe* disso. Nas palavras do próprio Greenfield, “mesmo que Deus não esteja em Seu céu, ao menos o homem está em seu mundo.”¹⁷⁰ Esse desconhecimento da morte e do destino que vem depois dela implica em todo o *Beowulf* uma natureza trágica. Nas tragédias clássicas há sempre um desalinhamento entre a vontade individual do herói e a vontade dos homens e, por vezes, dos deuses. Ao contrário dos poemas épicos, os poemas trágicos não se preocupam tanto com a passagem da vida e a chegada da morte, mas com a resistência do homem às provas que o universo lhe impõe e, por meio dessa resistência, também com a natureza e a identidade do homem ele mesmo. Beowulf, diferente de Édipo, Antígona ou Orestes, não busca compreender seu papel no mundo – ele já o sabe: seu papel é defender seu próprio povo, ao ponto de, se necessário, se sacrificar por ele. Como nas poesias épicas, há no *Beowulf* uma morte por substituição, mas é o protagonista quem se oferece no lugar de seus súditos. Embora não haja explicitamente uma relação entre Beowulf e Jesus, é inegável a semelhança entre o salvador germânico e o cristão. Tal como Jesus, Beowulf acaba sendo vítima de uma traição de seu povo, o mesmo povo por quem ele está se sacrificando. O campeão geata obviamente não partilha da humildade e do altruísmo de Jesus. Por um lado, mesmo em sua luta contra o dragão Beowulf demonstra uma confiança em Deus e por causa dela ele espera ter sucesso; por outro, Beowulf se lança contra a temível criatura ciente de que sua iniciativa pode lhe trazer *dóm*, e ela de fato lhe traz.

Finalmente, o dragão, por sua natureza, não parece ser um elemento ordinário no poema, ao contrário do que diziam os críticos anteriores a Tolkien. Aquiles só pode ser morto quando Apolo auxilia Páris a acertar a flecha em seu calcanhar. Odisseu só encontrará o lugar e o momento de sua morte quando alguém tomar seu remo por uma pá e essa morte virá de Poseidon. Não há no mundo homem ou criatura forte o bastante para derrotar Hércules e sua morte virá de um envenenamento; Zeus lhe dará a apoteose e essa só se consuma quando Hera toma o herói por seu filho legítimo. O dragão enfrentado por Beowulf parece justamente fazer as vias dos deuses gregos. O Deus não pode se embater com o campeão, mas monstros

¹⁷⁰ GREENFIELD, 1962, p.103; tradução nossa.

terrenos sim. Na primeira parte é bastante clara a superioridade física do geata em relação a Grendel e sua mãe, mas na segunda parte essa diferença de forças é menos evidente. Aludindo a Tolkien, Niles assim argumenta em favor do episódio do dragão, apesar de sua brevidade:

Conceber esse adversário de escamas e sangue à semelhança dos dragões dos contos de fadas seria um erro. Como um crítico observou, o dragão do *Beowulf* é o dragão do *Beowulf*. Ele tem asas, cinquenta pés de comprimento, com uma couraça quase impenetrável e uma má índole. Adicione presas venenosas e um fôlego de fogo, e o resultado é uma criatura terrível que está bem à altura de sua função narrativa de proporcionar ao herói uma morte apropriada. (NILES, 1991, p.132; tradução nossa)

O Deus pode não existir à semelhança de Beowulf, nem lhe ser antagonista, mas vemos que o dragão, sem abalar a estrutura de representação mítica da primeira parte, é sim um candidato à altura do campeão geata – para não dizer *o único* candidato. Do mesmo modo que nenhum homem sozinho é capaz de derrotar Aquiles ou Odisseu, nenhum homem sozinho é capaz de derrotar Beowulf. Uma intervenção fantástica é necessária, mas ela não pode partir do Deus. Tolkien argumenta que alguns críticos de sua época consideravam a segunda parte do poema uma espécie de impropriedade, devido ao salto temporal e a uma proposta de narrativa muito diferente, e alguns desses críticos tomavam-na como uma anexação descuidada de outra história distante do mesmo mito do Beowulf. De fato, é possível que dois momentos muito distintos do mesmo mito germânico tenham sido unidos de modo muito brusco; é possível também que o poeta ou poetas tenham buscado dar um fim digno ao campeão geata valendo-se de uma história que ainda não tinha sido amarrada de maneira orgânica à primeira parte do poema. Seja como for, o dragão se enquadra na mesma estrutura de representação mítica que encontramos na primeira parte, o que nos mostra que o poeta tinha plena consciência dos mecanismos narrativos e tradicionais do poema. Ainda, o dragão condiz com a natureza evemerista da narrativa e, ao se mostrar um adversário terrível e à altura do protagonista, proporciona uma bela apologia à própria tradição germânica.

Conclusão

Esta dissertação tinha por objetivo explorar as principais teorias críticas relativas à literatura grega antiga e à anglo-saxã. Buscamos, em especial, utilizar a metodologia empregada pela Neoanálise para explorar o poema *Beowulf* e assim compreender de que modo sua tradição poética entesoura os principais paradigmas sociais do povo anglo-saxão. Uma das principais características dessa metodologia é sua habilidade de explorar tanto questões filológicas quanto questões literárias das composições ou, mais precisamente, sua habilidade de confiar na filologia para sustentar uma determinada questão literária. No nosso caso, a principal questão literária que buscamos evidenciar e esclarecer é o *modus operandi* da narração e da narrativa do *Beowulf*, uma composição hermética e cuja principal funcionalidade é glosar a tradição anglo-saxã para uma determinada audiência valendo-se de uma glosa a si próprio. Embora seja um poema hermético, que busca interpretar a tradição germânica por meio de seus próprios mitos, vimos que ele possui semelhanças com os poemas homéricos. Essas semelhanças são, evidentemente, de ordem narratológica e ao longo de toda nossa argumentação procuramos deixar claro que, ao contrário dos poemas homéricos, o *Beowulf* não é a materialidade artística de uma tradição propriamente *heroica*.

No Capítulo 2, vimos que Gregory Nagy, principal pesquisador da Neoanálise hoje, qualifica o que denominamos aqui de *paradigma heroico* segundo três parâmetros básicos: um antropológico, um sociológico e um religioso. Para nós, o principal valor analítico dessa tríade de parâmetros é justamente sua capacidade de descrever um *paradigma*, isto é, sua capacidade de garantir a possibilidade de se analisar uma determinada questão de modo neutro e versátil. Embora Nagy desenvolva essa tríade de parâmetros segundo o herói épico grego, ele deixa claro que tais atributos são característicos de virtualmente qualquer “herói épico” – dos protagonistas de qualquer composição que compartilhe de características encontradas nos poemas homéricos. Sendo essa tríade válida, mas neutra, cabe às análises específicas de cada poesia apreciada encontrar quais são suas qualidades antropológicas, sociológicas e religiosas.

Para o caso dos heróis gregos, constatamos o seguinte:

1. A principal característica antropológica do herói grego é sua *sazonalidade* ou *extrassazonalidade*. Os gregos antigos compreendiam seus heróis segundo duas contrapartes, uma dedicada ao culto e outra dedicada à representação artística. Contraparte dedicada à representação artística, o *herói épico* é *extrassazonal* porque, segundo a tradição grega, os gregos não conseguiam comungar com eles de modo ritualístico e repetível. Contraparte dedicada ao culto heroico, o *herói de culto* é *sazonal* porque, segundo a tradição grega, os gregos eram capazes de comungar com ele em determinadas épocas (cíclicas e repetíveis) e lugares (sacrários).

2. A principal característica sociológica do herói grego é ele ser *extremo*. À luz do pensamento de Hegel, vimos que um herói personifica o interesse comum de uma nação. Na *Ilíada*, por exemplo, Aquiles personifica o interesse dos aqueus na vitória sobre os troianos; estando os dois povos em guerra, a atitude de Aquiles em se valer de violência extrema contra os inimigos se justifica por seu interesse em proteger seu povo. Como o interesse do herói, embora tenha aspectos subjetivos, não é particular, suas atitudes extremas são justificáveis e aceitáveis por sua relação com o coletivo. Mesmo quando a atitude extrema de um herói ocorre por motivos subjetivos – como quando Édipo manda torturar um velho fazendeiro –, a atitude faz parte de um grupo maior de intenções e esse grupo corresponde às intenções do povo que o herói personifica.

3. A principal característica religiosa do herói grego é ele ser antagonista ao deus que mais se assemelha a ele. Um exemplo claro que fornecemos é o de Odisseu contra Poseidon, o deus dos mares. O herói não apenas entra em uma rixa com o deus por causa do incidente com Polifemo como também toma parte de uma aventura inteiramente pautada em incidentes que lhe ocorrem no mar – reações de vingança por parte do próprio deus. Ainda, o velho Tirésias anuncia que a morte de Odisseu ocorrerá quando esse, andando a esmo pelo interior da Grécia, tiver seu remo confundido com uma pá de joeirar. O símbolo característico de sua morte, portanto, é também um símbolo característico do mar, domínio de Poseidon. Essa relação entre o herói épico e o deus que lhe é antagonista extrapola os limites da poesia, tendo também implicações de ordem antropológica. Vimos que um lugar de culto de um herói é também lugar de culto do deus que se opõe a ele. Assim, onde Odisseu era cultuado, Poseidon também era; locais de culto a Aquiles e a Édipo também eram locais de culto a Apolo e assim por diante.

No Capítulo 3, utilizamos essa tríade para esclarecer o funcionamento do *Beowulf*, confirmando a tese de Gregory Nagy. Além de tal esclarecimento, nos dedicamos também a mostrar que o comportamento de cada um dos parâmetros da tríade é condicionado pela tradição cristã.

Assim, encontramos o seguinte no *Beowulf*:

1. A principal característica antropológica do campeão geata, em oposição ao herói grego, é não poder ser qualificado como *sazonal* nem como *extrassazonal*. Quando a tradição cristã passa a influenciar a tradição anglo-saxã, outros personagens se tornam objetos de culto, como Jesus Cristo e os santos católicos. Procuramos reiterar esse entendimento afastando o geata Beowulf do conceito de *herói*, uma palavra extremamente carregada de sentido se considerada dentro da tradição grega. A narração do poema utiliza o substantivo *cempa* ‘campeão’ para qualificar o líder geata e, tanto em seus diálogos quanto na narração como um todo, é absolutamente clara uma devoção a Deus.

2. A principal característica sociológica do campeão geata, em semelhança aos heróis gregos, é ser extremo. Em sua tese sobre o comportamento dos protagonistas dos poemas homéricos, vimos que Hegel defende um comportamento extremo não apenas para os protagonistas gregos, mas também para os protagonistas das epopeias germânicas. Uma qualidade comum a esses protagonistas é o fato de eles personificarem o interesse geral de suas comunidades. Uma qualidade dos povos germânicos era a confiança que tinham no *comitatus*, na relação de lealdade e retribuição de favores que os líderes de cada povo selavam entre si. Ao contrário de Aquiles, Beowulf não direciona sua força e violência contra um povo inimigo, mas contra criaturas fantásticas, como o ogro Grendel, sua mãe e um dragão que cospe fogo. Vimos que Beowulf, como os heróis gregos, não poupa esforços para garantir a perpetuação de sua fama, mas, ao contrário desses heróis, o geata não o fazia para cumprir as vias de um Destino – ele o fazia puramente por *dóm* ‘fama’, ‘glória’. Com relação ao *comitatus*, vimos também que a crueldade pode ser direcionada ao cumprimento de atos de vingança, como é o caso da morte terrível que Beowulf dá ao assassino de seu tio e rei. Em todos esses casos a violência do campeão é justificável e aceitável, uma vez que cumpre com as necessidades do coletivo.

3. A principal característica religiosa do campeão geata, que em muito o aproxima da opinião que os gregos tinham de si próprios, é a noção de *civilidade*. No Capítulo

3, vimos que o episódio do confronto entre Odisseu e Polifemo tem importância capital para o poema porque ele demonstra o valor que os gregos davam para a civilidade. Odisseu repudia os hábitos glutões do ciclope, bem como seu desconhecimento da agricultura e da culinária, porque os associa a uma falta de desenvolvimento técnico e intelectual, característicos de um processo civilizatório evoluído. Vimos também que o herói condena a falta de articulação do monstro em seus discursos, o que contribui para sua opinião de que os cíclopes, incivilizados, não são um povo digno de respeito. Esse episódio nos é útil porque nos auxilia a enxergar como o povo anglo-saxão associava a tradição cristã a um nível elevado de civilidade. Como Polifemo, o ogro Grendel, uma criatura terrível que descende de Caim, possui hábitos alimentares asquerosos; esses hábitos eram particularmente repudiados pelo *scop* anglo-saxão e por sua audiência por operarem contra a Bíblia, que condena a ingestão de carne com sangue. Não apenas a luta contra Grendel representa um processo de cristianização e de defesa da cristianização, mas também a existência de um passado infestado por criaturas malignas: nesse tempo fantástico, seres que são espólios da vileza gentia de homens maus (como Caim) reforçam a ideia de uma época superada – e essa superação é consequência da força e da fé de homens bravos e honrosos, a exemplo de Scyld Scefing, de Hygelac ou do próprio Beowulf.

Finalmente, vimos que a forma como a poesia grega e anglo-saxã representam ou narram suas tradições implicam em diferentes narrações e, conseqüentemente, em diferentes *performances*. Idealmente, os aedos gregos compunham e praticavam suas canções ao mesmo tempo e em tempo real, em uma atividade que eles consideravam viabilizada pelas musas. Essas entidades divinas, que tinham uma capacidade de testemunho irrestrita, eram consideradas o elo fundamental que permitia a esses aedos colocar a presente um tempo fantástico, um tempo heroico. Ao contrário da performance grega, a performance de um *scop* anglo-saxão era conscientemente um ato rememorativo de eventos também fantásticos, mas passados e irrepetíveis. Esse afastamento condiz com a natureza de glosa do *Beowulf*, isto é, ao mesmo tempo em que o poema produz vetores ou alusões a determinados mitos da mesma tradição germânica, a narração desse poema é também um vetor ao ser uma rememoração. Apesar de suas diferenças as duas poesias são repositórios e agentes artísticos de tradições que não se resumiam a meras unidades poéticas. Embora hoje tenhamos a *Ilíada*, a *Odisseia* e o *Beowulf* cristalizados em incontáveis reedições, cada nova performance era uma nova

poesia, uma nova agência artística. Assim, um entendimento amplo do funcionamento de cada poesia não pode estar restrito apenas a uma hermenêutica textual, mas deve levar em conta aspectos extratextuais, como a antropologia, a sociologia e a religião desses povos. É claro que, distantes do tempo em que tais canções eram postas em prática, só nos resta entendê-las por meio de seus textos, mas a metodologia que empregamos, que alia a filologia e a literatura, parece ser uma forma eficiente de acessar os desejos e temores de culturas que confiavam nas palavras para assegurar o melhor de si mesmas.

Referência bibliográfica

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialectic of enlightenment*. Trad. John Cumming. Londres: Verso, 2010.
- ALEXANDER, Michael. *Beowulf: a glossed text*. Londres: Penguin Group (Penguin Classics), 1995.
- AMODIO, Mark C. e O'KEEFFE, Katherine (eds.). *Unlocking the wordhord: Anglo-Saxon studies in memory of Edward B. Irving Jr.* Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- APRENDENDO GREGO: EDIÇÃO BRASILEIRA. Trad. Cecília Bartalotti. São Paulo: Odysseus, 2010.
- ATKINS, Calvert. *How to kill a dragon*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKER, Peter S. *Introduction to Old English*. Oxford: Blackwell, 2003.
- BEDE. *The ecclesiastical history of the English people*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BEEKES, Robert. *Etymological dictionary of Greek, vols. 1 e 2*. Leiden: Brill, 2010.
- BEOWULF. Trad. Ary Gonzalez Galvão. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. Trad. Eric Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.
- _____. Trad. Luis Lerate. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. Trad. Michael Alexander. Londres: Penguin, 2003.
- _____. Trad. Seamus Heaney. Londres: Faber and Faber, 2000.
- BERRY, George Ricker. *The interlinear literal translation of the Hebrew Old Testament: the King James version*. Chicago: Wilcox & Follett, 1943.
- BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- _____. *Breve antología anglosajona*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- BOWRA, C.M. *Heroic poetry*. Londres: MacMillan, 1952.
- BURGESS, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- CHASE, Colin (ed.). *The dating of Beowulf*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

- CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. *The Anglo-Saxon world: an anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- DE JONG, Irene. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. *Time in Ancient Greek literature*. Leiden: Brill, 2007.
- DIODORUS OF SICILY. *The library of history*. Trad. C.H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1946.
- DONOGHUE, Daniel. *Old English: a short introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.
- DOVER, Kenneth (ed.). *Ancient Greek literature*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DUÉ, Casey; EBBOTT, Mary. *The poetics of ambush*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- EASTERLING, P. E. e KENNEY, E. J. *The Cambridge history of Classical literature, volume I: early Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ERMAN, Adolf. *The handbook of Egyptian religion*. Londres: Archibald Constable, 1907.
- FOLEY, John Miles (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005.
- FOLEY, John Miles. *Traditional oral epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian return song*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- _____. *Homer's traditional art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- FOWLER, Robert (org.). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FULK, R.D. *A history of Old English meter*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- FULK, R.D. e CAIN, Christopher M. (eds.). *A history of Old English literature*. Oxford: Blackwell, 2005.
- FULTON, Helen. *A companion to Arthurian literature*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp.146-57.
- GEORGIN, Ch. *Dictionnaire Grec / Français*. Paris: Hatier, 1961.
- _____. *Dictionnaire Français / Grec*. Paris: Hatier, 1961.
- GODDEN, Malcolm e LAPIDGE, Michael (eds.). *The Cambridge Companion to Old English literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- GOOLD, G.P. (ed.) *Hesiod, Homeric hymns, Epic Cycle, Homerica*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GWARA, Scott. *Heroic identity in the world of Beowulf*. Leiden: Brill, 2008.
- HAUSER, Arnold. *The social history of art, vol.1*. Trad. Stanley Godman. Londres: Routledge, 1999.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética, vol.4*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HILL, John M. *The cultural world in Beowulf*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- HOMERO. *L'Iliade*. Trad. Eugène Lasserre. Paris: Flammarion, 2000.
- _____. *L'Odyssée*. Trad. Médéric DUFOUR e Jeanne RAISON. Paris: Flammarion, 1965.
- _____. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *The Iliad*. Trad. Robert Fitzgerald e Gregory Nagy. Londres: Everyman, 1992.
- _____. *The Odyssey*. Trad. Robert Fitzgerald e Seamus Heaney. Londres: Everyman, 1992.
- HORNER, Shari. *The discourse of enclosure*. Nova York: State University of New York, 2001.
- HOWE, Elizabeth A. *Close reading: an introduction to literature*. Londres: Longman, 2010.
- IRVINE, Susan. *The Anglo-Saxon chronicle: a collaborative edition*. Londres: D.S. Brewer, 2004.
- JANNIDIS, Fotis et al. *Narratologia: contributions to narrative theory*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- KAUFMANN, Yehezkel. *The religion of Israel: from its beginnings to the Babylonian exile*. Londres: Allen and Unwin, 1961.
- KERMODE, Frank. *The sense of and ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KIERKEGAARD, Sören. *Temor y temblor*. Trad. Vicente Simón Merchán. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- LES TRAGIQUES GRECS: THÉÂTRE COMPLET D'ESCHYLE, SOPHOCLE ET EURIPIDE. Trad. Victor-Henri Debidour. Paris: Éditions de Fallois, 1999.
- LIUZZA, R. M. (ed.). *Old English literature*. New Haven: Yale University Press, 2002.

- LORD, Albert B. *Epic singers and oral tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- _____. *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- MARSDEN, Richard. *The Cambridge Old English reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MILLER, Dean. *The epic hero*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- MITCHELL, Bruce e ROBINSON, Fred C. (eds.). *Beowulf: an edition*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- MITCHELL, Bruce. *An invitation to Old English and Anglo-Saxon England*. Oxford: Blackwell, 1995.
- MORAES, Alexandre Santos de. *O ofício de Homero*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MURACHO, Henrique. *Língua grega: visão semântica, lógica, orgânica e funcional, vols. 1 e 2*. São Paulo: Editora Vozes, 2007.
- NAGY, Gregory (org.). *Greek literature, v.1: The oral traditional background of Ancient Greek literature*. Nova York: Routledge, 2001
- NAGY, Gregory. *Homeric questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- _____. *Homeric responses*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. *The Ancient Greek hero in 24 hours*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- _____. *The best of the Achaeans*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- NOBLE, Thomas F. X. e SMITH, Julia M. H. *The Cambridge history of Christianity (600-1100)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy*. Londres: Rutledge, 1982.
- ORCHARD, Andy. *A critical companion to Beowulf*. Cambridge: D.S. Brewer, 2003.
- _____. *Pride and prodigies: studies in the monsters of Beowulf manuscript*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- PARTRIDGE, Eric. *Etymological dictionary of Modern English*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958.
- PERDUE, Leo (ed.). *The Blackwell companion to the Hebrew Bible*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- PHILOSTRATUS, Flavius. *On heroes*. Trad. Jennifer K. Berenson Maclean e Ellen Bradshaw Aitken. Atlanta: Society of biblical literature, 2002.

- PULSIANO, Philip e TREHARNE, Elaine (eds.). *A companion to Anglo-Saxon literature*. Oxford: Blackwell, 2001.
- QUIRK, Randolph e WRENN, C.L. *An Old English Grammar*. Londres: Methuen and Co., 1955.
- RAUER, Christine. *Beowulf and the Dragon*. Cambridge: D.S. Brewer, 2000.
- ROBINSON, Orrin W. *Old English and its closest relatives: a survey of the earliest Germanic languages*. Londres: Routledge, 1995.
- RUBIN, Miri e SIMONS, Walter. *The Cambridge history of Christianity (1100-1500)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SAGA DOS VOLSUNGOS. Trad. Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.
- SANDERS, Andrew. *The short Oxford history of English literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SCHMITT, Rüdiger. *Dichtung und Dichtersprache in Indogermanischer Zeit*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1967.
- SCHUR, David. *An introduction to close reading*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- SETTIS, Salvatore. *The future of the "Classical"*. Trad. Allan Cameron. Cambridge: Polity, 2006.
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- STAVER, Ruth. *A companion to Beowulf*. Westport: Greenwood Press, 2005.
- SWEET, Henry. *The student's dictionary of Anglo-Saxon*. Oxford: Clarendon, 1978.
- TÁCITO. *A Germânia*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Inquérito, 1993.
- TOLKIEN, J. R. R. *The monsters and the critics, and other essays*. Londres: Harper Collins, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WEST, M.L. *Greek metre*. Oxford: Clarendon, 1982.
- WILLIAMS, Howard. *Death and memory in early Medieval Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- YORKE, Barbara. *Kings and kingdoms of early Anglo-Saxon England*. Londres: Routledge, 1990.

Artigos¹⁷¹

CARVER, Marin. Burial as Poetry: The Context of Treasure in Anglo-Saxon Graves. In: E. Tyler (ed.) *Treasure in the Medieval West*, York: York Medieval Press, pp.25–48.

CHESNUTT, Michael. Orality in a Norse-Icelandic Perspective. In: *Oral Tradition*, 18/2 (2003): 197-199.

DAY, David D. Hands across the hall: the legalities of Beowulf's fight with Grendel. In: *Journal of English and Germanic Philology*; Jul, 1999; 98, 3; ProQuest Central pg. 313.

DROUT, Michel D. C. A Spliced Old English Quotation in “Beowulf : The Monsters and the Critics”. In: *Tolkien Studies*, vol. 3, 2006, pp. 149-152.

GREENFIELD, Stanley. Beowulf and epic tragedy. In: *Comparative Literature*, vol. 14, No. 1, Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur (Winter, 1962), pp. 91-105.

HABER, Tom Burns. Beowulf and the Aeneid. In: *Modern Language Notes*, vol. 48, No. 3 (Mar., 1933), pp. 207-208.

HARRIS, Joseph. *Beowulf* as epic. *Oral Tradition*, 15/1 (2000): 159-169.

HAYMES, Edward R. The Germanic Heldenlied and the Poetic Edda: Speculations on Preliterary History. In: *Oral Tradition*, 19/1 (2004): 43-62.

HULBERT, J.R. Beowulf and the Classical Epic. In: *Modern philology*, XLIV, 1946, pp.65-75.

KASKE, R. E. “Sapientia et Fortitudo” as the Controlling Theme of “Beowulf”. In: *Studies in Philology*, vol. 55, No. 3 (Jul. 1958), pp. 423-456.

KITTS, Margo. Ritual Scenes in the Iliad: Rote, Hallowed, or Encrypted as Ancient Art? In: *Oral Tradition*, 26/1 (2011): 221-246.

LOUDEN, Bruce. A narrative technique in *Beowulf* and Homeric epic. In: *Oral Tradition*, 11/2 (1996): 346-362.

NAGY, Gregory. Oral Poetics and Homeric Poetry. In: *Oral Tradition*, 18/1 (2003): 73-75.

NIST, John. *Beowulf* and the Classical Epics. In: *College English*, vol.24, No.4, 1963, pp.257-62.

¹⁷¹ A forma de discriminação dos artigos foi mantida de acordo com as instruções encontradas no original de cada um.

ORCHARD, Andy. The Word Made Flesh: Christianity and Oral Culture in Anglo-Saxon Verse. In: *Oral Tradition*, 24/2 (2009): 293-318.

RAMEY, Peter. Beowulf's Singers of Tales as Hyperlinks. In: *Oral Tradition*, 26/2 (2011): 619-624.

SCHRADER, Richard T. Beowulf's obsequies and the Roman epic. In: *Comparative literature*, Vol. 24, No. 3 (verão, 1972), pp. 237-38.

SORRELL, Paul. Oral Poetry and the World of Beowulf. In: *Oral Tradition*, 7/1 (1992):28-65.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. In: *Revista Capa*, 1978, pp.31-62.

VIDAL-NAQUET, Pierre. Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odysée. In: *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, numéro 5, 1970, pp.1.278-97.

WAUGH, Robin. Word, Breath, and Vomit: Oral Competition in Old English and Old Norse Literature. In: *Oral Tradition*, 10/2 (1995), pp. 359-386.

Websites

Bible Data (Deutsche Luther Bibel)

Disponível em: < http://www.bibledbdata.org/onlinebibles/german_l/ >

Último acesso: 07/05/2015

Beowulf in hypertext

Disponível em < <http://www.humanities.mcmaster.ca/~beowulf/main.html> >

Último acesso: 06/03/2015

Introduction to the Old Testament (Hebrew Bible). Yale open courses.

Disponível em < <http://oyc.yale.edu/religious-studies/rlst-145> >

Último acesso: 06/03/2015

Jstor

Disponível em < <http://www.jstor.org/> >

Último acesso: 06/03/2015

Kleos – Center for Hellenic studies

Disponível em < <http://kleos.chs.harvard.edu/?p=895> >

Último acesso: 06/03/2015

Oral tradition

Disponível em < <http://journal.oraltradition.org/> >

Último acesso: 06/03/2015

Perseus digital library

Disponível em < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> >

Último acesso: 06/03/2015

Project Muse

Disponível em < <http://muse.jhu.edu/> >

Último acesso: 06/03/2015

Anexos

Anexo 1: Fonética básica do grego antigo

1. O alfabeto grego

α [a]: *aba*

β [b]: *barco*

γ [g]: *gato*

δ [d]: *dado*

ε [e]: breve e fechado, como em *seco*

ζ [zd / dz]: *desde*

η [ɛ:]: longo e aberto, aproximadamente como em *estéril*

θ [t^h]: aspirado, como no inglês *top*

ι [i]: *igreja*

κ [k]: *casa*

λ [l]: *lâmpada*

μ [m]: *mala*

ν [n]: *navio*

ξ [ks]: *táxi*

ο [o]: breve e fechado, como em *oco*

π [p]: *pato*

ρ [r]: alveolar, como em *arara*

σ / ς [s]: *passar*

τ [t]: *tábua*

υ [y]: como no alemão *über* ou no francês *sur*

φ [p^h]: aspirado, como no inglês britânico *pot*

χ [k^h]: aspirado, como no inglês britânico *cat*

ψ [ps]: *psicologia*

ω [ɔ:]: longo e aberto, aproximadamente como em *melhora*

2. Ditongos

αι: como em *cai*

αυ: como em *mau*

οι: como em *dói*

ευ: como em *céu*

3. Dígrafos

ει: como em *ele*

ου: como em *útero*

4. Consoantes duplas

γγ: como em *manga*

γκ: como no inglês *ink*

γχ: aspirado, como no inglês britânico *income*

γξ: como no nome do artista inglês *Banksy*

γμ: como no inglês *hangman*

Anexo 2: Fonética básica do inglês antigo

1. Vogais

a [ɑ]: *father*

æ [æ]: *cat*

e [e]: *fate*

i [i]: *feet*

o [o]: *boat*¹⁷²

u [u]: *fool*¹⁷³

y [y]: como no alemão *über* ou no francês *sur*

ie [ɪ]: *sit; hear*

2. Ditongos

eo [eo]: *curl*¹⁷⁴

ea [æɑ]: como no inglês antigo *réad* ‘vermelho’; inicia-se com [æ:] e desliza-se para [ɑ]

3. Consoantes

3.1. þ ou ð [θ] ou [ð]: as letras *thorn* e *eth* são intercambiáveis e [θ] e [ð] são fonemas alófonos; em geral ocorrem como em *thing* e *brother*, mas podem variar de acordo com as palavras vizinhas.

¹⁷² Exemplo encontrado em BAKER, 2003, p.13. A rigor, a pronúncia de *boat* é [bəʊt]. Em português, um bom exemplo é *boato* [bo.'a.tu].

¹⁷³ A vogal u nunca será pronunciada [ʌ] como em *but*.

¹⁷⁴ A descrição desse fonema está em BAKER, 2003, p.14. Esse fonema é de difícil compreensão. Trata-se de algo entre [o] e [ə].

3.2. Não existem consoantes mudas no inglês antigo. *Cniht* (*knight* ‘cavaleiro’) se inicia por [k]. *Hring* (*ring* ‘anel’)¹⁷⁵ se inicia por [h], *gnæt* (*gnat* ‘mosquito’) se inicia por [g] e *wríðan* (*writhe* ‘contorção’) se inicia por [w].

3.3. As consoantes f, s e þ ou ð são pronunciadas [v], [z] e [ð] (como em *then*) quando estão entre vogais ou sons vocálicos. Por exemplo, *heofon* ‘céu’, *wulfas* ‘lobos’, *céosan* ‘escolher’ e *feðer* ‘pena’.

3.4. As mesmas consoantes f, s e þ ou ð eram pronunciadas [f], [s] e [θ] (como em *thin*) quando no começo ou final de uma palavra, ou quando adjacentes a pelo menos um fonema não vocálico. Para f, teremos *ful* (*full* ‘cheio’) e *wulf* (*wolf* ‘lobo’). Para s, teremos *settan* (*set* ‘preparar’). Para þ / ð, teremos *þæt* (*that* ‘aquilo’) e *strengð* (*strength* ‘força’).

3.5. Quando as consoantes são dobradas, elas devem ser pronunciadas em dobro ou de forma mais demorada. Em *wille* ‘eu vou’, teremos o que no inglês equivale a *I will leave*, por exemplo.

3.6. Exceto nos dígrafos sc e cg, a letra c é pronunciada como [k] antes de sons vocálicos e [tʃ] após a letra i, como em *chin* ‘queixo’. É o que ocorre em *ic* ‘eu’. Ela nunca é pronunciada como [s] no inglês antigo.

3.7. A letra g é pronunciada como [g] no início de palavras, mas entre sons vocálicos assume a forma alófono [ɣ]. Essa pronúncia é próxima do alemão *Nacht* ‘noite’, mas ela é vocalizada. Em alguns casos, g é pronunciado [j], como em *year* ‘ano’. Depois de n, g é pronunciado [dʒ], como em *angel* ‘anjo’.

3.8. O dígrafo cg se pronuncia [dʒ], como em *brydg* (*bridge* ‘ponte’).

3.9. A consoante h é pronunciada [h]. No início das palavras, soa como o h do inglês moderno, como *heaven* ‘céu’. Ao final de sílabas normalmente assume a pronúncia [x] como no alemão *Nach* ‘noite’ ou [ç] como no alemão *ich* ‘eu’. Para o primeiro caso, temos *néah* ‘perto’; para o segundo, *niht* ‘noite’.

3.10. O dígrafo sc é pronunciado [ʃ], o que no inglês moderno equivale a sh. Assim, no inglês antigo temos *scip* ‘navio’ e *æsc* ‘lenha’.

¹⁷⁵ No *Beowulf* é utilizado o substantivo *béag* para ‘anel’. No francês teremos *bague*.

3.10.1. Dentro de uma palavra, depois das vogais a / o / u, *sc* assume a pronúncia [sk]. Em inglês antigo, temos o verbo *ascian* ‘perguntar’ e o substantivo *túsc* ‘presa’.

3.10.2. Em algumas palavras, *sc* sofreu metátese, ganhando a pronúncia [ks]. No inglês antigo temos *fisc* ‘peixe’, mas suas formas plurais podem ser *fixas* ou *fiscas* ‘peixes’.

Anexo 3: Excertos da Bíblia do Rei Jaime I e da Bíblia Alemã Luterana

1. Gênesis 22:1-2

And it came to pass after these things that God did tempt Abraham, and said unto him: Abraham, and he said: Behold, here I am. And he said: Take now thy son, thine only son Isaac, whom thou lovest, and get thee into the land of Moriah; and offer him there for a burnt offering upon one of the mountains which I will tell thee of.

Nach diesen Geschichten versuchte Gott Abraham und sprach zu ihm: Abraham! Und er antwortete: Hier bin ich. Und er sprach: Nimm Isaak, deinen einzigen Sohn, den du lieb hast, und gehe hin in das Land Morija und opfere ihn daselbst zum Brandopfer auf einem Berge, den ich dir sagen werde.

2. Gênesis 22:3

And Abraham rose up early in the morning, and saddled his ass (1), and took two of his young men with him, and Isaac his son, and clave the wood for the burnt offering, and rose up, and went unto the place of which God had told him (2).

Da stand Abraham des Morgens früh auf und gürtete seinen Esel und nahm mit sich zwei Knechte und seinen Sohn Isaak und spaltete Holz zum Brandopfer, machte sich auf und ging an den Ort, davon ihm Gott gesagt hatte (2).

3. Gênesis 22:6

And Abraham took the wood of the burnt offering, and laid it upon Isaac his son; and he took the fire in his hand, and a knife (3); and they went both of them together.

Und Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak; er aber nahm das Feuer und Messer (3) in seine Hand, und gingen die beiden miteinander.

4. Gênesis 22:11-12

[...] the angel of the Lord called unto him out of heaven, and said: Abraham; and he said: Here am I. And He said: Lay not thine hand upon the lad, neither do thou any thing unto him: for now I know that thou fearest God (4), seeing thou hast not withheld thy son, thine only son from me.

Da rief ihm der Engel des Herrn vom Himmel und sprach: Abraham! Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Lege deine Hand nicht an den Knaben und tue ihm nichts; denn nun weiß ich, daß du Gott fürchtest (4) und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meinetwillen.