



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

JOÃO MIGUEL MOREIRA AUTO

**DO BRONZE A HOMERO: HISTÓRIA, AUTORIA,
ETHOS MILITAR NA *ILÍADA* E *ETHOS* ECONÔMICO,
COMERCIAL E EMERGENTE NA *ODISSEIA***

**CAMPINAS,
2015**

JOÃO MIGUEL MOREIRA AUTO

**Do Bronze a Homero: história, autoria, *ethos* militar na *Ilíada*
e *ethos* econômico, comercial e emergente na *Odisseia***

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do título
de Doutor em Linguística.**

Orientador: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo aluno
João Miguel Moreira Auto e orientada pelo
Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira.**

**CAMPINAS,
2015**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

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

Au82d Auto, João Miguel Moreira, 1974-
Do Bronze a Homero : história, autoria, *ethos* militar na *Ilíada* e *ethos* econômico, comercial e emergente na *Odisseia* / João Miguel Moreira Auto. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

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

1. Homero. Odisseia - Crítica e interpretação. 2. Homero. Ilíada - Crítica e interpretação. 3. Idade do bronze - Grécia. 4. Autoria. 5. Grécia - Usos e costumes. 6. Grécia - Aspectos econômicos. 7. Grécia - Aspectos militares. 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: From the Bronze age to Homer : history, authorship, military *ethos* in the *Iliad* and emerging economic and commercial *ethos* in the *Odyssey*

Palavras-chave em inglês:

Homer. Odyssey - Criticism and interpretation

Homer. Iliad - Criticism and interpretation

Bronze age - Greece

Authorship

Greece - Social life and customs

Greece - Economic aspects

Greece - Military aspects

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Flávio Ribeiro de Oliveira [Orientador]

Patrícia Prata

Fernando Brandão dos Santos

Alexandre Santos de Moraes

Josiane Teixeira Martinez

Data de defesa: 11-12-2015

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Flávio Ribeiro de Oliveira

Patrícia Prata

Fernando Brandão dos Santos

Alexandre Santos de Moraes

Josiane Teixeira Martinez

Alexandre Soares Carneiro

José Carlos Baracat Junior

Pedro Proscurcin Junior

IEL/UNICAMP
2015

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno

Tomarei a liberdade de dedicar este trabalho, com muita ternura, à minha querida filha Marina, que é melhor que o próprio trabalho. É mesmo uma pena que não se possa produzir algo digno de alguém. Seria eu autor de meu amor paternal, o melhor que lhe tenho a dar? A arte não alcança a natureza.

Agradecimentos

Gostaria de dirigir um agradecimento especial a Flávio Ribeiro de Oliveira, Fernando Brandão dos Santos, Alexandre Santos de Moraes, Patrícia Prata e Josiane Teixeira Martinez, já pela gentil disponibilidade de todos, já pelos importantes alvitre de cada. Agradeço, ademais, a Alexandre Soares Carneiro, José Carlos Baracat Junior e Pedro Proscurcin Junior pela boa vontade e pela ajuda dos três. Reconheço também meu débito em relação ao professor Trajano Vieira pelo curso *Épica Grega*, que ele ministrou no primeiro semestre de 2007, sem cujo acompanhamento esta tese não poderia ter tomado a forma que tomou. Devo a Pedro Paulo Funari alguns esclarecimentos acerca de traduções de nomes próprios relativos a estudos de cunho arqueológico. Agradeço, ainda, à Tia Maria, do cachorro-quente, bem como a seus auxiliares por seu renomado serviço. Finalmente, agradeço às mulheres de meu núcleo familiar mais íntimo pela paciência de Penélope das três e, em particular, a Fábio Rocha Reis, o grande amigo, pelo apoio logístico, pela *xenia* e pela força. E a mais ninguém.

“tu hás de entrar pela primeira vez um porto
para correr as lojas dos fenícios
e belas mercancias adquirir”^{*}

Constantinos Kaváfis

^{*} Trecho do poema *Ítaca*. Tradução de José Paulo Paes.

RESUMO

A chegada dos gregos à Grécia continental no começo do segundo milênio, a ascensão da civilização micênica na segunda metade do milênio, seu colapso no século XII a.C., quando contingentes populacionais dóricos invadiram a Grécia continental trazendo a tecnologia do ferro, e a transição que se estendeu durante a “Idade das Trevas” são eventos que formam um contexto histórico necessário para que se compreenda a *Odisseia* como a representação de um *ethos* econômico e comercial emergente e a *Ilíada* como a representação de um *ethos* militar. Analisando alguns artefatos arqueológicos e a arquitetura dos micênicos e comparando-os com a arte minoica encontram-se sinais de uma cultura comercial e militarmente organizada, no Egeu da Idade do Bronze Tardia. A partir disso entende-se melhor o processo de crescimento econômico e de construção de uma identidade étnica em que os gregos estavam mergulhados durante o século VIII a.C. A posição intermediária que Homero ocupa numa sociedade que transita de um período pré-histórico para um período historiado e a maneira como os gregos do século VI a.C. e, talvez, mesmo de antes, viram Homero como *autor* podem ser correlacionadas, uma vez que podem ser entendidas como decorrendo, em alguma medida, da introdução do uso de uma escrita alfabética em uma cultura oralizada. O cotejo entre os textos de Homero e os dados da Idade do Bronze que se sabe através da arqueologia dá-nos uma medida mais exata do alcance e do limite da memória que Homero retém do passado. A passagem para uma sociedade com compreensão histórica muda a percepção que se tem do tempo e completa-se mais claramente em Heródoto. Na comparação entre os dois grandes poemas épicos da Grécia, a *Odisseia* aparece como um texto voltado para o entretenimento (com acontecimentos maravilhosos, bem como festins suntuosos) e a *Ilíada* como um texto voltado para uma educação militar. Na *Ilíada*, Aquiles desempenha um papel notável na disputa com Agamêmnon, aparecendo como um guerreiro grandioso em contraste com um homem poderoso e investido de maior autoridade real. Pode-se dizer que, na *Ilíada*, poder, força e beligerância figuram como valores admiráveis, dignos de serem poeticamente fruídos, ao passo que, na *Odisseia*, Homero descreve ricamente um cotidiano luxuoso. O caráter econômico e mercantil dessa epopeia materializa-se na forma de navios e numa balsa e é ilustrado pelo caráter de Odisseu, que, por um lado, viaja pelo mar, de tribulação em tribulação, sempre se adaptando, em sua versatilidade, às diferentes dificuldades locais, conforme encontra ou não hospitalidade em lugares estranhos e, por outro, não abandona sua preocupação exaustiva com o lar. Em seu mundo, a casa (*oikos*) e a pólis rivalizavam em algumas funções sociais importantes, tais como a administração de atividades

mercantis, a produção pecuária e, mesmo, a proteção de indivíduos contra qualquer sorte criminosa de violência. A cidade-Estado, não obstante, tomava corpo. De algum modo, a esfera pública surgiu em decorrência do desenvolvimento econômico do *oîkos*, por desdobramento, a partir da iniciativa privada de homens poderosos. O período foi uma alvorada histórica.

ABSTRACT

The arrival of the Greeks to continental Greece at the beginning of the second millennium, the ascension of the Mycenaean civilization in the second half of the millennium, its collapse in the twelfth century B.C., when contingent Dorian populations invaded continental Greece, bringing iron technology and the transition that extended during the Dark Ages are events that provide historical context necessary to understand the *Odyssey* as a representation of an emerging economic and commercial *ethos* and the *Iliad* as a representation of a military *ethos*. Analyzing some archeological artifacts and the architecture of the Mycenaean and comparing Minoan art, one encounters signs of a commercially and militarily organized culture on the Aegean of the Late Bronze Age. From this, one can better understand the process of economic growth and of the build up of an ethnic identity in which the Greeks were immersed during the eighth century, B.C. The intermediate position that Homer occupies in a society that transitions from a pre-historic to a historic period can be correlated with the way by which the Greeks of the sixth century B.C., and, perhaps even earlier, saw Homer as an author, given that they can be understood as deriving, in some measure, from the introduction of the use of an alphabetically written language in an oral culture. The collation of Homer's texts and archeological Bronze Age data gives us a measure of the reach and limit of the memory that Homer retains from the past. The transition to a society with a historical understanding changes the perception of time. This transition became more clear by the time of Herodotus. The *Odyssey* is a story intended more for the entertainment of the reader (with marvelous events and magnificent festivities), while the *Iliad* is intended for military education. In the *Iliad*, Achilles plays a notable role in the dispute with Agamemnon. He appears as a great warrior, in contrast to Agamemnon's role as an authority figure with real world power. One can say that in the *Iliad* power, strength, and belligerence figure as admirable values, worthy of being considered poetically pleasing, while in the *Odyssey*, Homer describes a luxurious daily life in rich detail. The mercantilist and economic nature of this epic comes forth in the form of ships and a raft and is illustrated by the character Odysseus who on one hand travels by sea, from tribulation to tribulation, always adapting with versatility, to the different local difficulties, according to whether or not he finds hospitality in foreign lands, and, on the other hand he does not abandon his exhaustive preoccupation with the home. In his world, the household (*oikos*) and the community (*polis*) compete for some important social functions, such as the administration of mercantile activities, livestock production, and even the protection of individuals against all

sorts of violent crime. The city-state, nevertheless, took shape. Somehow, the public sphere appeared as a consequence of the economic development of the *oikos*, following private initiatives of powerful men. The period was the dawning of a new historic era.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Muralha de Tirinto	52
Figura 2 – Porta dos Leões	53
Figura 3 – Palácio de Knossos	56
Figuras 4 e 5 – Cratera heládica de Chipre e Cratera de Zeus	79
Figura 6 – Vaso do Guerreiro	80
Figura 7 – Afresco “dos delfins”	83
Figura 8 – Afresco “de uma dançarina”	84
Figura 9 – Afresco “do tocador de lira”	86
Figura 10 – Afresco “dos Barcos” ou “da Flotilha”	93
Figuras 11, 12 e 13 – Adagas de bronze ornamentadas com ouro, prata e níquel	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	DO BRONZE A HOMERO	24
2.1	O momento histórico de Homero: pólis e templo	24
2.2	A tantalesca Troia	35
2.3	Micênicos e minoicos: militarismo na origem dos gregos	48
2.3.1	Micênicos	48
2.3.2	Comparação com os minoicos	82
2.4	A invasão dórica e a transição até Homero	101
2.5	Kelly e Morris: um pouco da épica na Idade do Bronze e da Idade do Bronze em Homero	114
3	HOMERO COMO RECUO MNEMÔNICO	126
3.1	Texto e tempo antes de Homero	126
3.2	A escrita alfabética no tempo de Homero	143
3.3	História, historicidade e consciência histórica	159
3.4	Homero é um autor?	173
4	<i>ETHOS</i> NA <i>ILÍADA</i> E NA <i>ODISSEIA</i>	199
4.1	<i>Ilíada</i> e <i>Odisseia</i>	199
4.1.1	Arenga de Aquiles e postura frente à morte	199
4.1.2	Mulher e <i>oïkos</i>	203
4.1.3	Guerra, paz e <i>timé</i>	212
4.1.4	Antítese entre os dois célebres poemas de Homero	217
4.2	<i>Ethos</i> militar na <i>Ilíada</i>	220
4.3	<i>Ethos</i> econômico, comercial e emergente na <i>Odisseia</i>	232
4.3.1	Questões de precedência entre as epopeias homéricas	232

4.3.2 Argumento econômico	236
4.3.3 Argumento estético	241
4.3.4 Argumento ético	246
5 CONCLUSÃO	258
REFERÊNCIAS	263
ANEXO A – Cronologia aproximada das civilizações em Creta e na Grécia da Idade do Bronze até Homero	272
ANEXO B – Cronologia da Idade do Bronze Tardia na Grécia continental	273

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma leitura da épica grega à luz do contexto histórico daquela época. Portanto, procura estabelecer uma ponte entre poesia e sociedade, entre a estrutura política e econômica de uma Grécia embrionária e os mais extensos e sofisticados textos que ela produziu então. Por isso, o objeto investigado oscila entre a ação social e a palavra. O percurso que seguimos é o do diálogo entre poesia e história: partimos, assim, de uma análise geral das circunstâncias históricas que desembocaram em Homero e rumamos, como as próprias circunstâncias, para ele.

Entre uma história política e econômica, por um lado e, por outro, a cultura épica que se expressa para nós em Homero, nosso recorte identificou uma interseção nos conceitos de *ethos* (clássico) e de *ideologia* (moderno). O leitor atento sentirá uma hesitação na aplicação desses dois conceitos, que se intercambiam ao longo do texto de maneira um tanto livre, embora, naturalmente, não sejam perfeitamente equivalentes. Essa circunstância se deve à obrigação que assumimos de manter sobre o objeto um duplo escrutínio: com um olho moderno, o cientista mantém-se atento ao triângulo de relações que se estabelece entre o que é da ordem do econômico, do político e do pensamento social; com o outro olho, imiscui-se, na medida do possível, dentro da mentalidade épica registrada nos tempos dos antigos gregos. O conceito de *ethos*, ademais, oferece a vantagem, em relação ao conceito de ideologia, de poder ser aplicado quer a um conteúdo comportamental tradicional moralmente tomado e que “deve” ser conservado, quer a um caráter individual de uma dada personagem, como seriam os casos de Aquiles e Odisseu – uma circunstância que nos será útil na economia lógica do texto, já que pretendemos nos deter na análise desses personagens. O caráter, geralmente plano, de um mito, sendo algo que diz respeito ao comportamento, confunde-se um pouco com o próprio mito, de tal modo que a narrativa de suas histórias acaba sendo, em certa medida, a atualização circunstancial ou contingente de uma ideia essencial e imutável de caráter; pelo contrário, a ideologia de algo, ou de alguém, é apenas um subconjunto contido num todo humano maior, podendo se destacar parcialmente desse todo com o qual, na verdade, não se identifica plenamente. A ideologia de alguém, portanto, não é essa pessoa, individualmente tomada: ela pode ser “de alguém”, mas não é “alguém”. Em resumo: o conceito clássico de *ethos* acaba não tendo o alcance econômico que o conceito moderno de ideologia tem; mas este, ligando-se ao conceito de ideia, não ao de comportamento, fica um pouquinho mais distante do que aquele na hora de compreendermos o sentido essencial de um

dado personagem, ou de um mito, de sorte que fomos constringidos a nos valer de ambos, da forma mais equilibrada possível, conforme nos pareceu mais adequado.

Nosso ponto de partida foi a hipótese de que qualquer sociedade e, sobretudo, as mais civilizadas, cria esferas de ação mais ou menos independentes, mais ou menos integradas e que essa relativa autonomia das esferas está ligada à *dúnamis* peculiar a cada uma delas. Tendo isso em mente, identificaremos na trama do tecido social da Grécia, desde o LH (o Heládico Tardio), uma camada *militar*. Rastreamos também, até meados do segundo milênio, nos períodos LH, LM (Minoico Tardio) e LC (Cicládico Tardio), os sinais de uma cultura *comercial* nas ilhas do Egeu e, mesmo, no continente; essa cultura começara a florescer no MM (Minoico Médio). Se aceitarmos a datação de Higgins (1994, p. 13), por exemplo, a Idade do Bronze Tardia começa durante o século XVI a.C. e a Média, em torno de 2000 a.C.; então, estamos falando sobretudo do período que vai de meados do segundo milênio ao século XIII a.C. Nossas análises da Idade do Bronze vão se dirigir, portanto, não apenas aos micênicos, mas tocarão um pouco também os minoicos. Vamos nos deter com especial interesse nos afrescos em friso da Sala 5 (*Room 5*), na Casa Ocidental (*West House*), na ilha de Akrotiri. Em seguida, considerando as desastrosas transformações que desembocaram na Idade do Ferro, espiaresmos como a épica responde a essas circunstâncias, de um ponto de vista ideológico, no momento de *emergência econômica e comercial* que veio em seguida. Partindo da história para o mito, partimos também da Troia “verdadeira”, ou pelo menos física, para Homero, da arqueologia para a literatura e do contexto para o objeto central de nossos estudos. Entre esse *background* (que abordo na seção 2) e os textos de Homero (vistos mais de perto na seção 4) coloquei a seção 3, que se resume numa breve discussão sobre como se dá, técnica e conceptualmente, a textualidade épica da Grécia, de um ponto de vista linguístico e antropológico, tendo em vista as possíveis influências da escrita alfabética e, também, como isso interfere nas relações que se verificam entre tempo narrativo épico e tempo histórico.

Assim, começaremos a seção 2 localizando Homero em seu tempo; depois faremos um recuo até o LH e o LM; segue-se um breve resumo histórico que nos conduz da Idade do Bronze de volta a Homero; finalmente, a partir dos artigos de Kelly (2006) e Morris (1989), verificaremos um pouco mais detidamente, por meio de alguns exemplos específicos, de que modo, na prática, é possível fazer comparações entre períodos tão distantes, cruzando suportes documentais tão diferentes. Da maneira como estruturamos nossa exposição, portanto, começamos nossas análises na seção 2 por uma localização de Homero no século VIII e,

pouco mais além, retornamos ao mesmo momento histórico, na seção 2.4, o que pode dar a desagradável sensação de circularidade, pelo que solicitamos desde já alguma paciência de nosso leitor, já que essa circunstância não é o efeito de uma negligência.

A bibliografia básica utilizada para cobrir esse extenso percurso de tempo consiste principalmente nos livros *The World of Odysseus*, de Finley (2002), o *Mundo de Homero*, de Vidal-Naquet (2002) e o *Origens do Pensamento Grego*, de Vernant (2003). O primeiro e o último são considerados livros de referência. O livro de Vernant analisa as transformações políticas que ocorreram na Grécia no período que se estende da Idade do Bronze até o período histórico, chegando até às formas democráticas de organização. Já Finley e Vidal-Naquet dirigem sua análise para o texto homérico mais propriamente dito. Entretanto, todos três fazem uma abordagem histórica e antropológica, centrando nas formas de vivência política dos diversos períodos em foco e tentando, a partir daí, descrever os aspectos mais gerais das instituições documentadas (ou não) em Homero. Pois algumas dessas instituições vieram à luz através da arqueologia, como no caso do palácio micênico, acerca do qual Vernant fala um bocado. Ao abordar os textos homéricos propriamente ditos, seguimos, pois, uma metodologia muito semelhante à de Finley, no sentido de que procuramos identificar na épica os vestígios das instituições sociais que lá estão documentadas, inclusive a pólis e o *oikos* (sendo que Finley fala, na verdade, em *community* e em *household*). Contudo, diferimos sensivelmente, talvez, de sua abordagem, porque, precisamente, não buscamos minimizar a importância da pólis com a mesma ênfase. Cynthia W. Shelmerdine (1997), com seu artigo sobre a Idade do Bronze palaciana no sul da Grécia continental, bem como Adrian Kelly (2006), que discute a historicidade de um trecho da *Ilíada* em que se fala de Tebas, além de Susan e Andrew Sherratt (1993), que discutem sobre o crescimento da economia mediterrânea no começo do primeiro milênio a.C., são alguns autores que nos oferecem uma bibliografia um pouco mais atualizada em relação ao tema e, assim, também foram importantes para a compreensão do período histórico que antecede Homero.

Os objetos arqueológicos escolhidos para fins de ilustrar o *ethos* artístico do final da Idade do Bronze foram selecionados a partir das obras de arte mais notáveis que nos restaram da época. A análise de cada um desses objetos poderia ter sido desenvolvida, mas preferimos tentar esboçar um quadro mais geral do período em foco. Desse modo, as obras foram analisadas especificamente do ponto de vista do nosso interesse investigativo, na medida em que documentam a existência na Idade do Bronze de um *ethos* já militar, já comercial. Deteremo-nos, contudo, com particular interesse nas análises que Morris (1989) fez dos

afrescos da Casa Ocidental em Akrotiri. O friso Sul deste recinto é, por sua extensão e por seu estado de conservação, sem dúvida, um elemento pictográfico riquíssimo que as artes plásticas do segundo milênio oferecem para quem está interessado no rastreamento arqueológico de uma estética épica a mais antiga possível, na raiz da tradição seguida por Homero. O friso Norte desta sala, embora bastante destruído, também nos oferece uma quantidade notável de elementos pertinentes. O valor econômico de todas essas obras será entendido como sinal de que tais artefatos pertenciam a uma sociedade de elite. As muralhas de lugares como Micenas, Tirinto e, mesmo, Troia também merecerão uma análise um pouco mais detida. O que os textos homéricos revelam é que a muralha é, em si, um *tópos* recorrente dentro de uma poética beligerante. Isso também foi tomado como um ponto de ligação ideológica entre os dois períodos assinalados, até mesmo porque representações de fortificações são encontradas nos distantes afrescos da Sala 5 em Akrotiri.

Toda a seção 3 foi construída a partir de múltiplos cruzamentos: comparamos o momento histórico em que os textos homéricos foram produzidos com o período que eles “deveriam” descrever; comparamos, também, as características técnicas da mídia escrita com as da mídia puramente humana e oral, analisando a maneira como isso intervém estruturalmente no texto; e comparamos, por fim, as características dos textos homéricos alfabeticamente registrados em algum momento com as dos textos micênicos em Linear B produzidos na Idade do Bronze. Procuramos entender de que maneira, então, uma consciência historicizante prepara, desde Homero, uma posterior consciência mais plenamente histórica que não lhe poderia ser anterior, ou mesmo contemporânea e que se expressa para nós em Heródoto. E de que maneira uma memória narrativa textual dá azo ao surgimento do fenômeno social, histórico e linguístico da *função autoral*. Para uma compreensão um pouco mais aprofundada do conceito de autoria, recorreremos a Barthes, Foucault e Sírío Possenti, além de um artigo sobre o tema que eu mesmo publiquei na Revista de Estudos da Linguagem, da UFMG. Veremos que em Homero os conceitos de “autoria” e de “obra” acabam sendo um tanto problemáticos.

Um ponto importante de nossa abordagem é que enxergamos em Homero um olhar nostálgico para o passado, ao mesmo tempo que compreendemos que se dirige construtivamente para seu presente e, assim, volta-se também de certo modo para algum futuro.

Embora sejamos grandes devedores de Hartog (2000) e Raaflaub (1998), o autor de cuja visão mais nos aproximaremos nas discussões da seção 3 talvez seja Teodorsson (2006).

Ele explica muito bem a importância da escrita na conservação dos textos homéricos, ao mesmo tempo que concilia isso com facilidade com a visão dominante desde Parry acerca das marcas de oralidade na estrutura formal íntima desses poemas. Woodard (1997) nos oferece uma base de conhecimentos ortográficos sobre as diferentes escritas desenvolvidas pelos gregos no Egeu e na Grécia continental desde a Idade do Bronze até Homero, num *continuum* que nos auxiliou consideravelmente a fazer a ligação entre épocas tão distantes. Ele também emite algumas opiniões acerca do uso da escrita aplicado aos textos de Homero. Tanto Ellen Adams (2007) como Gosden e Lock (1998) oferecem uma visão interessante sobre a temporalidade de sociedades sem uma consciência histórica plenamente desenvolvida, tais como foram, aparentemente, as que ocuparam o Egeu na Idade do Bronze. Raaflaub e Hartog foram os autores que escolhi para ajudar na compreensão da importância que Homero tem na construção de uma visão histórica de mundo.

Na seção 4 discutiremos os textos homéricos propriamente ditos. Naturalmente, em nenhum momento do trabalho pode-se dizer que esses poemas estejam fora de discussão. Mesmo durante as mais maçantes delongas técnicas em que nos detivermos em nossas discussões sobre o que está documentado na longínqua Idade do Bronze, sempre temos como alvo final de nossas discussões apenas Homero, isto é, seus textos e seus contextos. Entretanto, veremos que, pela própria maneira como o nosso trabalho foi organizado, apenas na seção 4 ultrapassamos o âmbito das citações pontuais, ou das discussões técnicas gerais referentes à forma oral ou escrita em que os antigos poemas eram produzidos, memorizados, difundidos e entramos definitivamente na discussão sobre a narrativa dos poemas tomados em sua estrutura total. Nossa análise de Homero passa por uma comparação entre as características da *Ilíada* e da *Odisseia*. Identificaremos, como temos dito, em cada um desses poemas, um *ethos*, quer militar, quer econômico e comercial. Evidentemente, isso será feito durante todo o trabalho, mas ficará mais claro na seção 4. Verificaremos assim, finalmente, como essas questões ideológicas interferem nos elementos do enredo e na construção dos principais caracteres de cada poema.

É preciso dirigir um reconhecimento especial a Trajano Vieira, sem cujo curso *Épica Grega*, centrado na *Odisseia*, ministrado na pós-graduação do IEL, na Unicamp, no primeiro semestre de 2007, o presente estudo não poderia ter tomado o viés que tomou. É impossível até para mim rastrear até o final toda a influência no modo de interpretar esse texto que sofri ao longo de um semestre de apaixonadas leituras pontuadas por *insights* surpreendentes e desconcertantes. Sou, porém, obrigado a indicar aqui pelo menos que a maior parte do que

comentamos no “argumento estético” (seção 4.3.3) foi elaborado a partir de anotações de sala de aula. A ele devo também a compreensão de que o caráter de Aquiles não deve ser pejorado mediante uma interpretação que ignore o sistema de valores da antiga Grécia como um todo e, em particular, da épica.

O desenvolvimento do trabalho, portanto, foi dividido em três partes, que correspondem às seções 2, 3 e 4, nas quais se trata, respectivamente: 1) de um recuo histórico até o fim da Idade do Bronze, sobretudo a partir de meados do segundo milênio a.C.; 2) de uma discussão em torno dos conceitos em construção em Homero de *história* e de *autoria*, envolvendo algumas questões técnicas relativas à mídia escrita e oral e à percepção que os gregos tinham do tempo na Idade do Bronze, bem como a partir do século VIII a. C., ou de Homero; e, 3) de uma discussão ética e ideológica centrada nas épicas ditas “de Homero”. O trabalho, assim, triplamente estruturado, buscou dar conta dos inextrincáveis conceitos de oralidade, escrita, autoria, história e tempo, na maneira como eles se articulavam, na época que Homero pretende narrar e na época de formação das epopeias que lhe são atribuídas, bem como apresentar a épica de Homero como representação de um *ethos* já militar, já comercial. O recuo cronológico dá uma base comparativa para entender a época de Homero e, também, *até certo ponto*, o objeto de suas narrativas; as discussões técnicas e antropológicas em torno das mídias oferecem uma base histórica para uma compreensão do tipo de textualidade de Homero e das inovações de seu tempo. Finalmente, a análise do conteúdo ético dos textos dá a chave para a compreensão de “sua” visão de sociedade, de como “ele” se relaciona com as mudanças de seu tempo e com o que ainda consegue reter do passado. Na relação entre as seções 2 e 3 compreende-se melhor os conceitos de *história* e de *autoria*; na relação entre as seções 2 e 4 esboçam-se um *ethos* militar, bem como um econômico e comercial. As seções 3 e 4 cercam Homero por dois lados diferentes que se complementam: primeiro, a técnica e, depois, o conteúdo.

Devo mencionar agora pelo menos quatro momentos importantes para o estabelecimento do texto homérico: o primeiro é o da edição de Pisítrato, o tirano ateniense que governou em meados do século VI a.C. (de 545 a 527, segundo Finley, 2002, p. 31);¹ o segundo momento seria a edição de Aristarco da Samotrácia, no século III, isto é, a edição alexandrina (a maioria dos comentadores concordam que essa corresponde, *grosso modo*, à

¹ Para Vidal-Naquet (2002, p. 19) a edição é de 560 a.C.

nossa); um terceiro momento seria o das edições modernas da Loeb, tanto a de Goold, para a *Odisseia*, quanto a de Goold e Henderson, para a *Ilíada*, ambas estabelecidas modernamente, mas das quais me valho por serem, também, de algum modo, “clássicas” e que foram, portanto, a base para as citações textuais de Homero; e o quarto momento seria o do próprio Homero, se é que houve, como julgo, algum(s) “Homero(s)”, isto é, um ou dois poetas que teriam dado uma forma final à *Ilíada* e à *Odisseia*, ao menos em sua estrutura geral, ainda que partindo de uma base cultural mítica abundante e incoerente. Logo veremos na seção 2.1 que esse momento deve ser o século VIII, ou talvez VII a.C. Talvez valha a pena, se quisermos lançar um olhar para o leitor de língua portuguesa, mencionar ainda, como um quinto momento, as traduções para o português de Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes (para os dois poemas), além, é claro, da de Haroldo de Campos (*Ilíada*) e Trajano Vieira (*Odisseia*). Veremos que toda essa indefinição complica um pouco, para nós assim como para os próprios gregos, a compreensão da autoria em Homero, sempre problemática.

Não se sabe com certeza se os textos homéricos foram registrados por escrito desde o “começo” em torno do século VIII a .C. (como me inclino a acreditar); mas, se assim foi, não é impossível que isso tenha ocorrido mediante o ditado de um poeta para algum tipo de escriba, conforme a hipótese de Lord (1997), já que a poesia da época é considerada, desde os trabalhos de Parry, genericamente oral em seus traços estilísticos. Desse modo, como o texto parece ter sido elaborado a partir de um material básico fornecido por um repertório poético socialmente compartilhado e transmitido de geração em geração, disso resulta que a narrativa acaba conservando, em suas linhas gerais, algumas características de um mundo mais antigo que o de Homero, embora não seja exatamente o mundo da guerra de Troia histórica (se é que houve alguma Guerra de Troia, ou mesmo alguma Troia). Talvez pudéssemos falar, então, de um “momento zero” no “estabelecimento” do texto, o momento da elaboração dos elementos mais gerais da narrativa, quando o mito foi coletivamente delineado, possivelmente a partir de uma experiência histórica mal conhecida por nós. Afinal, como estamos dizendo, o texto épico, inclusive o da *Ilíada*, tem uma qualidade “nostálgica” que torna o tempo de sua narrativa anterior ao do próprio Homero. Essas reflexões iniciais são, então, importantes para que se compreenda desde já que, embora com alguma razão os textos que estamos trabalhando sejam em geral localizados vagamente no século VIII a. C., eles adensam, na verdade, camadas de tempo de muitos séculos e, eventualmente, talvez de um milênio ou mais, se nos pautarmos pelos alexandrinos e, ao mesmo tempo, atribuímos algum valor mnemônico relevante ao conteúdo conservado nesses textos referentes aos “aqueus”.

Adicionamos, no final do trabalho, dois anexos em que incluímos as cronologias de Raaflaub (1998) e Shelmerdine (1997). Isso facilitará a compreensão da organização histórica dos fatos descritos ao longo do desenvolvimento do texto. As indicações cronológicas referentes ao Heládico seguem o esquema da “cronologia baixa” indicado por Shelmerdine. Utilizamos amiúde o Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado como referência para o estabelecimento das traduções de nomes próprios. Todas as citações diretas a partir de textos que não estão em português são traduções nossas, menos uma menção a uma passagem da *Ilíada* (9. 412-6), em que preferimos nos valer da versão de Haroldo de Campos. No que se refere às citações de Homero, alguns discursos diretos, encontrados quer na *Ilíada*, quer na *Odisseia*, foram reproduzidos, a partir das edições da Loeb, sem o uso de aspas, tendo-se tomado apenas o cuidado de se antepor um travessão nas formas traduzidas para o português, quando conveniente. Esse expediente facilitou a citação bilíngue de partes de uma fala de um dado herói ou personagem, sempre que as aspas no original em grego apareciam fora do trecho recortado. Procuramos, portanto, escrever as palavras do grego com os caracteres da própria língua quando a intenção era embasar o leitor com uma dada fonte original, como no caso do próprio Homero; mas, à medida que nos fomos apropriando dessas passagens, ao longo das discussões que surgiram no curso do texto, ou quando não havia uma base documental passível de ser pontualmente documentada, demos preferência ao uso de uma fonte latina e servimo-nos do Liddell & Scott (1996) para o estabelecimento da acentuação. Os versos em grego citados aparecerão ora separados por uma barra (/), ora em linhas sucessivas, como poemas, e sem recuo de margem ou uso de letra menor, quando a extensão do trecho reproduzido exigir uma formalização mais clara e agradável. Evitamos a letra reduzida e o recuo de margem inclusive em citações de trechos em prosa em grego, como as de Heródoto; a fonte para esse autor foi também uma edição de Goold (1990).

Em alguns casos foram feitos alguns esclarecimentos sobre a fonte citada por outro autor mediante uma nota de referência com um “cf.” seguido de um “apud”. Algumas palavras foram grafadas diferentemente, conforme se referiam já a uma base documental em Linear B (sempre indicadas por meio de caracteres latinos, separando-se as sílabas), já a um conceito micênico modernamente recuperado ou, ainda, à sua forma equivalente em Homero. Assim, por exemplo, o wa-na-ka do Linear B foi recuperado pela tradição acadêmica como sendo o *wanax* micênico, conforme veremos e, ao mesmo tempo, será, eventualmente, referido ao *ánax* homérico. Da mesma forma, o *laós*, por exemplo, poderá ser grafado em

caracteres gregos, sempre que a referência a alguma passagem ou texto específico parecer pertinente. Tivemos dificuldades semelhantes em relação à escrita hitita, como no caso do nome micênico equivalente ao nosso “Alexandre”, registrado em hitita e mencionado por Raaflaub e Morris, que pode ser reconstituído em caracteres latinos tanto como “Alaksandus”, quanto como “Alaksandos”: nesses casos, preferimos seguir o formalismo do autor relevante para o comentário que está sendo feito.

2 DO BRONZE A HOMERO

Nesta seção procuraremos discutir brevemente de que maneira a obra de Homero ajuda a compreender os documentos arqueológicos do fim da Idade do Bronze; e buscaremos também, aproximando-nos um pouco mais dos textos em alguns momentos, analisar de que modo e avaliar até que ponto a própria obra em questão documenta esse período. Veremos que alguns dados arqueológicos do segundo milênio dialogam, através dos séculos, com a épica do período histórico. Contudo, verificaremos também em que medida esse diálogo depende do empenho moderno em estabelecê-lo, uma vez que, como veremos em detalhes na seção 3, o alcance mnemônico do(s) próprio(s) autor(es) desses poemas esbarra na metodologia oral da épica, não tendo, portanto, valor histórico. Do nosso ponto de vista, o elo lógico que facilita o estabelecimento desse diálogo tem valor *ideológico e ético*.

2.1 O momento histórico de Homero: pólis e templo

Literatura, filosofia e filologia não deixam de ser, cada uma a seu modo, história do pensamento e das ideias. Se isso vale para o estudo de autores “comuns”, tanto mais valerá para Homero, que é menos um “escritor” do que um gênero. Afinal, sua obra tornou-se modelo, ao longo da história do Ocidente, para a compreensão do que vem a ser uma epopeia. Na seção 3.4 veremos que, na verdade, pode-se muito bem atribuir-lhe autoria, se compreendermos esse conceito discursivamente. Para muitos, também, Homero é um início, algo como uma aurora. Em seu artigo *The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus*, em um segmento sugestivamente intitulado de *The Epic as Generative Matrix*, Hartog asseverou:

Na Grécia tudo começa com a épica. Com ela, através dela, a Guerra de Troia, que por dez anos arrojou aqueus contra troianos, tornou-se o evento “axial” situado na orla da história. A princípio foi um evento apenas grego, mas, daí, tornou-se romano e, finalmente, ocidental. Hoje, a Guerra de Troia é disputada e, mesmo, negada, mas por séculos foi um ponto de referência comum (2000, p. 388).

Vidal-Naquet observou, muito a propósito, que “a *Ilíada* é um livro de origem” e que “o que nos fascina na *Ilíada* é que ela é um começo. É provável que tenham existido poetas épicos antes de Homero. Mas nós não os conhecemos e não os conheceremos jamais” (2002, p. 116). Embora devamos reconhecer que há um inconveniente em falar em “começo” ou em “origem” quando tratamos de história (já que não poderia haver um início para a própria

história), não é difícil, entretanto, compreender por que essa tendência se torna tão atraente quando refletimos acerca da extensão e da natureza do recuo histórico que a memória textual europeia nos oferece. Geralmente se admite que os textos que hoje (e já desde o período alexandrino) *tendemos* a considerar como legitimamente homéricos (a *Ilíada* e a *Odisseia*) foram compostos durante o século VIII a. C. ou, no máximo, no começo do VII.

Difícilmente poderiam ser muito posteriores a isso, já que seu enorme “sucesso de crítica” parece remontar, pelo menos, ao final do século VII a.C. Com efeito, Finley recorda que Diógenes Laércio escreveu, no seu *Vidas e Opiniões dos Filósofos Ilustres* (1.57), no século III d.C., embasando-se em um autor de uma *História Mégara*, do IV a.C., que Sólon, autor da reforma de 594 a.C., legislou sobre recitação de Homero: a partir de então, cada rapsodo deveria tomar o texto onde o outro o tinha deixado (FINLEY, 2002, p. 31-2). A necessidade de revezamento entre os rapsodos, assim como a imposição de continuidade narrativa (aparentemente para fins de compreensibilidade narrativa) são fortemente sugestivas com relação às dimensões avantajadas do texto, parecendo, portanto, atestar seu caráter épico, o que nos faz pensar de fato na *Ilíada* e na *Odisseia*. Isso parece sugerir que, mais ou menos na virada do século VII a.C. para o VI, no mínimo um desses poemas já se tinha tornado, realmente, um assunto de Estado. Não apenas isso, mas também que, aparentemente, esses textos já estariam bem fixados nessa época, de sorte que era possível que um rapsodo retomasse a narrativa no ponto exato em que o outro a tivesse abandonado.

Não há como ter certeza da veracidade dessa informação, mas, em todo caso, é geralmente dada como certa a edição de Pisístrato, de meados do século VI, o que parece atestar a importância política que Homero tinha já nesse século. Se a ocorrência de um empenho notório por parte da cidade-Estado ateniense no estabelecimento do texto atesta algum perigo de corrupção do mesmo, isso não impede que esse esforço, ao mesmo tempo e em sentido inverso, ateste igualmente a existência de uma forma anterior mais ou menos congelada, passível de degradação. Como, porém, esse reconhecimento de público não pode ter sido atingido senão paulatinamente, é razoável imaginar um acolhimento favorável e crescente desde pelo menos o século VII. Voltaremos a falar das dimensões dos textos homéricos na seção 3.2 e do estabelecimento do texto por Pisístrato na seção 3.4.

É bem verdade, como observa Sven-Tage Teodorsson, que Friedrich August Wolf (1759- 1824), “pressupondo que o alfabeto não estivesse em uso, defendeu que Homero não poderia ter composto poemas da extensão da *Ilíada* e da *Odisseia*; pelo contrário, estes poemas teriam sido gradualmente construídos e expandidos, camada por camada, durante um

período de transmissão oral até serem registrados por escrito na edição de Pisístrato” (2006, p. 162). Ele faria parte da corrente dos “analistas” (p. 161); mas agora, depois das contribuições de Parry, argumenta Teodorsson, “a ideia de camadas distintas de composição ou de diferentes versões com diversas datas e proveniências não é compatível com o retrato de uma tradição oral de poesia fluida existindo em *performances* improvisadas” (p. 162). O estudioso, porém, reconhece que ainda há quem defenda que “os poemas não foram registrados por escrito até a edição de Pisístrato” (2006, p. 162). Em oposição a essa tendência, contudo, haveria a corrente dos “unitaristas” (p. 161), da qual nos aproximamos mais, bem como o próprio Teodorsson. Essa tendência, explica ele, “ênfatiza a unidade de composição dos poemas e sustenta que são (cada um) a obra de um dado autor, devendo ter sido registrado por escrito na época dele” (p. 161-2); apesar disso, esclarece, depois de Parry, “não seria mais possível olhar para Homero como um poeta letrado, ao modo de Virgílio ou Dante, sentando, em ócio, pena à mão, para compor seus hexâmetros” (p. 162). Então, se as epopeias tiverem sido, como supomos, logo escritas, tanto mais improvável fica que tenham passado por modificações substanciais durante o Período Arcaico, uma vez que a escrita serve exatamente para impedir esse tipo de coisa.

Teodorsson comenta, por exemplo, que “Lowenstam² compara os motivos em vasos arcaicos pintados com aqueles dos poemas Homéricos e encontra tanto semelhanças como diferenças. Daí, conclui (p. 25) que ‘a evidência de uma composição no oitavo século, ou começo do século sete é extremamente tênue’ ” (TEODORSSON, 2006, p. 175-6). Lowenstam identificaria ainda “um número de representações de vasos contendo temas da *Ilíada* e da *Odisseia* que não correspondem aos nossos poemas homéricos” (LOWENSTAM, 1997, p. 54 apud TEODORSSON, 2006, p. 176). Em seguida, porém, Teodorsson conclui, de modo bastante razoável, que as peças de Lowenstam “não podem ser tomadas como evidência de um registro tardio dos poemas”, afinal, “ele mesmo tem consciência da possibilidade de que os pintores de vaso tomassem também seus motivos a partir de outras fontes além de Homero, por exemplo, narrativas populares e folclore local” (2006, p. 176).

Desse modo, seguindo ainda a mesma linha de raciocínio, se for verdade, como veremos na seção 3.4, que a documentação em cerâmica em torno do assunto atesta com mais

² Teodorsson dá a seguinte referência: LOWENSTAM, S. 1997. *Talking Vases. The Relationship Between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, TAPhA 127, 21-76.

clareza o reconhecimento desses textos como modelares para o mito apenas a partir da segunda metade do século VI, devemos reconhecer que deve ter sido necessário o intervalo de algumas gerações até que ele pudesse atingir sua consagração, o que nos faz recuar, pelo menos, um bom meio século e, na verdade, provavelmente bem mais, se aceitarmos, como os antigos, a anterioridade de Homero em relação aos demais poetas. Veja-se, a propósito, este trecho de Heródoto (*História*, II, 53, 4-9):

Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἠλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μευ πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι· οὗτοι δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες· οἱ δὲ πρότερον ποιητὰ λεγόμενοι τούτων τῶν ἀνδρῶν γενέσθαι ὕστερον, ἔμοιγε δοκέειν, ἐγένοντο.

[...] Hesíodo e Homero, em idade, [estão há] quatrocentos anos, presumo, de mim: vetustos, porém não mais. Estes são os poetas da origem dos deuses para os helenos e os que, para os deuses, as alcunhas têm dado, as honras e as competências repartido e a figura dos mesmos assinalado. E os que são ditos serem poetas antes destes homens serem nascidos, posteriormente, a meu parecer, nasceram.

Assim, para Heródoto (484-425 a.C.), Homero e Hesíodo teriam 400 anos, o que nos permitiria, em tese, localizá-los no século IX. Note-se que, mesmo que se ignore essa estimativa, como o “historiador” os considerava os mais antigos dentre os poetas, Homero teria de se enquadrar, num limite máximo de proximidade, no fim do século VIII ou início do Período Arcaico, já que Arquíloco, Calino, Tirteu e outros sempre poderiam se interpor, garantindo, assim, pelo menos aos olhos dos que acreditavam em sua anterioridade histórica, sua antiguidade. Mas é claro que, se quisermos ser realmente rigorosos, temos de admitir que esse tipo de argumentação nos deixa ainda com uma margem de incerteza um tanto perturbadora.

Não há nada de impossível, portanto, na suposição de que os poemas seriam anteriores ao Período Arcaico. E esse recuo pode, a princípio, alongar-se de forma um tanto elástica, já que a Idade das Trevas é uma época muito mal conhecida por nós. Mas a análise dos registros arqueológicos da formação da pólis, com uma ágora em que as pessoas se reuniam em

assembleia, parece indicar que a *Ilíada* e a *Odisseia* não podem ter sido muito mais antigas que a datação tradicionalmente aceita hoje em dia, no século VIII, se for verdade, como defendemos, que há sinais dessa forma de organização política em Homero. Pois os achados arqueológicos mais remotos que comprovam a existência de um espaço público desse tipo datam desse século. Para Vernant, “desde que se centraliza na praça pública, a cidade já é, no sentido pleno do termo, uma *polis*”; isso teria ocorrido “entre os séculos VIII e VII” (2003, p. 51 e 53). Conforme Vidal-Naquet esclarece, “os arqueólogos que escavaram a praça pública (a ágora) de Mégara Hibleia, na Sicília, colônia fundada no fim do século VIII a.C., constataram que, desde o início, um espaço comum fora reservado como domínio coletivo da cidade” (2002, p. 68). Trata-se de uma ocorrência bem emblemática, já que parece indicar que o estabelecimento de uma nova ordem política em torno da pólis coincide com o início de uma forte política externa de colonização dirigida, como se sabe, para o sul da península itálica e para Sicília e necessariamente ligada a um impulso no comércio.

Càssola descreve bem o a formação dessa instituição neste parágrafo:

Não é possível reconstruir o processo que conduziu ao surgimento da pólis, mas sabemos que isso foi levado a termo em torno do século VIII. É melhor usar a palavra grega “pólis” do que a tradução convencional de cidade-Estado, que é desviante. Isso sugeriria que o Estado estava enclausurado nos muros da cidade, quando geralmente incluía terras cultivadas que podiam ser bem extensas. Por vezes, como em Esparta, sequer havia realmente um núcleo urbano. O termo moderno é útil apenas na medida em que indica que o estado tinha apenas um centro político, com os assentos dos magistrados oficiais, a praça pública (ágora), onde o povo fazia assembleias, e os templos mais importantes, especialmente o da divindade cujo condão era a defesa da cidade (*polias*). A pólis era primeiramente e sobretudo uma comunidade. Falamos de Argos, Atenas e Tebas, mas os gregos preferiam dizer “argivos, atenienses, tebanos”. Cada comunidade tinha suas características particulares (instituições, cultos, calendário, dialeto e alfabeto) diferentes das dos estados vizinhos e nenhuma das cidades estavam dispostas a abrir mão delas. Essa foi a origem do bem conhecido particularismo das pólis, zelosas que eram, não importando suas dimensões, de suas independências. (CÀSSOLA, 1996, p. 47)

Ocorre que as pólis estão presentes em Homero. Na verdade, a *Ilíada* começa quando Aquiles “para a ágora convoca o *laós*”, isto é, o povo guerreiro (ἀγορήνδε καλεσσατο λαόν, *Il.* 1. 54), donde resulta a famosa rusga entre Aquiles e Agamêmnon, que atravessa toda a narrativa, dando estofa à intriga. Muito difícil, portanto, seria falar em interpolação, já que a passagem se insere no âmago da narrativa do poema, sendo um pano de fundo essencial para a compreensão de tudo que se passa durante todo o resto da história. Essa, porém, não é a

única reunião de notáveis que ocorre em Homero. Lord aponta a assembleia convocada por Aquiles como um exemplo modelar e completo do “tema da assembleia”, mas, analisando rigorosamente o começo da *Ilíada*, encontrou, ao todo, nada menos que sete narrativas de assembleias apenas nos cantos I e II. Uma são formais, outras informais, algumas mais se parecem com concílios de velhos, como a convocada por Agamêmnon no início do canto II, outras têm participação popular, algumas apenas brevemente esboçadas e uma delas, entre os deuses, parecendo-se um pouco com uma reunião familiar, no fim do primeiro canto (1997, p. 146-7).

O mesmo podemos dizer da *Odisseia* que, semelhantemente, já começa no momento em que os deuses “no *mégaron* de Zeus olímpico juntos estão” (Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἄθροοι ἦσαν, 1. 27); ali, eles tomam a decisão de favorecer Odisseu, à revelia e às escondidas de Posídon, o único que lhe guarda rancor por ter seu filho, o ciclope Polifemo, sofrido a violência do astucioso herói. Essa reunião é subitamente retomada pela fala de Atena após a aventura de Telêmaco, bem no início do canto V (5. 5 et seq.). Portanto, temos reuniões no *mégaron*. Essas reuniões dos deuses são recorrentes nas duas épicas e marcam momentos decisivos para o rumo da narrativa que a elas se seguem: desde que os deuses tenham deliberado, aquilo ocorrerá e, então, os eventos narrativos começam a se processar dentro de uma certa dinâmica para que se chegue ao fim previsto. Esses encontros então funcionam como pequenos conselhos, e lembram um pouco os esquemas narrativos da assembleia.

A passagem, assim, ilustra muito bem as dificuldades que se apresentam quando queremos, como Finley, localizar histórica, antropológica e cronologicamente o “mundo de Odisseu”. Aqui, na própria trama da intriga e, o que é mais, no uso de um tema recorrente e, até certo ponto, essencial à técnica poética (o tema da reunião), vemos uma inextrincável superposição de mundos e de épocas. Pois a reunião, em si, é uma marca, conforme estamos explicando, da forma de organização política dos tempos de Homero e do período histórico que se desenrola a partir dele, onde o debate público é um elemento essencial nas dinâmicas de deliberação e decisão. Já o *mégaron*, porém, é uma recordação poeticamente conservada que remete ao milênio anterior, quando as grandes decisões eram tomadas no recesso de um palácio. Mas como isso ocorre entre os deuses, temos ainda de ter em mente que o universo político dos deuses espelha um pouco o dos homens e, finalmente, que algo de fantástico,

mítico, poético, arquetípico ou inventado pode se misturar na intriga, obnubilando um pouco as marcas que assinalam um quadro histórico relevante para a época.

Com efeito, o *mégaron*, na verdade, é uma estrutura arquitetônica que foi identificada no interior das antigas fortalezas micênicas da Idade do Bronze Tardia, das quais, aparentemente, Homero teria conservado alguma recordação. Conforme Shelmerdine,

a definição arquitetônica estrita de um palácio micênico é uma ampla construção de cantaria centrada na unidade de um *mégaron*: um compartimento retangular com quatro colunas cercado uma lareira e longas paredes estendendo-se para formar um pórtico e um vestíbulo. Traços reminiscentes demonstram que tais complexos existiram desde o LH IIIA na maioria dos centros importantes no LH IIIB: Micenas, Tirinto, Pilos e, talvez, Tebas (1997, p. 558).

Não é impossível que nesse salão palaciano ocorressem rituais (1997, p. 570). Shelmerdine, por exemplo, é da opinião de que o fato de que, em Pilos, um certo

afresco decorasse o *mégaron* não é garantia de que cerimônias ocorressem nesse recinto. Contudo, o testemunho cumulativo dessa pintura, dos *kylikes* em miniatura, de uma mesa de oferendas perto da lareira e de um canal de libação ao lado do trono oferece forte suporte à visão de que o *mégaron* seria outro local de atividade ritual (1997, p. 580).

Alguém poderia objetar, não obstante, que uma reunião como essa, que dá início à *Odisseia*, no recesso de um “*mégaron* olímpico”, não se parece com uma reunião pública, como as que ocorriam nas ágoras históricas, aproximando-se mais de um concílio, ou de uma reunião de conselho do que de uma assembleia. Mas há também, no canto dois, uma assembleia de verdade, humana, explícita, uma reunião/ágora de homens notáveis convocados em caráter extraordinário para deliberar e decidir graves assuntos. A assembleia, ou ágora (ἄγορῆν *Od.* 2. 7 e, em 2. 26, novamente, ἄγορῆ), que não ocorria em Ítaca desde a partida de Odisseu, o monarca ausente, portanto, há vinte anos, convocada (κέλευσε, *Od.* 2.6) logo no início do Canto II por Telêmaco parece um corpo político fraco ou, pelo menos, ineficaz para os propósitos de Telêmaco. Mas, de qualquer modo, está lá, bem no começo da história, servindo para explicar a situação indefinida e problemática, de um ponto de vista político, em que se encontram Odisseu e os representantes de seu *génos* (seu grupo familiar) durante todo o resto do poema. Finley chega mesmo a constatar, nessa passagem, por parte de Egípcio, o ancião “curvado pela idade” (γῆραι κυφὸς, *Od.* 2.16) que abriu a assembleia, a existência

de um interesse “público”, relativo à guerra defensiva, diferenciado de um privado (2002, p. 75-6 e 81).

Ele também salienta que o sentido da palavra *agoré* em Homero ainda não carregava a conotação de “mercado”, nem se prendia apenas à conotação um tanto espacial de “praça central” que frequentemente lhe atribuímos: etimologicamente aparentada ao verbo *ageíro*, “reunir”, a ágora seria no início uma “reunião” ou, de preferência, realmente uma “assembleia”,³ já que essa expressão transmite o sentido eminentemente político que lhe é peculiar. A “ágora”, portanto, sendo, mais do que um lugar, uma prática e uma instituição, tinha alguns procedimentos que podem ser descritos como ritualísticos ou, pelo menos, padronizados dentro de um formalismo convencional. Geralmente, mas não obrigatoriamente, quem convocava a reunião era o *basileús* – isso explica a não realização de assembleias durante a ausência de Odisseu e, ao mesmo tempo, habilmente coloca Telêmaco, que convocou a assembleia que abre o canto II, em sua posição ambígua, do ponto de vista da intriga, como ingressante na idade adulta e jovem aspirante e herdeiro do trono. Quem abria o debate, contudo, era o ancião mais avançado em idade; finalmente, a palavra acompanhava o cetro (σκῆπτρον, *Od.* 2. 37) e, como ele, circulava, um, de mão em mão, a outra, de boca em boca até que a assembleia fosse dissolvida (λῦσεν δ' ἄγορην, *Od.* 2. 257) – está tudo em Homero (*Od.* 2. 6-38 e 257).

Assim como ocorre com a pólis, o estudo arqueológico dos templos parece confirmar o que foi dito sobre o surgimento de um espaço público, pois, se os mais antigos, de pedra, datam do século VII a.C., a análise dos traços arquitetônicos demonstra que os artesãos imitavam na pedra as características de uma estrutura com vigas em madeira que só pode ter sido a forma como eles eram feitos anteriormente. Griffith (2002, p. 542) salienta que “os templos gregos remanescentes, todos datados no Período Arcaico ou posteriormente, são estruturas de pedra imponentes, mas carregam traços de protótipos de madeira, tendo troncos toscamente entalhados sido substituídos por pilares e, cavilhas, por gotas decorativas”.

Lawrence observa que

³ Do francês, *assemblée*, que por sua vez se liga com a forma verbal *assembler*, “reunir”. Nesse sentido é que Finley asseverou que “ ‘assembleia’ é o sentido original de *agora*, tanto o lugar do encontro, como o encontro em si mesmo. A conotação de mercado, com a qual ela está mais comumente associada na mentalidade moderna, é muito mais tardia. Não há traço disso em Homero” (2002, p. 76).

a primeira edificação monumental da Idade do Ferro na Grécia é sem dúvida a que se escavou [...] em Lefkandi, na Eubeia. Datada com toda certeza dos tempos do Protogeométrico (século X a.C.), era do plano absidal, medindo aproximadamente 10 x 45 m. Sua semelhança com os templos posteriores é enfatizada pela colunata que a circunda, feita de postes de madeira. Como as aparências indicam, essa edificação marca o início da forma do templo.

Da *forma* do templo, disse Lawrence, mas não do templo, exatamente, como o conhecemos, “uma vez que [essa edificação] recobre com disposição precisa uma sepultura, contendo, um dos fossos cavados, um guerreiro e sua esposa e, em outro fosso, seus cavalos” (1998, p. 62). (Sobre cavalos enterrados próximos a seus donos, falaremos adiante, na seção 2.3.) Na medida em que se admite que formas arquitetônicas são, em geral, como que um resíduo decalcado a partir de relações socialmente estabelecidas, a existência de uma colunata (uma forma aberta de arquitetura) circunvolvendo uma edificação tumular é fortemente sugestiva no sentido de testemunhar a existência de um universo em que a separação entre o privado e o público ainda não aparece de forma manifesta. Isso chama a atenção para o fato de que o templo pode ter evoluído de formas arquitetônicas anteriores, e que essas mudanças em sua forma física são marcas de transformações nas formas de vivência coletivamente compartilhadas.

A etimologia da palavra *neós* (“templo”) é bem sugestiva de que no início ele era tomado exatamente como uma espécie de “casa”. Griffith recorda que “*νηός*, ‘templo’, deriva do protogrego **naswos*, cujo reflexo verbal é *nas-īō* > *ναίω*, ‘morar’, um fato que o autor do *Hino Homérico a Apolo* não deixou escapar (cf. *νηὸν ἔνασσαν*, 298)” (2002, p. 544). Essa etimologia é confirmada por Chantraine (1968, p. 734). Griffith também menciona modelos de templos encontrados em Peracora e no Heraion argivo, embora reconheça que as maquetes poderiam representar a residência de quem as ofertava (2002, p. 542). Quando, por fim, no século VII, os artesãos fixaram no mármore o *design* do templo, ele mesmo já havia se fixado como instituição. As formas arquitetônicas até exibiam um caráter residencial, como morada de um deus, mas o templo, com uma decoração monumental e altares onde se depositavam oferendas, era utilizado pelos cidadãos como espaço público. Ora, na opinião da maioria dos especialistas (como Lawrence, 1998, inclusive), os primeiros templos, em madeira, datam do século VIII a.C.

De modo significativo, Vernant observa que

os antigos sacerdócios pertenciam como propriedade particular a certos *gene* e marcavam seu parentesco especial com um poder divino; – a *polis*, quando é constituída, confisca-os em seu proveito e os transforma em cultos oficiais da cidade. A proteção que a divindade reservava outrora a seus favoritos vai doravante exercer-se em benefício da comunidade toda. Mas quem diz culto de cidade diz culto público. Todos os antigos *sacra*, sinais de investidura, símbolos religiosos, brasões, *xóana* de madeira, zelosamente conservados como talismãs de poderio no recesso dos palácios ou no fundo das casas de sacerdote, vão imigrar para o templo, morada aberta, morada pública. Nesse espaço impessoal que se volta para fora e doravante projeta no exterior a decoração de seus frisos esculpidos, os velhos ídolos transformam-se por sua vez: perdem, com seu caráter secreto, sua virtude de símbolo eficaz; eis que se tornam “imagens”, sem outra função ritual senão a de serem vistos, sem outra realidade religiosa senão sua aparência. Da grande estátua cultural alojada no templo para nele manifestar o deus, poder-se-ia dizer que todo seu *esse* consiste doravante em um *percipi*. Os *sacra*, outrora carregados de uma força perigosa e não expostos à vista do público, tornam-se, sob o olhar da cidade, um espetáculo, um “ensinamento dos deuses” (2003, p. 58-9).

Assim, o friso decorado desses templos, voltado para fora, o peristilo convidativamente aberto para todos os lados, sua localização no alto das colinas, em integração cósmica e, finalmente, a maneira como sabemos que eram utilizados em tempos arcaicos e que imaginamos ter sido a mesma desde o século VIII, com cultos individualmente ministrados “perante” a estátua e o deus, que é geralmente o “padroeiro” (*polieús*) e protetor da pólis, podendo qualquer um entrar e depositar no altar uma oferenda – tudo isso indica que eles encerravam um espaço público que, portanto, seria uma realidade histórica que remonta ao século VIII.

Ora, ocorre que há templo (*neós*) em Homero, como se vê, por exemplo, logo no início do Canto VI da *Odisseia* (10), no Canto XII (346), onde se fala em erigir um templo a Hélio Hiperiônio, ou no primeiro canto da *Ilíada* (39), embora suas aparições sejam locais e sem grande importância para a intriga, no sentido de que não são cenários para o desenvolvimento das ações dos heróis. Nos exemplos que citei, não há nada que obrigue, do ponto de vista da narrativa, a admitir que o templo tenha entrado na história no momento inicial da fabulação do mito (seja essa fabulação coletiva e muito anterior, como se deve supor, ou não); pelo contrário, o vocábulo aparece como um elemento de ornamentação que bem pode ter sido introduzido no momento da composição final do texto, por ocasião da enunciação/fixação ou, mesmo, posteriormente, já que é impossível excluir de todo a hipótese de interpolação.

Mas talvez valha a pena lembrar que não são passagens totalmente irrelevantes para a intriga do poema: o primeiro caso trata-se da descrição inicial de Esquéria, a importante

cidade féace. O segundo trata-se de uma passagem que diz respeito ao não retorno dos companheiros de Odisseu, um fato essencial para a história, antecipado logo no início da narrativa, por ocasião da invocação da Musa (1. 5-6). Note-se que em 6. 10 o templo aparece ligado a uma cidade, não a um túmulo, uma casa ou qualquer tipo de instituição privada. E, sobretudo o trecho que mencionei da *Ilíada*, trata-se de uma passagem muito importante para a intriga do poema como um todo, localizando-se bem no início do texto. Ali, a palavra aparece na boca de Crísis, em sua invocação de Apolo: trata-se de um templo que ele construíra ao deus, em vista do qual ele reclama suas prerrogativas de sacerdote. Quanto mais importante for uma passagem, menor a chance de interpolação. Assim, se as aventuras não se desenvolvem no interior desses templos, se o templo não chega a ser um tema muito desenvolvido, com diversos subtemas, isso não quer dizer que o templo não tivesse uma função específica dentro da épica. Em todos os três casos a edificação do templo é um elemento narrativamente relevante. Em *Od.* 12. 346 e *Il.* 1. 39 a construção do templo é vista como possível garantia de proteção ou favor do deus honrado. Como se vê, parece haver uma maneira recorrente de se referir a templos na épica grega. Se havia uma função específica para o templo na épica, é porque essa palavra circulava em meios poéticos há algum tempo que talvez possa ser medido pelo menos em decênios. Assim, exceto no caso improvável de sucessivas interpolações, acerca das quais seria preciso acrescentar uma motivação convincente, a composição desses poemas não pode ter sido anterior à existência do templo.

Segundo Smith, “a maioria dos especialistas concorda em que a mais antiga das obras restantes de literatura grega é a *Ilíada*, de Homero, a qual pode ser datada entre 750 e 700 a.C., mas que repousa sobre uma tradição oral recuando séculos antes de ser escrita” (2001, p. 5). Para Raaflaub, “o poeta ou os poetas das épicas restantes, a quem chamamos ‘Homero’, performou no fim do oitavo ou talvez começo do sétimo século na costa anatólica do Egeu e nas ilhas adjacentes” (RAAFLAUB, 1998, p. 389). Raaflaub também apresenta em seu artigo uma cronologia, que reeditamos no Anexo A, na qual a composição da *Ilíada* é localizada entre 750 a.C. e 660 a.C. (1998, p.386). Finley é da opinião de que quem tomar a *Ilíada* e a *Odisseia* como documentos, “cautelosa e sempre ressabiadamente”, embora com certa “segurança razoável”, saberá que “basicamente está trabalhando, com uma boa aproximação, com poemas do século VIII ou VII a.C.” (2002, p. 33). Portanto, partiremos da hipótese, a mais aceita hoje em dia, de que Homero pode ser localizado, de preferência, no VIII a.C. ou, se não, pouco depois, na primeira metade do VII.

Assim, mesmo que se leve em conta Hesíodo, que, para a maior parte dos especialistas, também é do século VIII a.C., ou muitos outros poetas, considerando que estes nos deixaram um legado comparativamente curto e, por certo, posterior, analisando a escassa documentação do Período Arcaico, temos a impressão de ver Homero erguer-se soberano entre os gregos, desde o Período Arcaico, por um intervalo de muitas gerações. Só no século IV a.C. terão podido Platão e Aristóteles deixar para nós uma prosa que ultrapassa em extensão as epopeias homéricas – e não sem os auxílios tanto da escrita alfabética, aplicada ao texto desde o momento de sua produção, quanto de Alexandre Magno.

2.2 A tantesca Troia

Do que fala Homero? A *Iliada* é a história de uma zanga, *mênin* (Μῆνιν, 1.1), mas também, de modo mais geral, da guerra de Troia; a *Odisseia* fala de uma viagem de retorno que se seguiu a essa guerra e de uma emboscada que o herói da aventura, tendo chegado a Ítaca, armou em seu próprio palácio contra os arrogantes pretendentes de sua esposa. Aparentemente, Troia existiu de fato, foi uma cidade localizada no estreito de Dardanelos, que dá passagem do Mediterrâneo para o pequeno mar de Mármora, donde é possível passar, pelo estreito de Bósforo, para o Mar Negro. Quando, no final do século XIX, a comunidade acadêmica conheceu os segredos desse sítio arqueológico, foi um grande assombro. Quem desenterrou o lugar, porém, não foi um acadêmico, pois só uma mentalidade visionária, em certo sentido, “romântica” (CHADWICK, 1995, p. 6; FINLEY, 2002, p. 175) e “lunática” (2002, p. 173) poderia dar crédito à fábula a ponto de procurar os remanescentes físicos da cidade. E, contudo, foram achadas não apenas uma, mas realmente nove Troias soterradas umas sobre as outras. Raaflaub descreve assim o sítio:

Arqueologicamente falando, a cidade de mais de 4.000 anos de história compreende mais de 40 estratos, com mais de vinte metros de altura no total. Muitos desses assentamentos foram violentamente destruídos por terremoto, fogo ou inimigo. Sem dúvida, esta cidade esteve envolvida e foi destruída por muitas guerras (1998, p. 389).

Conforme as indicações de Vidal-Naquet, Heinrich Schliemann foi “um comerciante alemão rico e entusiasta, que se tornara americano após vender índigo na Rússia” (2002, p. 24) e, tendo começado a escavar, de modo um tanto diletante, a colina de Hissarlik, a uns cinco quilômetros da costa no Dardanelos, achou, em 14 de julho de 1873, “na véspera do

encerramento dos trabalhos”, um e, depois, diversos artefatos de ouro: “diademas, brincos, anéis e braceletes” – o “Tesouro de Príamo” (p. 24). Vidal-Naquet prossegue esclarecendo que “um pouco mais tarde, Schliemann adornou sua esposa grega com as ‘joias de Hécuba’, as quais aparentemente os aqueus haviam esquecido de carregar. Sophia Schliemann deu à luz uma Andrômaca em 1871 e um Agamêmnon em 1878” (p. 24).

Na verdade, porém, o Tesouro de Príamo não lhe pertenceu, mas à Troia II, que, conforme a datação arqueológica que foi feita um pouco mais tarde, bem no início da década de 90 do século XIX, florescera entre os anos de 2.500 a 2.200 a.C.: “um bom milênio antes da guerra de Troia, segundo a datação dos antigos” (p. 24). Troia I remontaria a 3.000 a.C. e a “verdadeira”, *se é que se pode falar assim*, seria (na opinião de Finley)⁴ a Troia VIIa, localizada numa camada muito mais rasa (a numeração corresponde à fundura e também à época, já que as cidades foram sendo construídas cada uma sobre as ruínas da anterior). Essa cidade teria sido, conforme Vidal-Naquet, uma “cidade de importância medíocre, cujas muralhas não teriam condições de resistir durante dez anos”, que “existiu no século XIII ou XII a.C. e que foi destruída pelos homens” (p. 25) (isto é, não ruiu sob o impacto de um terremoto, como teria ocorrido com a VI).⁵ Vidal-Naquet ainda adverte que,

se vocês querem fazer uma ideia da Troia de Homero, não devem ir à colina de Hissarlik. Mesmo o *Guide bleu* da Turquia é obrigado a constatar que o sítio é decepcionante. É melhor ler a *Iliada* ou contemplar uma coleção de vasos gregos nos quais se representaram diversos episódios da guerra legendária (2002, p. 25).

De modo semelhante ao de Vidal-Naquet, ao falar da “excitante história [...] do comerciante alemão com uma certa visão e amor pela linguagem homérica” (2002, p. 37), descrevendo o poliglota Schliemann como alguém de “tempestuosa irascibilidade” (p. 170), “pai da arqueologia pré-histórica grega” (p. 175-6), “o primeiro homem nesse campo [da escavação arqueológica] e, virtualmente, em qualquer campo da arqueologia, a enfatizar a estratigrafia e o primado da cerâmica para fins de cronologia relativa” (p. 176) e que, num

⁴ Confirma Finley, para quem “a antiga Troia ficava em Hissarlik, tal como virtualmente toda a antiguidade acreditou, a partir de Homero, e a cidade que foi sitiada e invadida pelos Aqueus, *se é que houve uma Guerra de Troia*, foi a cidade que hoje chamamos Troia VIIa, violentamente destruída no final do século XIII a. C.” (2002, p. 37 e 176, grifo do autor). Veremos que alguns autores apontam Troia VI como candidata mais provável.

⁵ Como bem indicou Raaflaub, “muitos ainda acreditam que Troia VI foi derrubada por terremoto e incêndio” (1998, p. 390).

estilo caracteristicamente apaixonado, teria, em suas correspondências, tantas vezes asseverado peremptoriamente ter exaurido o sítio e concluído a questão troiana “para sempre” – para retomar as escavações e as pesquisas ele mesmo poucos anos depois (p. 166-7) – ao falar, como dizíamos, desse Schliemann – Finley pondera que

a despeito das reivindicações, o fato inelutável é que nada do que ele ou seus sucessores encontraram, nem sequer uma simples migalha, liga a destruição de Troia VIIa com a Grécia Micênica, ou com uma invasão a partir de outro lugar. Tampouco nada conhecido a partir da arqueologia da Grécia e da Ásia Menor, ou das tábuas do Linear B se amolda à fábula homérica de uma formidável coalisão navegando a partir da Grécia contra Troia. [...] Troia VIIa saiu-se um lugarejo lastimavelmente mingado, sem nenhum tesouro, nenhum edifício grandioso e imponente, nem nada remotamente semelhante a um palácio (2002, p. 37).

Acerca disso ele ainda acrescenta, no segundo apêndice que apareceram na edição de 1975, a “mais alta autoridade” do arqueólogo J. L. Caskey, que, segundo ele, teria afirmado que

os remanescentes físicos de Troia VIIa não dão em absoluto prova irrefutável de que o lugar foi invadido. Um fogo acidental, em circunstâncias desfavoráveis, em um dia em que um vento forte soprava poderia explicar a destruição generalizada que, sabe-se, ocorreu. Além do mais, se essa cidadela não tiver sido saqueada – e, de fato, se não foi saqueada por gregos sob o comando de Agamêmnon – somos deixados sem uma motivação constritiva para prosseguir chamando-a Troia (apud FINLEY, 2002, p. 178).

Também Raaflaub não se afasta muito desse tipo de pensamento quando observa que “nem a evidência arqueológica nem os documentos contemporâneos contam-nos quem destruiu Troia, ou por quê. A única razão pela qual os gregos devem ser assinalados como os culpados é a *Iliada*” (1998, p. 394). Finley ainda agrega que “mais interessante que o desaparecimento da cidade é o sumiço cabal dos próprios troianos. Pra começar, não possuem, na *Iliada*, características distintivas de sua nacionalidade”. Por fim, conclui que “é ruim de descobrir um paralelo para a misteriosa negligência desse povo em deixar quaisquer traços” (2002, p. 38 e 39).⁶

Portanto, se quisermos realmente ser rigorosos nesse ponto, devemos recordar que se, por um lado, o sítio de Tróia (isto é, o lugar) ainda está lá, o acontecimento do sítio de Tróia,

⁶ Sobre as dificuldades arqueológicas em relação a Troia confira Finley (2002, p. 37-9 e 166-186).

contudo, ainda é uma conjectura mal confirmada pelos sinais de um incêndio que, no final das contas, bem pode ter sido acidental; a não ser, é claro, que consideremo-la sendo assediada até hoje. Foi talvez, então, por esse motivo, quero crer, que Vidal-Naquet disse que “se vocês querem fazer uma ideia da Troia de Homero, não devem ir à colina de Hissarlik”, afinando assim com a assertiva de Finley, que, na última sentença do *World of Odysseus*, no segundo apêndice, asseverou: “a guerra de Troia de Homero [...] tem de ser despejada [*evicted*] da história da Idade do Bronze na Grécia” (2002, p. 186). Devemos deferência ao trabalho de Finley, que não emitiu essas opiniões à toa; contudo, talvez devêssemos ser apenas um pouco mais moderados. Como veremos um pouco mais adiante, alguns autores, como Kelly e Morris, se opõem à ideia de que seja *totalmente impossível* encontrar *qualquer tipo de reminiscência* da Idade do Bronze em Homero (ou de Homero na Idade do Bronze). Entretanto, é preciso compreender exatamente o que Finley está dizendo: o que ele pretende eliminar da Idade do Bronze é “a guerra de Troia”, isto é, o mito como um todo, narrativamente falando, não pequenos trechos cujo sentido, eventualmente, distorceu-se, diluiu-se ou perdeu-se fora de contexto. Veremos, porém, que a importância desses fragmentos remanescentes não precisa ser minorada.

Uma opinião um pouco mais balanceada, então, seria esta:

Considero provável que tenha havido guerras em torno de Troia, provavelmente muitas, inclusive envolvendo aqueus e, pois, gregos. Acho também possível que algumas memórias históricas estejam preservadas na *Ilíada* e que suas descrições talvez retenham muitas outras memórias esparramadas da Idade do Bronze: luta com armas de bronze e carros, o âmbito das relações internacionais, expedições de guerra através dos mares e por aí vai. [...] Mas também acho possível que, a despeito dessa tradição, as ocorrências [*experiences*] da Idade do Bronze e a *Ilíada* podem não ter quase nenhuma relação (RAAFLAUB, 1998, p. 393).

Portanto, se Raaflaub estiver correto, a *Ilíada* pode conservar alguma memória das coisas mais específicas, mas pouca ou nenhuma dos atos humanos, ou mesmo dos acontecimentos mais gerais. A verdade é que, no que diz respeito à Troia, andamos no incômodo terreno das possibilidades. Como disse Raaflaub, com lamentável vagueza, mas bastante propriedade, “se dissermos, então, que a evidência existente não impede de acreditar na historicidade da Guerra de Troia, não queremos dizer uma Guerra de Troia em grande medida semelhante à descrita por Homero” (1998, p. 393); ele, porém, também reconhece que é “possível” que “tenha havido uma guerra da Grécia contra Troia que tenha resultado na

destruição da última, quaisquer que tenham sido as causas, detalhes e datas exatas” (1998, p. 393).

Desse modo, se não temos provas cabais acerca da existência de Troia e sua guerra, não temos também provas em contrário; não seria o caso então de, ao menos, elencar alguns dos principais sinais que temos de que isso realmente pode ter acontecido? Dentre as fontes mais discutidas, algumas vieram do Egito, outras são textos hititas provenientes da Anatólia. Assim, conforme Raaflaub, alguns documentos hititas mencionam certos nomes bastante intrigantes: “*Wilusa/Wilusiya* é talvez Ílion e *Taruisa* pode ser Troia. Há até notícia de um *Alaksandus*-Alexandre, rei de *Wilusa*, um vassalo do rei hitita Muwatallis no começo do século XIII; pensa-se imediatamente em Páris-Alexandre, o filho de Príamo, sedutor de Helena e causador da Guerra de Troia” (1998, p. 391). De maneira parecida, Morris constata que,

desde 1911, o nome “*Ahhiyawa*” em textos hititas para designar um povo em conflito com os próprios hititas na Anatólia ocidental foi associado aos aqueus homéricos. Lugares e nomes individuais sugerem laços tantalescos com Homero: *Piyamaradas* (Príamo?); *Alaksandos* (Alexandre ou Páris?); *Tawagalawas* (Teucro?); *Taruisa* (Truiya > Τροίη?); e *Wilusiya* (Ἰλιος?). Nenhuma dessas palavras pode ser lida sem uma controversa e generosa dose de fé, como se admite em círculos instruídos (1989, p. 532).

Se não podemos identificar a *Ahhiyawa* com a Acaia com toda convicção, podemos ao menos afirmar que os hititas mantinham contato com os micênicos e davam-lhes considerável importância a ponto de representá-los em arte, já que, conforme as indicações de Morris, foi encontrado um

fragmento de uma cratera [*bowl*] com incisões, proveniente da capital Hitita [Boghazköy (Hatusas)], com um guerreiro em trajes estranhos à tradição militar (e visual) da Anatólia: seu elmo, com bandas e crista parece vagamente Egeu, bem como sua couraça coberta de espirais e sua espada de punho extremado em um botão esférico (1989, p. 532).

De fato, além das bandas horizontais, o elmo representado no fragmento apresenta uma crista dupla. Mas temos que admitir aqui que Morris foi um tanto cautelosa em sua análise, pois ele não se parece vagamente com o elmo micênico, mas é uma representação bastante fiel do original de dentes de javali, em forma de gorro e com abas laterais,

documentado quer arqueologicamente, quer no canto X da *Ilíada* (261-5), onde é comparado com uma “canina cabeça” (κυνέην κεφαλῆφιν, 10. 261) e assim descrito:

ρίνοῦ ποιητήν· πολέσιν δ' ἔντοσθεν ἰμάσιν
 ἐντέτατο στερεῶς· ἔκτοσθε δὲ λευκοὶ ὀδόντες
 ἀργιόδοντος ὑὸς θαμέες ἔχον ἔνθα καὶ ἔνθα
 εὔ καὶ ἐπισταμένως· μέσση δ' ἐνὶ πῖλος ἀρήρει. 10. 265

de pele feito, com, por dentro, diversas correias
 esticadas firmemente; e, por fora, alvos colmilhos
 de javali, sobejos, tinha, aqui e acolá,
 bem fixados, no feltro arranjados. 10. 265

Sobre essa passagem Chadwick observou, com argúcia:

Não podemos negar que muitas características do mundo homérico levam de volta aos originais micênicos. Pra tomar um exemplo famoso, Homero descreve um curioso tipo de elmo feito de feltro em que se costuravam fileiras de chapas cortadas a partir de dentes de javali. Isso era uma inexplicável esquisitice até que um túmulo que continha um grande número de peças de dente de javali foi aberto e Wace demonstrou que elas podiam ser montadas de modo a fazer um elmo exatamente como o descrito por Homero. Mas um elmo desse tipo dificilmente poderia ser conhecido no século VIII a.C.; sua descrição tem de ter sido transmitida por séculos (1995, p. 132).

A couraça e o cabo da espada desenhadas no fragmento de cerâmica seriam, pois, como que uma confirmação definitiva sobre aquele fragmento cerâmico. Morris adverte (p. 532-3), porém, que pode ser a representação não de um “aqueu”, mas de alguém que se apropriou de uma armadura estrangeira e agora exhibe a presa de guerra que, inclusive, poderia ser uma herança, como ocorreu com Glauco, da Lícia, em Homero (*Il.* 6. 230-6).

Será, porém, que, como querem tantos, uma daquelas localidades (Wilusiya, Taruisa) corresponde ao sítio de Schliemann? E “Ahhiyawa” corresponderia à Acaia? Veremos que documentos egípcios dos séculos XV e XIV a.C. falam também de uma certa Danaya que, como a Acaia, seria, possivelmente, um país grego da Idade do Bronze Tardia. E, com efeito, os aqueus, frequentemente descritos na *Ilíada* como argivos, em referência à cidade de Argos,

são também chamados, em Homero, de dânaos, já que, no mito, Dânao seria o ancestral que deu origem à estirpe dos argivos e o fundador de sua cidade.

Todos esses topônimos da Idade do Bronze são objetos de discussão. Isso, quanto às localidades; e quanto à guerra? Pois somos obrigados a admitir que, apesar dessas incongruências entre o que se escuta em Homero e o que se lê no Linear B,⁷ há quem aceite, talvez com certa dose de boa vontade, que a sociedade “micênica” que, partindo da Grécia continental, desenvolvera-se bruscamente após a conquista de Creta em meados do século XV a.C., interessada nas vantagens comerciais que o controle do estreito de Dardanelos oferecia, possa realmente ter, depois, de algum modo, conduzido uma campanha militar que teria culminado com a conquista e, eventualmente, a destruição desse ponto estratégico.

Veja-se, por exemplo, a opinião, na verdade bastante razoável, de Teodorsson:

A Guerra de Troia inspirou nos poetas micênicos uma criatividade intensificada. A narrativa dessa empresa heroica foi desenvolvida, reproduzida e transmitida em canções orais durante os séculos vindouros. A memória da Grande Idade manteve-se viva, incluindo os elementos culturais desse período (2006, p. 167-8).

Isso é uma afirmação bem diferente de dizer que “a guerra de Troia de Homero [...] tem de ser despejada da *história* da Idade do Bronze na Grécia” (2002, FINLEY, p. 186). Mas é que as reminiscências homéricas não poderiam estar preservadas dos efeitos deletérios decorrentes da fluidez inerente aos processos de criação, transmissão e reprodução poética próprios de uma tradição oral. Se, conforme a visão de Teodorsson, o que se manteve vivo foi “a memória da Grande Idade” e “elementos culturais”, somos deixados na mão quanto ao conteúdo propriamente narrativo. Será talvez razoável, queremos crer, admitir a hipótese de que essa memória e esses elementos tenham sido conservados mediante um esforço ético e em conformidade com vetores ideológicos. Mas, se não parece fácil encontrar uma guerra de Troia homérica na Idade do Bronze, não seria então o caso de, aventurando-se por um caminho mais fácil, tentar encontrar, inversamente, *flashes* da Idade do Bronze em Homero? E, na verdade, por que duvidar que elementos narrativos retirados do mundo real possam penetrar, ainda que de forma nebulosa, ou distorcida, o universo fabuloso do mito e da

⁷ Sobre o Linear B falaremos um pouco mais nas seções 3.1 e 3.2; na página 156 esclareceremos, em um parágrafo, qual seu parentesco com outras escritas utilizadas no Egeu durante o período enfocado no trabalho.

poesia? Ocorre apenas que os detalhes que se conservam acabam aparecendo geralmente fora de contexto, de modo pontual, borrados por uma aura poética de fantasia e permanecendo aquém do nível discursivo ou do enredo total da obra. Sobre isso trataremos na seção 2.5.

Ainda sobre Troia, West considera que,

se Troia deveu sua riqueza a seu domínio da entrada para o Dardanelos, é provável que servisse principalmente como um entreposto, onde mercadores que atracavam no porto na baía de Besik podiam fazer negócios com outros que traziam seus bens pela terra, se bem que alguns comerciantes aventureiros podem ter achado que valia a pena aguardar pelo raro vento sudoeste que os permitia penetrar o Mar Negro (WEST, 2003, p. 153),

Para Raaflaub, a Troia da Idade do Bronze,

como demonstrou Manfred Korfmann e sua equipe, [...] localizava-se em uma região importante, o centro de muitas conexões comerciais e seu porto oferecia um ancoradouro seguro àquelas embarcações que tinham de esperar, às vezes por semanas a fio, por ventos favoráveis para navegar para dentro do Helesponto e do Mar Negro (RAAFLAUB, 1998, p. 389).

Essa opinião parece confirmar que a região onde ficava Troia foi um ponto comercialmente estratégico pelo menos desde o final do segundo milênio. Raaflaub ainda cita o artigo *Troy: Topography and Navigation*, de Korfmann, para quem

especialmente significativos são os sistemas de fortificação dos sucessivos assentamentos com suas muralhas gastas interrompidas em intervalos por bastiões e portões... Onde mais (afora no norte de Tirinto e em Micenas) encontram-se ruínas de uma tal monumentalidade que remontem à segunda metade do segundo milênio? Uma tal arquitetura tem de refletir não apenas a importância do assentamento em si, mas uma certa ameaça contínua também, sentida pelos habitantes em vista da localização geográfica crítica do sítio. A riqueza e o poder da cidade estão comprovados durante um longo período de tempo, notavelmente nos séculos XIV e XIII a.C. A conquista de uma cidade assim teria recompensado os esforços de um invasor muitas vezes (1986 apud RAAFLAUB, 1998, p. 389-90).

De modo similar, analisando achados arqueológicos da Idade do Bronze, Bobokhyan identifica similaridades (na forma, no peso, no lugar em que são encontrados, como próximo a portões) entre objetos como balanças e pesos, entre outros, em Troia e na região do Levante, demonstrando assim que Troia, durante os períodos denominados Idade do Bronze Inicial III e Idade do Bronze Tardia, foi “um lugar importante na região da Anatólia ocidental” (2009, p.

43), uma vez que desde a segunda metade do terceiro milênio mantinha linhas de contato comercial com a região central da Ásia Menor e com o Oriente Próximo, de sorte que,

desse ponto de vista, não seria uma atitude exagerada concluir que as antigas sociedades da Anatólia, Egeu e Mediterrâneo oriental compartilhavam percepções comuns ou similares do valor do metal e outros materiais preciosos e, talvez também, sistemas métricos internacionalmente reconhecidos.

O próximo período de integração mais avançada ocorreu no final da Idade do Bronze, quando é possível rastrear a formação de uma κοινή metrológica nas regiões mencionadas acima (2009, p. 45).

Nesse contexto não chega a ser uma hipótese absurda a de que gregos das regiões continentais a sudoeste do estreito de Dardanelos tenham crescido os olhos para Troia. Assim, se for verdade que houve uma Guerra de Troia, essa campanha não precisa ter sido uma empresa isolada, mas provavelmente se inscreveria em um processo de expansão marítima imperialista alimentado pelo impulso comercial que chegava ao Egeu a partir do oriente, de modo mais ou menos semelhante ao que ocorreu com os gregos da época de Homero e os que se lhe seguiram até, pelo menos, o período da talassocracia ateniense.

Todavia, algumas peças se movem de maneira diferente no tabuleiro do Mediterrâneo oriental do final do Bronze. Alguns elementos mais ou menos obscuros podem ser identificados no quadro geopolítico do segundo milênio. Um deles é a presença inequívoca dos Hititas na Ásia Menor. Segundo as indicações de Raaflaub, o império hitita durou até cerca de 1200 a.C. (1998, p. 386) (confira a tabela apresentada no Anexo A no fim do trabalho). Mas a análise dos documentos é controversa. Não é impossível que Troia representasse algo como um posto avançado nas linhas de poder Hitita, embora a ausência de hititas entre os aliados troianos em Homero ofereça alguma dificuldade para essa interpretação.⁸ Além disso, documentos no Egito fazem referência a uma certa “ilha no meio do mar”, assim como a uma população mista e indefinida genericamente identificada como sendo os “povos do mar”. Não é impossível associar essa ilha a Chipre ou Creta. Como se vê, são realmente designações bem genéricas, de sorte que é difícil chegar a alguma conclusão definitiva sobre quem são esses povos e que ilha é essa. Em todo caso, a impressão que se tem

⁸ Para Raaflaub “dentre todos os aliados Troianos, Homero não menciona uma vez só os Hititas – a não ser que os *Keteioi*, o povo de Eurípilo, a vítima de Neoptólemo, mencionada na *Odisseia* (11. 521), sejam realmente os Hititas” (1998, p. 392). Segundo Raaflaub, Heubeck e Hoekstra discutiriam essa hipótese em seu *A Commentary on Homer's Odyssey*, de 1989 (p. 108).

da análise desses dados vindos do Egito é a de que no fim da Idade do Bronze houve forte movimentação bélica, aparentemente no nordeste do mediterrâneo e, por isso, um certo número de especialistas inclina-se a crer que esses dados podem fornecer um contexto coerente para a guerra de Troia. Raaflaub, por exemplo, assinala que

os “*Danuna*, das ilhas no meio do mar” também aparecem nos documentos de Medinet Habu, comemorando a vitória de Ramsés III sobre uma massa misturada de invasores, por vezes chamados “povos do mar”, no início do século XII. Esses mesmos documentos mencionam um povo chamado *Ekwesh*, que alguns especialistas identificam com os *Ahhiyawa* que conhecemos dos textos hititas e que, por sua vez, bem podem ser os *achaioi*/aqueus homéricos. Os textos hititas, poucos, fragmentários e variadamente datados entre os séculos XV e XIII, oferecem vislumbres fascinantes no mundo da diplomacia e das guerras entre hititas e alguns de seus vizinhos. O rei da Ahhiyawa é por vezes tratado como um igual, outras vezes como inferior ao rei Hitita; a natureza das relações varia da amistosidade à hostilidade. Um fragmento cerâmico encontrado em Boghazköy talvez até preserve um retrato de um guerreiro *ahhiyawa* (1998, p. 391).

Temos falado já desse notável fragmento. Ao que parece temos aí vagamente delineado um ambiente de interesses econômicos e conflitos entre povos diversos no Egeu do final da Idade do Bronze. Note-se, porém, que, para complicar um pouco mais a história, essa façanha militar vitoriosa talvez coincida cronologicamente com a invasão dórica e o colapso da civilização micênica, a partir do começo do século XII a.C., o que sugere fortemente que esta tenha vindo logo a seguir àquela.

Chadwick recorda que

as áreas principais do poder micênico, os sítios dos palácios destruídos em torno dos séculos XIII e XII, foram, em épocas históricas, ocupados por um dos maiores grupos linguísticos, os dóricos. Partindo do noroeste da Grécia (Epiro), esse dialeto deita um grande arco descendo a costa oriental do Peloponeso, atravessando Creta e alcançando Rodes e Cós, no Dodecaneso. Para dentro do arco, os Dóricos penetraram a Grécia central até Delfos e absorveram o Peloponeso inteiro, exceto seu coração montanhoso, a Arcádia, que permaneceu sendo um enclave linguístico separado. Porém jamais penetraram as ilhas do Egeu central, ou na costa leste do continente ao norte do istmo. Isso, combinado com mitos acerca da conquista dórica torna extremamente provável que tenha sido esse movimento a causar o colapso final do poder micênico (1995, p. 10 e 11).

Essa datação para o fim da sociedade micênica é genericamente aceita por muitos autores. Shelmerdine, por exemplo, mencionando uma “sequência histórica de construção e

destruição nos centros palacianos no LH IIIB-C”; portanto, segundo sua tabela (1997, p. 540), que consta no Anexo B que foi incluído no fim deste trabalho, um período que vai da segunda metade do século XIV até quase a metade do XI. Ela ainda tomou o cuidado de precisar que “os primeiros sinais de estrago generalizado aparecem no meio do LH IIIB [portanto já no século XIII], com destruições na cidadela de Tirinto, no grupo do Mercador de Óleo e nas Casas de Panayia I e II [*Oil Merchant group and Panayia Houses I and II*], fora das muralhas, em Micenas e em Gla (talvez no LH IIIB2)” (1997, p. 580). Raaflaub também apresenta uma cronologia (1998, p. 386) em seu artigo, que também pode ser examinada no Anexo A. Seguindo suas indicações temos que a destruição generalizada dos sítios em Micenas ocorreu entre 1225 a.C. e 1200 a.C. A Idade das Trevas começaria logo em seguida, sendo que a destruição final da cidadela de Micenas só teria ocorrido em 1150 a.C. e a infiltração gradual dos dóricos, apenas durante o século XI.

A datação da guerra de Troia, por sua vez, não é também um assunto plano, uma vez que não sabemos nem com certeza a qual das Troias devemos associar o mito, de sorte que a datação para a guerra de Troia na verdade é muito mais incerta do que a do fim da sociedade micênica, mesmo tendo em conta que essa sociedade não pode ter se acabado muito de uma vez. Impressionado, como dizíamos há pouco, com as dimensões exíguas das edificações de Troia VII, “cujas muralhas não teriam condições de resistir durante dez anos”, e considerando que “é difícil imaginar que os aqueus precisassem juntar forças para se apossar daquele sítio pouco impressionante”, Vidal-Naquet cogitou se a Troia de Homero não seria outra: “Troia VI é mais atraente e tem muros que ainda cumprem, de certo modo, sua função”; mas repeliu em seguida a hipótese: “infelizmente, essa cidade, arruinada por um terremoto por volta de 1275 a.C., não pode ter sido destruída no final de um cerco” (2002, p. 25). Entretanto, talvez devamos questionar se, afinal, devemos nos pautar inflexivelmente pela temática um tanto fantasiosa da história de um saque em que, inclusive, os deuses interferem na trama dos acontecimentos a toda hora.

Por outro lado, a documentação arqueológica em torno do assunto é também, por sua vez, inconclusiva. Morris, falando acerca de Troia VI, “a maior e mais impressionante” das cidades pré-históricas de Hissarlik, observa que “um abalo maior no fim do século XIV foi atribuído a causas naturais pela equipe de Blegen, porém muitos têm duvidado de sua teoria sobre um terremoto e associado o esplendor da cidade com a Troia de Príamo” (1989, p. 533). Segundo Raaflaub:

existem duas candidatas tradicionais para serem a Troia Homérica: Troia VIh, destruída na primeira metade do século XIII e Troia VIIa, destruída na segunda metade do século XIII ou começo do XII. Emily Vermeule propôs recentemente uma datação muito mais recuada, no século XV, outros, uma datação tardia, em torno de 1100. Qualquer que seja a data escolhida, nada identifica o destruidor (1998, p. 390).

Além disso, ele também recorda que

a principal razão por que o evento é usualmente datado no fim da Idade do Bronze é o desejo de conciliar camadas de destruição em Troia, a identificação que Homero faz dos micênicos como destruidores e o cálculo cronológico das autoridades antigas. Heródoto data a guerra de Troia em torno de 1.300 a.C.; Eratóstenes, estudioso alexandrino do terceiro século, precisamente em 1.183, e há muitas outras propostas, variando entre 910 e 1.334 (1998, p. 394).

Talvez, ao fazer a comparação dos dados arqueológicos com a informação mítica e poética que encontramos em Homero, não se deva aferrar-se demasiadamente à questão do saque e da destruição. Pois a ideia de uma tal façanha militar avassaladora seria o tipo de elemento narrativo que, pelo que possui de espetacular ou *amazing*, bem poderia ter fácil adesão poética, independentemente de qualquer correspondência histórica, conformando-se adequadamente a uma narrativa de *teikhomakhía*, isto é, de “batalha com muralha”, um tema comum na *Ilíada* (II. 7. 433-64; 12. 1-40, 257-64, 440 e 443; e 15. 345-89). A importância narrativa das muralhas é uma circunstância que poderia explicar, ao menos em parte, a escolha dos sítios de Micenas e Troia como centros de poder que “protagonizam” o grande embate, já que as muralhas desses locais eram, por certo, famosas por suas dimensões extraordinárias.⁹ Além disso, é preciso frisar, uma guerra contra os gregos seguida por ou antecedida de uma destruição da mesma cidade, ou de outra no mesmo local, podem ter servido de estímulo poético na fabricação de um mito, como a própria Troia, em camadas superpostas de tempo.

Morris, por exemplo, é da opinião de que “a destruição da cidadela de Troia por parte dos gregos como um evento heroico simples ocorreu principalmente na poesia. Isso pode nunca ser convenientemente confirmado por uma camada de destruição escavada e a

⁹ Voltaremos a falar de muralhas na seção 2.3.1, quando estivermos descrevendo os micênicos.

expectativa de semelhante ‘prova’ ignora o poder da poesia” (1989, p. 533). Ela, porém, também aponta que

um importante cemitério do fim da Tróia VI, no LH IIIB, contendo fragmentos de cerâmica micênica, possuía túmulos de homens, mulheres e crianças, não apenas de guerreiros. Isso sugere comunidades familiares, talvez homens que se casaram e fixaram-se em Troia no século XIII, em gerações que se seguiram a expedições militares, como em Panaztepe (1989, p. 533).

Por fim, concluiu a autora que

a grande era da expansão micênica na costa da Anatólia ocorreu mais cedo na Idade do Bronze do que a maior parte das datações “históricas” da destruição de Troia. Foi aquela época recordada como a Idade Heroica, na poesia e na arte, até o primeiro momento de colonização grega na Anatólia, do qual as colônias “históricas” da Jônia formavam um modesto e previsível resultado, sob condições menos heroicas, porém mais civilizadas (p. 534).

Nesse contexto é razoável pensar que os gregos poderiam ter mais facilidade em guardar recordações de Troia se sua (suposta) vitória sobre ela tiver trazido resultados mais ou menos duráveis, o que em parte nos autoriza a refletir sobre os interesses econômicos que estavam por trás das guerras ocorridas no sítio de Dardanelos. A importância comercial do estreito, portanto, não parece ser um dado irrelevante. Do mesmo modo, elementos históricos de épocas diferentes poderiam facilmente fundir-se em uma narrativa “única” se, como querem muitos, os gregos já possuíssem então uma tradição épica oral plenamente desenvolvida desde pelo menos meados do segundo milênio a.C. Nesse sentido, os muros “de Troia VI” poderiam facilmente integrar uma narrativa referente a quaisquer episódios da história “de Troia VII” ou, mesmo, a simples fama da cidade, em qualquer época, poderia ser um estímulo para a fabulação mítica. Seria, antes, muito estranho se elementos vindos de outras guerras, outros episódios históricos e outras narrativas inventadas e até fantásticas não se misturassem aos mitos que circulavam no ciclo de Troia.

Enfim, como se vê, os elementos históricos em torno de Troia e sua guerra são lacunares e vagos, dependem de equações arriscadas como “*ahhiyawa* = Acaia”, ou “*Wilusa* = Ílion”, ou ainda, “*Taruisa* = Troia”, etc. e, resumidamente, só podem ser, com alguma dificuldade, descritos como perfazendo um “quadro” em razão do cotejo que tem sido feito com o período histórico e com elementos literários do milênio seguinte, particularmente no

que se refere às obras atribuídas a Homero. E embora os gregos tenham, aparentemente, conservado alguma memória dessa localidade (o que foi imprescindível para que ela fosse encontrada por Schliemann), a própria localidade não conservou registros muito seguros ou claros de sua relação com os gregos.

2.3 Micênicos e minoicos: militarismo na origem dos gregos

Neste segmento do trabalho começaremos por analisar quem foram, em termos históricos, os gregos de quem Homero supostamente fala, isto é, os “micênicos”. Em seguida faremos uma breve comparação entre eles e os “minoicos”, um povo com quem eles tinham contatos íntimos através do Egeu. A comparação servirá, por um lado, para compreendermos melhor, por contraste, quem foram os primeiros gregos; mas a arte minoica também aborda, por outro, temas micênicos, o que nos será igualmente útil.

2.3.1 Micênicos

Se pouco se pode auferir de histórico pelo lado troiano, não seria o caso de averiguar o outro lado da guerra? Afinal, os gregos, esses têm de ter tido uma existência histórica mais consistente. Qual é, em linhas gerais, a história pregressa desse povo? Quem foram os gregos dos quais Homero quis conservar a memória? A resposta de Finley a esse *quem* começa com um *quando*. As citações que se seguem agora são concisas e oferecem uma visão geral acerca do pouco que se pode afirmar com segurança sobre a origem da própria nação grega. Segundo ele

a intrincada análise dos resíduos remanescentes [de alguns milhares de tábuas de argila em Linear B dos séculos XIV e XIII a.C., além de pedras, cerâmicas e objetos de metal] e dos nomes de lugar demonstrou que gente falando grego (ou protogrego), mas ignorante da arte de escrever, apareceu primeiramente em cena antes de 2.000 a.C. Onde essa gente veio originalmente é incerto. Na época de Platão, mais de quinze séculos depois, encontrar-se-ia esparramada através de um formidável território, de Trebizonda, perto da extremidade oriental do Mar Negro, até as costas mediterrâneas da França e da Líbia – talvez cinco ou seis milhões de pessoas no total. Esses imigrantes não foram, de jeito nenhum, os primeiros habitantes da Grécia, nem chegaram como conquistadores altamente civilizados subjugando tribos selvagens. Os arqueólogos descobriram ampla evidência de civilizações pré-gregas relativamente avançadas, algumas recuando bastante na Idade da Pedra, para além de 6.000 a.C. No geral, o nível de desenvolvimento social e material na região era muito superior ao dos recém-chegados. Quando esse povo que falava grego chegou, não veio em uma migração massiva, feito uma horda destruidora, numa excursão através do difícil terreno montanhoso do norte da Grécia, ao modo de uma expedição

colonizadora organizada, mas, antes, num processo de infiltração, talvez pontuado por um ou dois movimentos mais massivos (FINLEY, 2002, p. 6 e 7).

Acerca desse deslocamento gradual, Finley ainda observa que,

biologicamente e culturalmente, foram esses séculos de mistura. Há uma reminiscência clara dessa situação na *Odisseia* (19.172-7), quando Odisseu diz, mesclando nomes gregos e autóctones: ‘Há uma terra chamada Creta no meio do mar bordô... há nela muitos homens sem conta e noventa cidades. E ocorre uma mistura de línguas: há aqueus por lá, e eteo-cretenses, e cidônios, e dórios de cabeleira ondulante e pelasgos ilustres’. Ossadas mostram a fusão biológica; linguagem e religião fornecem a principal evidência no que respeita à cultura. O produto final, depois de mil anos mais ou menos, foi o povo histórico que chamamos ‘gregos’ (2002, p. 7).

Portanto, embora se admita em geral que Homero projetou as características de seu próprio modo de vida sobre a imagem dos antigos guerreiros que protagonizam seus relatos, não é de todo errado dizer que os “argivos” (“aqueus”, “dânaos”) que aparecem descritos na memória épica do século VIII a.C. eram os gregos do milênio anterior, se aceitarmos que o grecismo de alguém está em sua língua e nos seus deuses. Nesse ponto Chadwick foi incisivo: “um fato se destaca prontamente como sendo de maior consequência: os micênicos eram gregos” (1995, p. 101). E realmente parece que Homero teve a intenção de retratá-los, embora seja, como veremos, questionável seu sucesso.

Com efeito, um dado notável que se revelou apenas a partir da leitura do Linear B foi a presença de gregos, inclusive não apenas no continente, mas em Creta, no segundo milênio a.C., pois durante a primeira metade desse milênio, antes deles chegarem à ela, em torno de 1450 a.C., essa ilha esteve sob o controle de uma sociedade mal conhecida, genericamente referida como “cretense” ou, em alusão ao rei mítico cretense Minos, “minoica”. Até a metade do século XX, essa circunstância confundiu arqueólogos como Arthur Evans e outros, que não acreditavam na presença de gregos em Creta já na Idade do Bronze; mas a decifração do Linear B revelou sua chegada em meados do segundo milênio. Análises da cerâmica e dos costumes de enterro confirmam que a invasão veio do continente helênico (HIGGINS, 1994, p. 75). Chadwick considera que “em Creta a civilização foi incomparavelmente mais antiga do que na Grécia; até mesmo no final do Bronze ainda era mais avançada. [...] As similaridades entre sua arte e arquitetura e as da Grécia continental seriam facilmente explicadas se a Grécia tiver sido uma província minoica; e o florescimento de Micenas

poderia ser imaginado como a revolta de uma colônia que acabou destruindo e dominando a metrópole” (1995, p. 8 e 9). Portanto, aparentemente, os minoicos estão para os gregos assim como estes estão para os romanos: os últimos herdaram dos primeiros um patrimônio cultural e civilizatório substancial.

Mas é preciso tomar cuidado com a terminologia. A sociedade “micênica” recebe esse qualificativo em referência ao sítio arqueológico de Micenas, onde há uma fortaleza com uma muralha megalítica (semelhante à de Tirinto), com um portão encimado por um lintel monolítico e, mais no alto, uma escultura heráldica de dois animais que se tornaram acéfalos pela deterioração do tempo e que foram identificados como leões (fig. 2). Essa localidade, portanto, foi identificada com a “Micenas” dos textos Homéricos, cidade mítica que tinha Agamêmnon como rei. Foi lá que Schliemann desenterrou tesouros como a máscara de ouro “de Agamêmnon”, retirada de um túmulo; ali também foram achadas algumas tábuas de argila em Linear B – a mesma escrita que fora encontrada por Evans, em Knossos, em 30 de março de 1900, com uma semana apenas de escavação (CHADWICK, 1995, p. 8) e, em 1939, por Carl Blegen, em Pilos, nas primeiras vinte e quatro horas após o início das escavações (1995, p. 37). Woodard esclarece que o Linear B

sobrevive principalmente em tábuas de barro recuperadas das ruínas do palácio micênico em Knossos e em Khania, na Ilha de Creta, assim como de vários sítios micênicos na Grécia continental, sobretudo Pilos, Micenas, Tirinto e Tebas. Os materiais de Knossos são mais frequentemente datados em 1400 a.C. e os continentais de 1200 a.C. (1997, p. 5).

Essa sociedade, portanto, não é simplesmente “micênica”, mas estendia-se também até outras regiões do continente, tais como as referidas cidades de Tirinto (também na Argólida, como Micenas) e Pilos (na Messênia) e, certamente, Argos, de tantas lendas e que Homero identifica com a própria Micenas, cidade vizinha, assim como Tebas (na Beócia), de cuja imponência a memória mítica conservou alguma recordação (pense-se em Édipo), além de Orcômeno (também na Beócia), indo mesmo, conforme estamos explicando, pelo menos desde a suposta conquista no século XV, até a Creta de Knossos, do outro lado do Egeu. Como se vê, a memória mítica retrata, pelo menos um pouco, a geografia política do milênio anterior.

Como estamos dizendo, esse povo produziu grandes fortalezas com muralhas megalíticas no final da Idade do Bronze que impressionavam os gregos do período histórico e,

a bem dizer, impressiona muitos turistas até hoje. O mavorcismo micênico salta, então, aos olhos, sobretudo quando analisamos alguns dos sítios arqueológicos do continente onde se encontram as maiores muralhas, como as fortalezas de Micenas e Tirinto, construídas na Argólida do século XIII. Higgins recorda que “certos monumentos da Idade do Bronze nunca se perderam de vista, como por exemplo, as muralhas ciclópicas e a Porta dos Leões [(fig. 2)] em Micenas, bem como o Tesouro de Atreu, ali perto; e há um *corpus* crescente”, agrega o especialista, “de evidência de que muitos túmulos foram venerados a partir do século VIII, como os *resting-places* de heróis” (1994, p. 8).

Ao descrever esses baluartes Lawrence associa os remanescentes aos hábitos dos povos que outrora os ocupavam:

o fato de serem os donos do poder, em regra, senhores da guerra de hábitos predatórios, se evidencia pelas sólidas fortificações em que viviam – uma inovação na Grécia continental que possivelmente remonta, em forma rudimentar, aos primórdios do Heládico Médio. A estrutura megalítica das fortificações foi outra inovação: em nenhum outro lugar do mundo, exceto na Ásia Menor Hitita, existiu qualquer construção com blocos tão imensos (1988, p. 43).

Por trás das muralhas o palácio tinha janelas pequenas e o conjunto arquitetônico podia incluir, além das muralhas, feitas de blocos maciços de pedra calcária, torres, fosso e ponte levadiça, tal como ocorre na cidadela de Tirinto, que “eventualmente ocupou toda a cadeia de montanhas que emerge perto do mar, vindo da planície aluvial de Argos”, cuja área total é de 1,6 ha, e onde

a muralha mais antiga é mais tosca que a obra posterior, formada por enormes blocos de pedra (pesando várias toneladas) de formas extremamente irregulares, escassamente modeladas e unidas por meio de inserções de peças menores e vedação em argila. Tinha em média seis metros de espessura e pelo menos outro tanto de altura. Essa cantaria monstruosa e bárbara pareceu sobre-humana aos gregos clássicos, que a atribuíram aos míticos Ciclopes, e por isso é chamada ciclópica.

Tais são os esclarecimentos de Lawrence, que terá percebido ainda que, em Tirinto, “um inimigo que tentasse atacar o portão teria primeiro de atravessar o corredor de acesso entre [...] dois imensos bastiões, no alto dos quais dúzias de homens se poderiam postar com projéteis”, acrescentando em seguida que esse inimigo “vindo da planície, ao tentar alcançar o portão externo, tinha de expor seu lado direito, sem proteção do escudo, durante todo o

comprimento da rampa e depois descrever duas voltas em ângulo reto sob ataques vindos de todas as direções”.

Fig. 1 – Muralha de Tirinto.



Essas são as que Pausânias descreveu como “as muralhas mais ciclópicas da Grécia”. Tirinto (STRONG, 1966, p. 31).

A muralha de Tirinto (fig. 1) possui blocos de quase dois metros de comprimento e seu perímetro chega a 700 metros, mas em Micenas a muralha é de 900 metros de extensão e sua

alvenaria é geralmente ciclópica, imensos blocos de pedra calcária toscamente lavrados ou deixados ao natural, utilizando-se, para salvar as aparências, uma quantidade de conglomerado calcário de cantaria ao redor dos portões. Os blocos de pedra eram até mais gigantescos [do que os de Tirinto], porém trabalhados com martelo para dar forma poligonal e colocá-los unidos com argamassa em fileiras mais ou menos regulares. Alguns pedregulhos espalhados sobre a base tornavam comparativamente fácil alinhar os blocos, embora em média cada um deles pesasse de cinco a seis toneladas. O muro tem normalmente seis metros de espessura, chegando a 7,5m em alguns lugares (LAWRENCE, p.1998, 44-49).

Preziosi e Hitchcock esclarecem que “na sua forma final, a muralha da cidadela em Micenas abarcava uns 30.000 m², com muros variando entre 7m e 7.5m de espessura e alcançando uma

altura preservada máxima de 8m” (1999, p. 187). Havia, nessa muralha, uma entrada monumental para a cidadela, a famosa Porta dos Leões (fig. 2).

Fig. 2 – Porta dos Leões.



Tanto Higgins quanto Preziosi e Hitchcock localizam a construção dessa entrada monumental em 1250 a.C. (1994, p. 9; 1999, p. 187). Micenas. Fonte: ARGAN, 2003, v. 1, p. 54.

Note-se que “na sua forma final”, disseram eles, porque

o percurso para fortificar sítios como Micenas e Tirinto ocorreu progressivamente e em estágios e não subitamente. [...] A fortificação de Micenas começou em torno de 1340 a.C., uns 25 anos depois da cidadela de Tirinto ser fortificada. Ela se constituiu em três fases de construção que aumentaram progressivamente a extensão da área sob proteção (1999, p. 185).

Assim, entre a construção da primeira muralha e meados do século XIII, o muro teria sido reformado e estendido, passando a englobar o Círculo de Túmulos A e, ao todo, uma cidadela duas vezes maior. A Grande Rampa conduzindo da cidadela ao palácio teria sido então erigida sobre uma rampa menor anterior. A própria Porta dos Leões, feita de blocos de cantaria paralelepipedal seria de 1250 a.C. (1999, p. 185). Em torno de 1200 a.C., num terceiro estágio, as muralhas teriam passado a proteger o acesso secreto, por meio de uma escada

subterrânea e às vezes ziguezagueante, a uma cisterna subterrânea conectada a uma fonte de água (p. 185-6).

A edificação dessas fortalezas, portanto, coincide com o ápice da civilização micênica alcançado em decorrência da invasão de Creta no século XV e a ulterior dominação do comércio com o oriente através do Egeu. Algum esforço técnico e econômico teve de ser despendido, portanto, durante o LH 3B, ao longo de várias gerações, por cerca de um século e meio. Isso pode ter deixado alguma impressão na memória social local, de sorte que essas fortalezas sobranceiras, do alto de suas colinas, deviam causar alguma impressão na região em torno, sendo vistas por todos como a materialização metonímica do poder do Estado. Essa hipótese encontrará quiçá uma confirmação na Porta dos Leões, a que se atribui, em geral, valor heráldico.

Segundo Preziosi e Hitchcock,

blocos cortados a serra e trabalhados a martelo, com acabamento de cantaria, foram usados em seções altamente visíveis, inclusive a Porta dos leões, o Portão Norte e a Torre Sudeste. A aparência do muro e dos portões era deliberadamente monumental. Ao passo que a maior parte da muralha era construída de pedra calcária, essas áreas mais formais foram construídas com conglomerados, uma pedra que consiste em cascalhos, rochas e outros sedimentos naturalmente cimentados, dando aos blocos trabalhados uma aparência agradável e variegada (1999, p. 187).

Desse modo, admitem eles, a Porta dos Leões “incorpora funções simultaneamente utilitárias e simbólicas” (1999, p. 187-8). Como veremos, essa função simbólica, que já se expressa na arquitetura mesma do baluarte, não é um dado indiferente para a compreensão da épica grega, inclusive em períodos históricos. Ali, ainda hoje se pode ver como dois leões – um animal tradicionalmente associado à força ou ao poder — ladeavam uma coluna ao centro, cujo significado possivelmente associa-se à ideia de solidez ou firmeza. Talvez os leões fossem vistos como “guardiães”, tendo valor “apotropaico” e significando “proteção, força e estabilidade”; e, talvez, já que suas cabeças se perderam, nem fossem leões, mas, sim, “grifos” (1999, p. 189), outro animal tradicionalmente associado à pompa do poder, como se pode ver no palácio minoico em Knossos.

Preziosi e Hitchcock ponderam ainda que

a coluna central, com seu entablamento, tem sido interpretada como representando uma estrutura, possivelmente o palácio ou cidade e seu rei, uma edificação religiosa, ou a deidade da casa. Muitos outros

especialistas proeminentes acreditam que a coluna central representa uma deidade anicônica. Essa interpretação se conforma com uma longa tradição da Idade do Bronze, atestada já no Egeu, já no Oriente Próximo, de animais poderosos ladeando objetos venerados (1999, p. 189).

Finalmente, esses autores observam que talvez a coluna fosse vista como um objeto “sobrenatural” ou “sagrado” (p. 189). Sobre o “significado do grupo antitético”, perguntam-se então, “acaso a presença do entablamento complica aquele sentido combinando ou coadunando significado religioso e autoridade secular?” (p. 190).

Independentemente de seu sentido religioso, interessa-nos chamar a atenção especialmente para o significado possivelmente edificante dessa imagem, um objeto artificial, com função arquitetônica de sustentação, colocado como monumento bem na entrada de uma grande e famosa edificação, ela mesma um símbolo monumental de força, poder e civilização. Sobre as modificações produzidas durante o LH 3B, a ampliação da muralha e a construção da Porta dos Leões, concluem Preziosi e Hitchcock:

Recentemente foi sugerido que esses desenvolvimentos sinalizam a convergência entre ideologia e centralização política, de sorte que a ênfase colocada no Círculo de Túmulos A foi parte do processo final de consolidação de poder nas mãos de uma elite simples governante. Dentro desse contexto, a Porta dos Leões manda uma mensagem que pode ser lida como deliberadamente ambígua, bem como polivalente. O simbolismo do lugar incorporado no entablamento do portão combina-se com a coluna. Desse modo, os governantes de Micenas se apropriaram de um símbolo tradicionalmente identificado com o divino no vocabulário iconográfico da Idade do Bronze, a saber, a coluna como representação anicônica do divino. Ao trazer a coluna para dentro do domínio do palácio, o governante, ademais, legitima-se.

Essas não são, porém, as muralhas mais longas das cidadelas construídas no período. Em Gla havia uma muralha de 3 km de extensão, provavelmente assim construída porque “nenhuma extensão menor se teria adequado ao terreno”; mas em Krisa, onde havia uma muralha de 1400 metros, o perímetro “poderia ter sido reduzido à metade para maior vantagem militar”. Só nesses dois casos, diz Lawrence, a área circunscrita “era tão grande que a população das redondezas e seus animais não conseguiam ocupá-la totalmente” (LAWRENCE, 1998, p. 43); mas, apesar do comprimento de seus muros, esses sítios não são em geral considerados tão importantes quanto, por exemplo, os de Tirinto e Micenas, na Argólida, ou quanto o palácio de Pilos, na Messênia, onde ficavam algumas das maiores cidades da época.

Fig. 3 – Palácio de Knossos.



Desenterrado por *Sir Arthur Evans*. O estilo “aberto” de arquitetura incluía diversos pátios e poços de iluminação e ventilação. Fonte: LAWRENCE, 1998, p. 24.

É bem verdade que, por detrás dessa casca dura, no mais íntimo do palácio, o *mégaron* guardava o requinte da corte micênica. Contudo, cotejando a brutalidade dessas edificações, na maneira como se erguem, se apresentam e se relacionam com o universo à sua roda, com o refinamento abundante, esparramado e aberto do estilo do palácio cretense (fig. 3), somos constringidos a concordar com Vernant em que

o contraste entre essas duas realidades grava-se na arquitetura de seus palácios. Os de Creta, dédalos de compartimentos dispostos em aparente desordem em torno de um pátio central, são construídos no mesmo nível que a região circunvizinha sobre a qual se abrem sem defesa por amplas estradas que vão ter ao palácio. O solar micênico, tendo no centro o *mégaron* e a sala do trono, é uma fortaleza cercada de muros, um abrigo de chefes que domina e fiscaliza a região plana que se estende a seus pés. [...] Seu papel militar parece sobretudo defensivo (VERNANT, 2003, p. 28).

Preziosi e Hitchcock também reconhecem que “quando pensamos nos muros das cidades fortificadas de Micenas e Tirinto, uma imagem guerreira dos povos micênicos da

Grécia continental vem, às vezes, à cabeça. Isso é frequentemente contrastado com a imagem de amantes da paz dos minoicos, entre os quais, tais fortificações altamente notáveis, aparentemente, inexistem” (1999, p.184-5).

O motivo da muralha tem todas as características de algo que poderia ser conservado, por sua beleza intrínseca, por seu valor social emblemático e pela facilidade com que pode ser empregado de modo funcional, como temos dito, dentro de inúmeras narrativas heroicas, na forma de *teichomachía* (confira, por exemplo, *Il.* 12 1-40, 257-64, 440 e 443). De fato, o *tópos* da muralha aparece em diversos lugares da *Ilíada* (por exemplo, 9. 349) e, inclusive, no ápice da narrativa, justamente no canto XXII, por ocasião do enfrentamento entre Aquiles e Heitor (*Il.* 22. 144). Essa é uma passagem que, pela importância que tem para a narrativa, bem pode ser uma das mais antigas e bem preservadas. E, afinal, as ruínas de Troia (assim como as micênicas) podem ter ficado expostas por muitos anos ao olhar dos curiosos, trazendo recordações obscuras e misteriosas, mas estando ali, materialmente, o que estimularia um pouco essa tópica nas narrativas.

Para Raaflaub,

em sociedades que desenvolveram consciência histórica, tais “tradições” ou mitos podem ser provocados por conspícuos objetos históricos, monumentos ou ruínas. Por exemplo, o “mito” da guerra entre troianos e gregos conduzida pelo rei de Micenas *poderia* ter sido estimulado simplesmente pelo fato de que Troia e Micenas eram as mais famosas ruínas monumentais existentes na Idade das Trevas e na Grécia arcaica (1998, p. 399).

Morris observa, de modo bem pertinente, que restos de muralhas “ou mesmo de fortificações da Idade do Bronze Inicial, ao longo da costa da Ásia Menor, inspiraram lendas sobre heróis invasores, como o *τειχος Ἡρακλῆος* recordado na *Ilíada*” (*Il.* 20. 145) (1989, p. 525). A observação vem a propósito do friso na parede norte da Sala 5, na Casa Ocidental, em Akrotiri, do qual tornaremos a falar e que Morris tende a associar com a épica e com Homero. Do mesmo modo que o afresco na parede em frente do mesmo recinto (fig. 10) “pertence a um mundo mais micênico de caça e batalha” (1989, p. 520), no friso norte é possível ver algumas embarcações (das quais sobraram as proas). Ali, segundo a autora, “o foco da batalha em Thera pode ter envolvido não apenas embarcações, mas uma muralha que as protegia, conforme a tradição da *Ilíada*” (*Il.* 7. 433-64, 12. 4-5, 15. 345-89), já que ela identifica no afresco “um curto trecho de muralha, pintado com divisões como tijolos ou maçonaria de

pedra, além de ameias negras e triangulares ao longo do lado esquerdo” (1989, p. 524). Morris identifica ainda, sobre essa estrutura, “um teto sobre o qual, ou acima do qual, quatro figuras masculinas, uma delas sentada, olham para a esquerda”, de sorte que “parecem concentradas na reunião na encosta”, isto é, em um grupo representado logo ao lado. Isso sugeriria uma relação com a *teichoskopía* da *Ilíada* (3. 145-245) (1989, p. 526), onde chefes troianos dialogam entre si e com Helena “sobre uma torre” (ἐπὶ πύργῳ, *Il.* 3. 153) enquanto fitam, à distância, heróis gregos como Agamêmnon, Odisseu, Ájax, Idomeneu, o cretense, Castor e Pólux movimentando-se no campo de batalha. O tema da *teichoskopía* parece ser realmente um *tópos* recorrente na épica, já que foi retomado pelo autor da *Ilíada* no Canto XX (144 et seq.), quando os próprios deuses, em lugar de homens, guiados por Posídon, tomam assento sobre a muralha circular de Héracles que Atena construíra. Essas observações sugerem que o tema épico da muralha podia estar vivo ente os artistas micênicos e, mesmo, minoicos, em épocas tão remotas como meados do segundo milênio a.C., já que o Afresco de Thera tem de ser anterior à explosão do vulcão que o soterrou.

A estudiosa também esclarece que

Tucídides indica que havia outra muralha (τὸ γὰρ ἔρυμα τῷ στρατοπέδῳ: 1.11.1) construída antes pelos gregos. O testemunho de Tucídides contradiz a narrativa homérica de uma muralha construída no décimo ano, mas está em acordo com a de Heródoto, que sugere uma estrutura substancial construída pelos gregos pouco depois da ancoragem (2.118: ἐκβάσαν δὲ ἐς τὴν γῆν καὶ ἰδρυσθεῖσαν τὴν στρατιήν). Aristóteles resolveu esse conflito assumindo que Homero inventou a “segunda” muralha, a que foi construída no décimo ano em vez de no primeiro, para poder destruí-la (fr. 162 Rose: ὁ πλάστασ πητηῆς ἠφάνισε). O problema da(s) muralha(s) atingiu também a crítica moderna. A análise mais recente sugere sensivelmente que Aristóteles talvez esteja correto: Homero teria inventado a muralhas nos cantos 7 e 12 da *Ilíada* “com o propósito de fornir a *Ilíada* com uma *teichomachia*, um tipo de narrativa bélica que, de outro modo, faltaria à *Ilíada*”.¹⁰ A evidência do friso de Thera sugere a historicidade de um muro antigo, mas também dá suporte à importância de uma *τειχομαχία* como um componente essencial e antigo de uma estória de campanhas no estrangeiro (1989, p. 525-6).

¹⁰ Morris cita aqui E. Dolin, “Thucydides on the Trojan War: A Critique of the Text of 1. 11. 1”, *HSCP* (1983) 130.

Não se deve subestimar a magnificência da sociedade micênica. Raaflaub também menciona

Micenas e as grandes fortalezas e palácios na Grécia continental, com seus afrescos elegantes pintando (dentre muitas outras coisas) banquete e aedo com lira e com sua economia centralizada, com escribas registrando em tábuas de argila estoques e remessas de gêneros alimentícios, matérias primas, produtos, armas, armaduras e carros (1998, p. 390).

Tornaremos a falar desse afresco com um aedo (fig. 9). Para ele, ainda,

Muita evidência sugere que essa foi uma sociedade de guerreiros. Contudo, nada encontrado nesses palácios da Grécia continental fornece uma pista para as relações de poder e, a despeito da homogeneidade cultural largamente espalhada, nada nos permite decidir se Micenas era ou não a capital para um soberano cujo poder alcançava bem mais que a Argólida. Por outro lado, muitos achados atestam conexões de longo alcance, comerciais e, talvez, diplomáticas, com a Mesopotâmia, o Levante e o Egito. Nada confirma relações políticas (em contraste com as econômicas) com Troia, nem amistosas nem hostis (1998, p. 390).

Sobre Troia e suas relações com os micênicos do continente grego, além de mencionar aquele fragmento de Boghazköy com a representação de um guerreiro com uma armadura micênica, Raaflaub ainda salienta que, curiosamente,

achados de cerâmica micênica atestam as conexões comerciais com o mundo micênico. O fato de os troianos quererem copiar em seus vasos [wares] um número de formas da cerâmica micênica muito específicas e de o fazerem tanto ou mais do que em qualquer outro lugar da Anatólia ou do Levante, talvez indique, conforme a sugestão de Susan Allen,¹¹ que tais conexões eram bem estreitas (1998, p. 390).

Portanto, estamos diante de uma sociedade “de guerreiros”, por um lado, mas também, na verdade, muito rica, capaz de produzir palácios decorados com afrescos e que mantém intenso comércio com o Egito e toda a região da Ásia que está pelo caminho costeiro até o Egito (a começar pela própria cidade de Troia) e cuja capital (*se tiver havido alguma*) apenas

¹¹ Confira ALLEN, Susan, *Northwest Anatolian Grey Wares in the Late Bronze Age: Analysis and Distribution in the Eastern Mediterranean*, 1990.

pode ter sido Micenas. Assim, como a Beócia parece ter tido uma importância especial durante o LH, para Adrian Kelly a sociedade micênica pode ter tido uma “capital” em Tebas. Segundo ele

ao passo que o poder de Orcômeno e Tebas na Idade do Bronze não é questionado, a extensão da importância da segunda, em particular, só recentemente começou a ser compreendida. Mencionada em praticamente todos os arquivos conhecidos em Linear B, Tebas era “a maior cidade murada na Grécia”¹² no fim do século XIV e, principalmente a partir da lista de lugares sob seu controle, revelada em tábuas em Linear B recentemente publicadas, vem ganhando força o parecer de que ela é a mais provável “capital” do mundo micênico, pelo menos no século XIII (2006, p. 326).

Ainda sobre os micênicos, para Chadwick “é tentador seguir um costume amplamente praticado e chamá-los de aqueus, o nome que Homero usava com maior frequência para os gregos como um todo”; mas ele também acrescentou, logo a seguir: “qual nome os Micênicos usavam – se é que de fato tinham mesmo algum – ainda é um mistério” (1995, p. 104). Raaflaub, por sua vez, em artigo mais recente, assinala que

documentos escritos do Egito e da capital Hitita em Boghazköy adicionam informação excitante, porém tantalizante. Pois no ano 1437 a.C., os anais do Faraó Tutmosis III registram um precioso presente que ele teria recebido do senhor de *Danaya*. Outra inscrição, proveniente da base de uma estátua no templo de Amenophis III (que governou de 1390 a 1352) menciona um país, *Danaya*, com topônimos como Micenas, Tebas, Messênia, Náuplia, Citera, Élida e, provavelmente, Amiclas. Se a lista começar com a capital, podemos ter aqui evidência de existência, nos séculos quinze e catorze, de um reino *Danaya*, centrado em Micenas e controlando vastas áreas da Grécia continental. Homero chama os gregos de *Akhaioi* (aqueus) e *Danaoi* indiscriminadamente. A evidência egípcia confirma que *Danaoi* era uma expressão utilizada já na Idade do Bronze (1998, p. 390).

Sobre a autodenominação que os gregos foram adotar bem depois, ao recordar que eles “são helenos em sua própria linguagem e seu país é a Hélade”, Finley acrescenta ainda que

graeci é o nome que lhes foi dado pelos romanos e, posteriormente, adotado por toda a Europa. Na antiguidade, ademais, seus vizinhos do leste utilizavam ainda um terceiro nome: jônios, os homens de Javã do Velho Testamento. Os três são tardios, pois nenhum deles é aplicado em Homero. Ele chamava

¹² As aspas são uma citação de S. Symeonoglou a partir de seu *The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times* (Princeton), 1985, p. 69-70.

seu povo de argivos, dánaos e, mais frequentemente, aqueus. A história dessa nomenclatura é muito obscura. Em Homero, Hélade é apenas um distrito no sul da Tessália; já Graia, um lugar da Beócia, próximo às fronteiras áticas. Depois de Homero, ‘Acaia’ e ‘Argos’ subsistiram, mas foram degradados a nomes de lugares mais específicos, ao sul da Grécia (2002, p. 8),

ao passo que “Hélade” e “Graia” teriam seguido o caminho inverso.

Mas, como é isso? Se desceram dos Bálcãs em torno de 2.000 a.C., por que demoraram mais de um milênio para descobrirem quem eram? É que, nesse meio tempo, já não eram os mesmos. Portanto, não se trata de “descobrir”, mas de formar-se, de vir a ser. O que fica sugerido, nessa diversidade de nomenclatura em Homero, é que não havia uma unidade política nacional, embora houvesse, *em termos*, unidade cultural e linguística (com variação dialetal, claro) no momento de composição do poema. E, de fato, a sociedade grega, no tempo de Homero, ainda está, em termos políticos, em formação e, portanto, em transformação. Nesse contexto é conveniente recordar que, como dissemos, Homero descreve uma sociedade da qual tinha pouco conhecimento histórico, projetando, na cultura micênica, elementos que são próprios à sociedade de seu tempo.

Embora tenha sido obrigado a admitir que “ainda é impossível determinar precisamente os limites geográficos do reino controlado por Pilos” durante o período micênico (1995, p. 105), Chadwick, observando que “os lugares que acreditamos poder identificar pelos nomes nas tábuas [de Knossos] cobrem virtualmente Creta inteira” e que “por outro lado, os nomes de lugares fora de Creta não podem ser encontrados”, concluiu que “isso parece implicar que Knossos exercia domínio sobre toda a ilha” (1995, p. 107) – um panorama político que contrasta, até certo ponto, com a geografia étnica daquela Creta poliglota e aparentemente fragmentária que Homero descreverá no século VIII a.C. Não se pretende, aqui, negar a possibilidade de uma unidade política cretense no primeiro milênio, mas devemos reconhecer, ao menos, que, no texto, essa unidade se apaga em face do retrato de um quadro cultural extremamente variado. Ao mesmo tempo, a independência administrativa entre Pilos, Knossos e Micenas, que a simples existência das tábuas parece atestar no milênio anterior, sugere uma sociedade organizada em pequenos “reinos” mais ou menos politicamente autônomos.

Parece provável que o poder de Pilos se estendesse ao menos até além do extremo norte do Peloponeso. Chadwick comenta uma tábua que fala em uma pequena chusma recrutada para uma viagem a Pleuron, um vilarejo que, *provavelmente*,¹³ ficava na Etólia, ao norte do golfo de Corinto, sugerindo que esta região estava no domínio comercial ou militar da metrópole: “uma pequena tábua afirma que um contingente de 30 remeiros, arrebanhados a partir de vilarejos litorâneos, embarcará para Pleuron. Há provavelmente nessa época pouca distinção entre marinha mercante ou de guerra, pois a logística naval de guerra foi inventada num período posterior” (1995, p. 104). Então, aparentemente, a região estava sob o controle de Pilos, um controle que pode ter sido, mesmo, militar ou, senão, ao menos, administrativo.

Estamos, portanto, bem longe da organização em cidades-Estado que está relativamente bem documentada a partir de Homero. Veremos que alguns autores, como Chadwick, Vernant e Shelmerdine falam realmente em “reinos” (*kingdoms*), ou mencionam a existência de reis ou monarcas (CHADWICK, 1995, p. 105 e 112; SHELMERDINE, 1997, p. 550, 552-3, 562-4, 566-9 e 583; VERNANT, 2003, p. 27). Shelmerdine, em particular, insiste em falar em *kingdoms*, por oposição a *chiefdoms* (1997, p. 557 e 563), uma forma de organização política que seria relativa a um período anterior, em meados do segundo milênio. Somos levados a admitir, no final da Idade do Bronze, a existência de regiões com territórios relativamente extensos, cada um com um centro político, onde ficavam os palácios, o que já sugere uma forma de governo muito mais centralizada. Shelmerdine parece aceitar a existência de províncias dentro dos reinos (1997, p. 550, 568), as quais poderiam ter, inclusive, uma “capital” (p. 569). Vimos que alguns autores, como Raaflaub e Kelly, inclinam-se a acreditar na existência de uma única capital para a sociedade como um todo e discutem onde ela ficaria. É preciso que se compreenda, porém, que, em relação às formas sociais de organização posterior, o que mais impressiona não são as diferenças na extensão do raio desses blocos de poder, ou as relativas à política externa, mas realmente as que se verificam em sua estrutura de poder interna.

Em seu artigo, Shelmerdine salienta que “as tábuas [em Linear B] sugerem uma hierarquia oficial muito bem [*fairly*] elaborada e demonstram em que alto grau o controle econômico é essencial para o poder político” (1997, p. 557). Com efeito, a análise do Linear B e de outros dados arqueológicos revela que os gregos “micênicos” tinham uma estrutura

¹³ Ele esclarece que “infelizmente a Grécia, como os demais países, duplica seus topônimos” (1995, p. 105).

política centralizada em torno do palácio (que era também uma fortaleza) de onde o monarca, ou melhor, o *wanax* (wa-na-ka, equivalente ao clássico *anax* “senhor”, *Il.* 1. 390, 442; 3. 351; *Od.* 1. 397; 9. 440; 11. 144, 151; etc.) (SHELMERDINE, 1997, p. 563 e 566; VERNANT, 2003, p. 29; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 27) controlava a vida militar, religiosa e comercial do Egeu. Pelo menos, essa é a opinião de diversos estudiosos. A fiscalização ou supervisão do palácio parece mais claramente atestada, havendo em torno disso algum consenso; talvez haja alguma controvérsia quanto ao poder e às funções do *wanax*, mas geralmente se admite que ele era um chefe de Estado ou um monarca. Além disso, é importante que se compreenda que a fortaleza/palácio era uma instituição que centralizava em si o controle da administração comercial e da vida religiosa. Chadwick, por exemplo, acreditava que

tanto Knossos como Pilos eram monarquias, pois ambos mencionam o ‘rei’ (*wanax*) sem mais nenhuma atribuição, o que só pode significar que tem de ter havido apenas um; embora haja a complicação adicional de que este mesmo título parece ter sido aplicado igualmente a deuses. A conclusão de que os reinos eram monarquias governadas por uma burocracia altamente organizada poderia ser também extraída simplesmente a partir do estudo dos complexos palácios que foram encontrados. (1995, p. 112)

Vidal-Naquet, de modo mais ou menos semelhante, afirmou que o *wanax* era um soberano que “exercia uma autoridade absoluta, inclusive no domínio religioso. Ele controlava os recursos agrícolas e o conjunto do rebanho de uma região e tinha, à sua disposição, armas e carros de guerra” (2002, p. 27). Para Vernant, essa figura era uma espécie de “Rei divino” (2003, p. 10 e 30). Ele acredita também que na sociedade micênica, “a vida social aparece centralizada em torno do palácio, cujo papel é ao mesmo tempo religioso, político, militar, administrativo e econômico. Nesse sistema de economia que se denominou palaciana”, explica ele, “o rei concentra e unifica em sua pessoa todos os elementos do poder, todos os aspectos da soberania” (2003, p. 24). Vernant também acredita, a propósito dos micênicos, que

em todos os graus da administração palaciana é com efeito um vínculo pessoal de submissão que une ao rei os diversos dignitários do Palácio: não são funcionários a serviço do Estado, mas servidores do rei encarregados de manifestar, em toda parte onde sua confiança os colocou, este poder absoluto de comando que se encarna no monarca,

de sorte que os representantes do monarca exerciam por delegação “uma autoridade que em princípio cobre sem restrição todo o campo da vida social”. (2003, p. 27). Essa opinião, porém, não é uma unanimidade. Shelmerdine recorda que há quem acredite que “a autoridade dos oficiais de Estado não é absoluta” (1997, p. 581).

Se for verdade que houve uma sociedade micênica com um Estado forte, em que época essa situação pode ser localizada? Embora os gregos já produzissem notáveis objetos de arte desde o LH I, que corresponde ao fim da primeira metade do segundo milênio a.C., as marcas rastreáveis, como as grandes fortalezas, de um Estado com poder centralizado, só surgem de modo mais nítido no continente no LH III, isto é, mais ou menos a partir do século XIV a.C. O mais antigo *mégaron* micênico encontrado teria sido um datado no LH IIIA1, em Tirinto (ou talvez já no LH II, em Tebas) (SHELMERDINE, 1997, p. 558). Observando que a sociedade micênica deve ter atingido seu ápice em termos de “nível de desenvolvimento social, econômico e político” em torno do LH III, Shelmerdine assinala em seguida que “medidas convencionais de estadismo [*statehood*] incluem a definição de um centro administrativo através da construção de um complexo palaciano, o desenvolvimento da escrita e o estabelecimento de instituições de Estado, como uma religião de Estado” (1997, p. 557). Três páginas depois ela comenta um pouco mais longamente alguns sinais arqueológicos dessa transformação nas grandes estruturas de poder que se verifica a partir do LH III. Os tolos, grandes câmaras tumulares subterrâneas, caracterizariam uma situação anterior, marcada pela ausência de Estado:

É comum a tentação de assumir que eles [os tolos] têm de ser sepulturas “reais”, mas sua proliferação anterior e sua tendência de ocorrer aos pares ou em tríades militam contra essa visão. Na própria Micenas eles aparecem primeiro apenas no LH IIA, mas, na Messênia, os mais antigos são contemporâneos dos túmulos em poço micênicos no MH III-LH I. O antigo tolo micênico é atualmente compreendido como um símbolo de *status* de elite e, assim, certamente um precursor da situação de Estado [*statehood*], mas não um indicador de que essa situação começou anteriormente. A natureza do poder manejado pelos membros de elite das antigas sociedades micênicas é impossível de discernir, porém, as suntuosas sepulturas estão largamente espalhadas e são suficientemente numerosas a ponto de sugerir que o alcance de cada centro era bem limitado. Outro traço notável durante esse período é a diversidade de tipos de túmulos e costumes fúnebres. Cistas e fossas coexistem com câmaras tumulares e até, às vezes, com tolos e Dickinson opinou contrariamente à equação entre cistas e um elemento social mais pobre. Quanto às regiões, os próprios tolos são comuns na Messênia, mas virtualmente desconhecidos na Beócia, ao passo que, no que diz respeito às câmaras tumulares, o reverso é verdadeiro.

No LH IIIA2-III B, por contraste, certa uniformização dos tipos de túmulo pode ser observada e o número de tolos grandes em uso cai significativamente. Eles estão concentrados em centros palacianos, mormente na Messênia e na Argólida, embora alguns pequenos fossem erigidos em escala regional, especialmente em áreas periféricas. Esses fenômenos bem podem, com muita plausibilidade, estar ligados ao crescimento em poder dos Estados Micênicos. O declínio geral dos tolos grandes coincide com um crescimento na elaboração arquitetônica na forma dos complexos palacianos, sugerindo uma mudança em como a elite preferia investir seus recursos humanos e materiais (1997, p. 560).

Shelmerdine também acha que um tolo construído em Nicória, no LH IIIA2, pode sinalizar para uma ascensão de *status* de uma figura de destaque na cena política local em decorrência de uma anexação ao bloco de poder centrado em Pilos (1997, p. 60-1).

A documentação escrita junta-se à arquitetura para nos indicar essas relações de poder típicas de um Estado forte. Assim, a julgar pelas tábuas do Linear B, não parece apropriado falar em isolamento político entre os palácios do século XIII; pelo contrário há sinais de uma certa continuidade, inclusive conceptual, na esfera econômica e política, entre diferentes regiões. Observando que, “como de hábito, a maior parte da nossa informação do continente chega do arquivo em Pilos, mas nada temos que sugira que outros reinos fossem organizados diferentemente” (1997, p. 566), Shelmerdine ainda verifica que, tendo o conteúdo de algumas tábuas de Tebas, Micenas e Tirinto vindo à luz no fim do século XX, dentre as fontes do terceiro sítio,

Ef 2 e Ef 3, da parte sudeste da cidadela de cima, são tábuas de tenência de terra: uma refere-se a uma terra *ke-ke-me[-na]*, uma classe de propriedade de terra igualmente conhecida em Pilos; e a outra avalia uma extensão de terra conforme a quantidade de semente de grãos necessária para semeá-la, uma convenção igualmente conhecida em Pilos. A descoberta sugere que sistemas administrativos operavam genericamente de modo similar de reino para reino, embora diferenças em detalhes possam ser observadas também (1997, p. 563-4).

A centralidade administrativa palaciana da economia, portanto, parece ser, conforme estamos insistindo, um traço micênico bem marcado de um Estado forte nas tábuas em Linear B. Shelmerdine crê, também, a propósito, que “o controle da maior parte das indústrias aparece altamente centralizado e a maioria opera conforme um modelo redistributivo referido como *ta-ra-si-ja Italasial*, ou sistema de ‘lote’ ”; ela ainda adverte que “sob esse sistema o palácio trazia para dentro a matéria-prima necessária para uma indústria e rateava isso para os artesãos” (1997, p. 568).

Shelmerdine sublinha, além do mais, a função essencialmente burocrática do Linear B, assim como sua centralidade palaciana, por oposição ao Linear A dos cretenses, ao salientar que,

como o silabário alterado, a restrição da escrita ao uso administrativo durante a era palaciana de Micenas é outra mudança em relação às práticas minoicas. Inscrições minoicas aparecem em uma variedade de artefatos de materiais diferentes e numa variedade de contextos. Ao mesmo tempo, seu uso administrativo parece ser limitado. Em contraste, as inscrições em Linear B são encontradas apenas em argila, quer pintadas em vasos transportáveis, quer incisas em tábuas, etiquetas e selos em centros maiores, mas a variação de seu uso dentro da esfera administrativa é extensiva (1997, p. 559).

O próprio Chadwick, pioneiro na tradução do Linear B, já tinha observado: “pode parecer esquisito que uma invenção tão útil como a escrita estivesse confinada a usos assim tão maçantes. Por que não escreveriam cartas, narrativas históricas e, mesmo, poemas? A rudeza da escrita impunha limites” (1995, p. 131). Se não era a técnica que condicionava o uso, então é porque ela é quem seria moldada por ele:

os micênicos¹⁴ jamais usavam o Linear B, exceto em súmulas, inventários e anotações similares; não há exemplos de prosa contínua, o que demandaria um sistema fornecendo uma notação acurada de elementos invariáveis; a escrita era adequada a seu uso efetivo, o qual era tão-somente um tipo elaborado de dispositivo mnemônico (1995, p. 142).

Meio século antes de Ventris e Chadwick, que traduziram na década de 50 do século XX, portanto, logo após as escavações em Knossos, quando surgiram as primeiras tábuas em Linear B,¹⁵ o talentoso arqueólogo Sir Arthur Evans havia notado o sentido geral das tábuas, mesmo sem compreender o sistema silábico que encontrara, simplesmente pela análise dos pictogramas de significado mais obviamente manifesto e pela identificação de um sistema numérico que nelas aparece de forma extremamente recorrente:

pela frequência das cifras nessas tábuas é evidente que um grande número delas se refere a súmulas relativas aos armazéns e ao arsenal do rei. O sentido geral da tábua, ademais, é em muitos casos

¹⁴ Trata-se de uma civilização mal conhecida; trataremos mais adiante da terminologia utilizada para se referir a esse povo que, ao cabo, foram os gregos do segundo milênio a.C. Nota nossa.

¹⁵ Sobre as escavações de Knossos, Chadwick esclarece que “as primeiras tábuas foram achadas em 30 de março [de 1900], apenas uma semana após o início das escavações” (1995, p. 8).

fornecido pela introdução de uma ou mais figuras pictóricas. Assim, numa série de tábuas de um recinto chamado depois de ‘sala das tábuas de carros’, ocorre desenhos de um carro micênico típico, de uma cabeça equina e do que parece ser uma couraça. Entre outros objetos assim representados estavam figuras humanas, talvez escravos

– teria escrito o inglês (apud CHADWICK, 1995, p.16-7). “Cifras”, “couraças”, “cavalos” e “carros” pertencentes a “arsenais reais”... O essencial das tábuas, Evans já o interpretara antes de elas começarem a ser realmente lidas. Quando vemos os sinais da riqueza e do prestígio da indústria da guerra no segundo milênio – como não pensar em Homero? Os valores de um povo podem perdurar por muito tempo, sobretudo quando estão embasados em interesses econômicos estruturais e institucionais. Ora, a guerra era, justamente, uma instituição economicamente fundamental nas sociedades antigas. Isso é importante para a leitura das epopeias, pois elas falam de valores. O tipo de conteúdo encontrado nas tábuas de Linear B desenterradas no continente ao longo do século XX não varia muito em relação à primeira amostra. Em artigo de 1997, observando que “trabalhos recentes em centros palacianos trouxeram à luz um certo número de inscrições”, Shelmerdine constata que “os 24 exemplos de Tirinto são extremamente fragmentários, mas os tópicos são familiares: listas de homens, rodas e armaduras, animais e terras” (1997, p. 563).

Os textos, portanto, não falam só de cavalos e armas de bronze, mas também de itens da indústria agropecuária, isto é, não apenas gado (bovino, ovino e caprino), mas também grãos, azeite, ou vinho. Shelmerdine assinala que “Palmer demonstra”, em seu *Wine in the Mycenaean Palace Economy* (1994), “que vinho era um item de *status* elevado, armazenado, talvez, em centros externos, bem como em adegas (salas 104-105) na própria Pilos” (1997, p. 567-8). A importância desses animais, da lã, da cevada, do trigo, da uva, da oliva (e, mesmo, de alguns artigos de luxo, como perfumes, figo, mel ou tecidos) (CHADWICK, 1995, passim; SHELMERDINE, 1997, p. 564, 567-8, 579 e passim) atesta que a base econômica, tomada em seus aspectos técnicos mais gerais, não mudou tanto de um milênio para o outro, a não ser, talvez, no que se refere às relações sociais entre os seres humanos e, claro, pelo advento da tecnologia do ferro.

Nesse contexto, é preciso compreender que as tábuas funcionavam como um poderoso instrumento de concentração de poder uma vez que: 1) a documentação sobre o que se produzia, trocava ou distribuía na região em torno se reunia em uma só edificação de uma determinada cidade, não havendo, nesse sentido, reciprocidade nas relações radiais de poder

que daí derivavam; e 2) a escrita dava suporte, como veremos na seção 3.1, a um conhecimento mais esotérico do que exotérico, já que exigia uma técnica muito apurada para ser compreendida.

É também possível reconhecer entre os micênicos as linhas de uma estrutura política indivisa, em que o religioso, o militar, o civil e o econômico se sobrepõem; isso se torna visível na maneira como os escribas contabilizavam a pecuária, a agricultura, os escravos (homens, mulheres e crianças) particulares ou do rei, os remeiros, os tributos, as oferendas e os sacrifícios (públicos) e suas respectivas taxas, registrando dados relativos à composição, ao comando e ao movimento das unidades militares. O monarca ou, pelo menos, o palácio tinha o controle da indústria do bronze e, portanto, dos arsenais e também controlava o calendário religioso, organizando as festividades. Com efeito, para Vernant,

é o palácio que dirige as encomendas de armas, o equipamento dos carros, os recrutamentos de homens, a formação, a composição, o movimento das unidades. Mas a competência do rei não fica confinada ao domínio da guerra mais do que ao da economia. O *anax* é responsável também pela vida religiosa; ordena com precisão o seu calendário, vela pela observância do ritual, pela celebração das festas em honra dos diversos deuses, determina os sacrifícios, as oblações vegetais, as taxas das oferendas exigíveis de cada um, segundo sua classe (2003, p. 29 e 30).

Shelmerdine acredita, numa linha de pensamento relativamente semelhante, que o *wanax* parece “ter tido um papel de chefia [*presiding*] nas atividades religiosas [...], e a designação de certos artesãos como ‘reais’ sugere já que eles atendiam aos requisitos pessoais ou profissionais dele, já que ele tinha uma autoridade particularmente direta sobre um ramo da força de trabalho palaciana” (1997, p. 566). Ela também defende que “poucos negariam que ele tem autoridade secular, bem como religiosa”, embora reconheça que “a extensão até mesmo de suas responsabilidades não é de todo compreendida” (1997, p. 566). Essa estrutura de poder com um estado religioso pode ter sido uma herança de um período anterior, quando talvez ainda houvesse, como dizíamos, *chiefdoms*. Já que para Shelmerdine no começo não se podia falar exatamente em reinos, pois “as entidades políticas do início do período Micênico são mais bem classificadas como *chiefdoms*, em que chefes manejando poderes hereditários coordenavam atividades econômicas, sociais e religiosas e mantinham a autoridade por meio de rituais e pela exibição de bens de prestígio e símbolos de poder” (SHELMERDINE, 1997, p. 557).

Eram, nesse sistema revelado nas tábuas do Linear B, da alçada do palácio, a produção, a troca, a tributação (em espécie) e a distribuição de bens, assim como a fiscalização das prestações de serviços. Controlavam-se, ainda, os grupos populacionais, realizando algum tipo de censo nas diversas corporações de trabalhadores especializados que a burocracia palaciana reconhecia e arregimentando contingentes humanos. Na Grécia que conhecemos melhor, o escravo, não tendo direitos, estava sujeito ao arbítrio e ao jugo de seu senhor; mas em Micenas o controle sobre esses contingentes humanos podia ser, em alguns momentos, muito mais central, pois as atividades econômicas de muitos estavam vinculadas à administração do Estado, havendo até ideogramas em Linear B que distinguiam homens e mulheres (CHADWICK, 1995, p. 45). E como as mercadorias de valor (a circulação de bens, o orçamento dos *damoi*) e o serviço estavam sob o controle do palácio, disso resulta que a escravidão não era dada apenas numa relação de classes, entre indivíduos fisicamente próximos, como ocorria numa Atenas clássica, em ambiente doméstico ou, mesmo, em grandes oficinas (FLACELIÈRE, *passim*). Já que na sociedade micênica o próprio trabalho realmente punha em relação o palácio com o resto da estrutura oficial de poder, os grandes senhores de terra e, em última instância, com diversos tipos de trabalhadores especializados em diferentes lugares.

É o que, novamente, explica Vernant, para quem “por intermédio do palácio, que comanda no centro da rede o duplo circuito das prestações e das gratificações, circulam e são trocados entre si os produtos, os trabalhos, os serviços, igualmente codificados e contabilizados”, já que

os escribas contabilizam em seus arquivos o que concerne ao gado e à agricultura; à tenência das terras, avaliadas em medidas de cereais (ou taxas de censo, ou rações de semente); aos diversos ofícios especializados com os subsídios a fornecer em matérias-primas e as encomendas de produtos elaborados; à mão-de-obra disponível ou ocupada – os escravos, homens, mulheres e crianças, quer os dos particulares, quer os do rei; às contribuições de toda sorte impostas pelo palácio aos indivíduos e às coletividades, os bens já entregues e os ainda por receber; às levas de homens a serem fornecidas por certas aldeias para equipar os navios reais de remadores; à composição, ao comando, ao movimento das unidades militares; aos sacrifícios aos deuses, às taxas impostas pelas oferendas, etc. (2003, p. 24-25).

Em seu artigo, Shelmerdine descreve brevemente o modelo de “economia redistributiva” que, de acordo com ela, caracterizaria o modo de organização social dos micênicos. Segundo ela,

Há um acordo muito difundido pelo qual os sítios micênicos palacianos seriam centros redistributivos, recebendo uma variedade de *commodities* de suas possessões, armazenando-as centralmente e distribuindo-as novamente (ou os produtos obtidos a partir delas) dentro do reino. As tábuas documentam cada estágio: a coleta de bens, o rateio dos recursos para trabalhadores dependentes e a distribuição de uma variedade de *commodities* (1997, p. 567).

A autora esclarece em seguida que

Uma economia redistributiva é normalmente vista como uma alternativa para uma economia de mercado, na qual, os valores relativos de diferentes *commodities* tornam possível o câmbio de mercado. Entretanto, o equivalente micênico do grego clássico *πρίσθαι*, “comprar”, é usado em Knossos em referência a seres humanos. Há também poucos casos em que os valores de uma *commodity* são expressos com base em outras no que parece ser registros de pagamento: tecido é avaliado com base em trigo e figo (Pylos Un 1322) e, alume, com base em diversas *commodities* (Pylos An 35, Un 443.1) (1997, p. 567).

Finalmente ela conclui que

o quadro geral é claro: o palácio era o foco de um sistema redistributivo, mobilizando tanto bens como serviços. Ele exercia um controle mínimo sobre a produção de matérias-primas, embora as adquirisse seletivamente para usos tais como pagamento rateado para trabalhadores e fornecedores. De modo contrastante, ele supervisionava diretamente a produção de recursos agrícolas específicos (tais como fibra para a indústria do linho) e os processos industriais propriamente (1997, p. 567).

Entre os micênicos, o *wanax* não era, porém, a única figura de destaque. Havia outras autoridades que ocupavam posição de honra e poder dentro da hierarquia micênica, como o *ra-wa-ke-ta* (*llawagetas*), isto é, o “líder do *laós*” (CHADWICK, 1995, p. 112; SHELMEARDINE, 1997, p. 566; VERNANT, 2003, p. 30), que seria o “povo” (1997, p. 566) ou, talvez, o segmento militar da sociedade. É a mesma palavra que está na etimologia do nome de Aquiles, a “dor do povo”. Essa figura ligava-se ao palácio e, por assim dizer, seria o braço direito do *wanax* (2003, p. 30). Não obstante, apesar de que o *lawagetas* “tem sido tradicionalmente visto como segundo em poder em relação ao rei e um líder militar”, adverte Shelmerdine, “o primeiro ponto não tem sido colocado em dúvida, mas alguns especialistas têm recentemente assinalado, corretamente, creio eu, que não há conexão necessária deste oficial com assuntos militares” (1997, p. 566).

Havia também, nas aldeias, o chamado pa-si-reu, ou qa-si-re-u, para usar uma transcrição do silabário micênico (*lgwasileus*), o equivalente à forma *basileús* do grego clássico, “rei”), a maior autoridade local, segundo Vernant (2003, p. 33; ver também SHELMERDINE, 1997, p. 566) que, de forma análoga ao que ocorria com o *wanax*, contaria com o apoio de uma figura secundária, mas também forte, o co-re-te (*lkoreter*), “uma espécie de regedor da aldeia” (VERNANT, 2003, p. 34). Shelmerdine observa que “Nas tábuas Jn de Pilos três *gwasileis* agem como supervisores de corporações de artesãos do bronze” (1997, p. 566). O controle sobre o bronze pode estar relacionado a atividades militares. Ela recorda também que “para Carlier, a presença de grupos religiosos em ambas as tábuas é significativa, sugerindo que o *gwasileis* desempenhava algum papel em assuntos religiosos. Recebedores não religiosos são listados igualmente, contudo, de sorte que a inferência parece incerta” (1997, p. 566).¹⁶ Note-se que, segundo Vernant, para os Micênicos, o *gwasileús* não seria o rei, mas sim um “senhor, dono de um domínio rural e vassalo do *anax*” (2003, p. 33).

Esses homens tinham de sair de alguma classe aristocrática, talvez militar e de alguma notabilidade social. E realmente havia um séquito, os e-qe-ta (*lhekwetai*), os “companheiros” do *wanax*, como é de se presumir (CHADWICK, 1995, p. 106; SHELMERDINE, 1997, p. 566 e 569; VERNANT, 2003, p. 30-1), o equivalente ao clássico *hepêtes*, “seguidor”, que tem a mesma raiz do verbo *épomai*, “seguir”. Pela terminologia pode ser que formassem uma classe de “vassalos”, ou algo semelhante e se constituíam como uma espécie de corte, trajando um fardamento especial, tendo rodas diferenciadas em seus carros e, talvez, possuindo escravos em comum. Portanto, parecem formar uma classe com funções militares. Vernant e Chadwick comparam-nos aos *hetairoi* homéricos (2003, p. 30-1, e 1995, p. 114), uma associação interessante, mas que, não obstante, oferece a óbvia dificuldade da não correspondência terminológica. Geralmente tendemos a crer que a tradição épica conservava com mais facilidade a palavra do que seu sentido, sobretudo quando o sentido não diz respeito a uma realidade física mais elementar, concreta e espaço-temporalmente contínua, como no caso de um objeto, por exemplo.

¹⁶ Sobre o *gwasileus* cf. CARLIER, P. *La royauté en Grèce avant Alexandre*. Strasbourg: [s.n.], pt. 1, p. 355-64, 1984; sobre o *wanax*, p. 44-101 apud SHELMERDINE, 1997, p. 566.

Quanto aos te-re-ta (equivalente ao clássico *telestai*),¹⁷ é duvidoso se eram realmente homens abastados ligados ao *damos* (ou seja, às comunidades aldeãs), ou se também pertenceriam ao *laós* (VERNANT, 2003, p. 31). Talvez o vocábulo designasse algum tipo de latifundiário (CHADWICK, 1995, p. 113). Vernant observou que a palavra te-re-ta, frequentemente nos textos, recebeu diversas interpretações: “sacerdote, homem do serviço feudal: barão, homem do *damos* sujeito a prestações, servidor” (2003, p. 23). Chadwick também se mostrou hesitante quanto ao sentido do termo (1995, p. 113). Shelmerdine resumiu assim esse quadro geral:

A figura suprema é o *wanax* e o segundo em importância é o *ra-wa-ke-ta llawagetas*, “líder do povo”. Dentre as figuras de um nível mais baixo estão o *qa-si-re-u lguasileus* [...], o *e-qe-ta lhekwtas*, “companheiro” (presumivelmente do rei), o *te-re-ta ltelestas*, “oficiais”, além do *ko-re-te lkoreter* e do *po-ro-ko-re-te lprokoreter*, “prefeito” e “vice-prefeito” [*mayor* e *vice-mayor*] dos 16 maiores distritos econômicos do reino. Quanto ao mais, muito permanece incerto (1997, p. 566).

Um outro ponto intrigante é a questão da propriedade de terras. Havia dois tipos de lote de terra, o *ke-ke-me-na ko-to-na*, referido há pouco em uma citação de Shelmerdine e o *ki-ti-me-na ko-to-na*. O primeiro seria uma terra comunal, cultivada segundo o sistema *open-field*, possivelmente sujeita a redistribuição periódica, a partir da qual eram feitas “alienações” regulares e pertencente ao *damos*, isto é, ao que viria a ser na Grécia clássica o *demos* (o dialeto dórico conservou a forma micênica), o corpo popular com estatuto político institucional donde derivamos nosso conceito de democracia. O outro tipo de terra seria particular e um privilégio aristocrático (CHADWICK, 1995, p. 114; VERNANT, 2003, p. 32). Por fim, o *témenos*, um vocábulo que sobreviveu até os dias de Homero, designava entre os micênicos uma terra que pertencia com exclusividade ao *wanax*, ao *lawagetas*, ou a alguém que, como eles, detivesse muito poder (1995, p. 112).¹⁸ É importante assinalar que os *damoi*, comunidades de camponeses sem maior destaque social, não estariam, também, completamente desvinculados do exército, mas, provavelmente, eram eles que forneciam os

¹⁷ Conforme o Liddell & Scott, em tempos históricos, o *telestés* era um tipo de oficial, ou um sacerdote responsável pela realização de certos ritos de iniciação. Entre os micênicos seria também um *official*.

¹⁸ De acordo com Vernant, uma possível exceção a essa regra diz respeito a três te-re-ta que “seriam, segundo uma lâmina de Pilos, personagens assaz importantes para possuir um *témenos*, privilégio do wa-na-ka e do la-wa-ge-tas”, apesar de admitir que “a interpretação dessa plaqueta é discutida”, já que “outros documentos parecem ao contrário associar estreitamente os te-re-ta ao *damos*. Tratar-se-ia então de aldeões sujeitos a prestações” (2003, p. 31).

maiores contingentes da baixa infantaria (2003, p. 34). Essas comunidades aldeãs aparecem como pequenas pirâmides sociais verticalizadas em seu vértice aristocrático e compo, juntas, uma pirâmide maior, a sociedade como um todo, encimada pelo palácio.

Tendemos a associar o poderio dessas fortalezas, cercadas de suas muralhas colossais, à força da coalizão de Agamêmnon e à violência da própria guerra de Troia. Com efeito, essa tendência é um pouco inevitável e não é impossível que os criadores do mito estivessem sujeitos ao mesmo tipo de influência. Alguns autores, porém, preferem ver na diligência militar dos micênicos, antes um sinal de perigo ou ameaça externa, o que se coaduna facilmente à teoria da invasão dórica.

Sobre “o que causou o colapso da civilização micênica” (1995, p. 104), Chadwick adverte que

há motivo para crer que o último evento do colapso foi uma invasão de gregos dóricos vinda da região incivilizada do noroeste [...]. Na hipótese de que Pilos estivesse esperando o ataque que se seguiu logo depois das tábuas serem escritas, pode-se ler nelas referências ao acontecimento vindouro; é obviamente excitante se uma série de tábuas tratando de movimento de tropas puder ser reconstituída como preparações contra um ataque iminente (1995, p. 104).

O estudioso esclarece, ademais, que “uma pequena tábua afirma que um contingente de trinta remeiros, subtraídos de vilas costeiras, está a ponto de ir a Pleuron” (p. 104). E, na página seguinte, agrega: “duas outras tábuas listam remeiros, uma delas exibindo um total bem superior a quatrocentos” (p. 105). É claro que o próprio Chadwick não está certo do *status* militar dessa logística, afinal, “provavelmente há pouca distinção nessa época entre vasos de guerra ou de comércio” (p. 104). Ele mesmo reconhece que “desde que não temos documentos paralelos exibindo o estado normal, em tempos de paz, do exército, não podemos estar certos de que isso não era uma disposição de rotina ordinária” (p. 104).

“Mais significativo é um grupo de tábuas que trata do que eles chamam de *o-ka*”, ressalta ele um pouco depois, explicando que,

a despeito do estudo intensivo, ainda não há acordo acerca dos detalhes, particularmente quanto ao que viria a ser uma *o-ka*: provavelmente era algum tipo de unidade militar, talvez um comando, embora alguns a tenham conectado com uma palavra que significa ‘navio mercante’; mas todos concordam que o contexto é militar. A frase inicial verte-se: ‘Assim as sentinelas estão guardando a região costeira’. Parece claro que o propósito do comando de operação é estabelecer um corpo de observação costeira e é possível

inferir a partir daí que uma invasão inimiga pelo mar era temida. Os ‘comandos’ são arrolados, cada um atribuído a um homem nomeado; sua localização é às vezes dada, mas nem sempre; daí segue-se uma lista de outros nomes, presumivelmente oficiais subordinados; depois, as forças à disposição deles, frequentemente bem pequenas e nunca superior a 110 homens. [...] Cada seção termina com a fórmula: “e com eles (está) o vassalo [*Follower*] Fulano de Tal”. Os “vassalos” são homens importantes, presumivelmente seguidores do rei (p. 105-6).

Ele prossegue esclarecendo que os *eqetai*, constituindo um séquito do “rei” e, ao mesmo tempo, movendo-se à distância do palácio, seriam um elo sugestivo do controle que, admissivelmente, o *wanax* tinha sobre suas tropas.

Embora devamos tomar sempre um certo cuidado com hipóteses “excitantes”, a verdade é que o mérito da discussão permanece vivo até tempos um pouco mais recentes. Em seu artigo, Shelmerdine associa as muralhas micênicas à documentação do Linear B, ao assinalar que

a verdadeira mudança estava diretamente conectada à administração central. Uma centralização crescente dos recursos e de pessoal transmite a mesma mensagem que a edificação de novas e massivas fortificações: os oficiais micênicos percebiam uma ameaça bem humana, vinda de setores até agora desconhecidos. As tábuas de Pilos refletem apenas a situação administrativa ao cabo do LH IIIB, não sua evolução, mas demonstram uma burocracia altamente centralizada naquele momento.

É contra este *background* que o desastre que abalou o grande mundo micênico no final do LH IIIB deve ser considerado (1997, p. 581).

Shelmerdine ainda adverte que

as fortificações massivas do LH IIIB2 e o acesso protegido à água (Micenas, Tirinto, Atenas), as crescentes restrições de circulação (Pilos) e o aumento de oficinas e áreas de armazenamento atrás de muralhas (Micenas e Tirinto) ou junto às dependências do *mégaron* (Pilos) – tudo sugere que um ataque estava sendo antecipado (1997, p. 583).

A estudiosa, portanto, relaciona a centralidade administrativa dos micênicos à gerência dos assuntos militares, chegando a recordar que: “1) as tábuas *o-ka* pertencentes às séries An detalham sentinelas guardando a costa em vários pontos; 2) artefatos do bronze nas séries Jn recebem menores lotes ou nenhum em absoluto, ao passo que o ‘bronze do templo’ é recolhido, sugerindo uma escassez central” (1997, p. 583). Ela ainda arrola alguns argumentos

nesse sentido, mas acaba reconhecendo que “não há motivo algum para ver qualquer desses fenômenos como extraordinários, ou conectá-los à queda de Pilos”.

De toda essa discussão, embasada numa documentação ao mesmo tempo extensa e obscura, o que podemos tirar com certeza? Podemos estar certos de que a documentação em Linear B registra os temores de uma invasão dórica iminente? Não. Na verdade, os registros em torno do assunto parecem ser lamentavelmente vagos. Podemos estar plenamente seguros das funções exercidas sob a autoridade daqueles numerosos títulos que compõem a estrutura formal do poder micênico? Tampouco. O que verificamos é que a morfologia das palavras e o equivalente clássico dos nomes dão-nos apenas uma pista de suas funções, sem que os agentes políticos sejam historicamente flagrados no curso de suas ações. Shelmerdine adverte que “o debate sobre o *status* e as responsabilidades de outros oficiais [afora o wa-na-ka] é ainda menos conclusivo, mesmo quando o título é transparentemente grego, como qa-si-re-u /gwasileus/ (cf. grego clássico βασιλεύς) ou ra-wa-ke-ta /lawagetas/ (cf. grego clássico λαγέτας a partir de λαός + ἄγω)” (1997, 566). Assim, em grego micênico, o *basileús* não é o “rei”, que é o *wanax*, que não é, portanto, um “senhor”. Se o *wanax* parece ter se distinguido como um monarca poderoso, o *ánax* de Homero será um qualificativo que assinalará, por exemplo, a relação de um pastor com seu rebanho (*Od.* 9. 440).

Enquanto as semelhanças linguísticas em relação a um período posterior, formais e, até certo ponto, de conteúdo também, se sobressaem, as diferenças de conteúdo tendem a permanecer desconhecidas, e o debate fica aberto. E, no que se refere a Homero, é importante frisar desde já, o que chama mais atenção é sua incapacidade de auxiliar nessa decifração. O que está no centro das narrativas épicas são as aventuras de grandes heróis, não a história de grandes instituições. Parece, então, quero crer, algo inapropriado tentar sobrevalorizar a memória histórica de Homero. Claro que, na épica, instituições aparecem, eventualmente, como um pano de fundo eloquente, mas veremos no início da seção 2.5 que Finley, por exemplo, acredita que refletem um período mais próximo de Homero, sendo que “os séculos mais prováveis parecem ser o décimo e o nono” (2002, p. 43); ele ainda admite eu podem refletir um pouco o próprio momento de Homero. Finley tinha despejado, recordemos, “a guerra de Troia de Homero”, justamente da “*história* da Idade do Bronze” (2002, p. 186, grifo do autor). Veremos no fim da seção 2.3.2 que Raaflaub também rechaça a hipótese de que o mito de Troia seja uma reminiscência histórica de uma guerra de Troia (1998, p. 397). O que se verifica é que os investigadores das tábuas micênicas sentem-se, na verdade, transportados

para um mundo novo e desconhecido. Mas quando, justamente, falha a ajuda de Homero, ficamos em geral na penumbra.

Pedirei de meus leitores uma certa anuência em relação à maneira como tenho me estendido em tão longa e incerta descrição do que *não* está claramente registrado em Homero. Esse desvio é necessário para que se compreenda em que medida a memória de Homero pode se revelar insuficiente no que se refere à compreensão das instituições que não lhe são familiares por conhecimento direto. Essa insuficiência e as diferenças que se verificam nesse intervalo de tempo, ademais, são uma marca do caráter metamórfico do poder no período que se segue até Homero. Isso é importante para que se compreenda que o período de formação do mito de Troia e, eventualmente, a época do próprio poeta que deu forma linguística e estável ao mito, foi um momento historicamente embrionário no que se refere à trama institucional do poder.

Finalmente, algumas certezas, ainda que vagas, emergem dessa confusão. Uma delas é o uso intensivo e, aparentemente, exclusivo que se faz da escrita para fins administrativos e burocráticos. Esse uso contrasta com o uso da escrita em tempos históricos, inclusive no que se refere ao registro que, mais cedo ou mais tarde, foi feito de Homero. Outra coisa notável é a aderência do texto micênico (e, portanto, das linhas de poder que ele representa) à esfera militar. Isso se revela em sua relação com o bronze, com armamentos, carros e rodas, assim como fardamentos e, mesmo, no controle de operações logísticas.

O suposto militarismo das estruturas políticas descritas acima acha um eco propício nos sinais arqueológicos. Por exemplo, uma das coisas que se destaca no Egeu do segundo milênio a.C. é o conhecimento do cavalo. Vernant lembra que “como os Mínios de Tróade, os da Grécia conheciam o cavalo: deviam ter praticado sua domesticação nas estepes em que, antes de sua vinda à Grécia, tinham permanecido” (2003, p. 15). Esses “mínios” de que ele fala não são exatamente um povo, historicamente falando. Ele se refere às pessoas que produziram uma certa “cerâmica cinzenta”, a qual recebeu, com efeito, o apelativo de “miniana” em referência a um povo mítico de Orcômeno, os *Minúai*. Esses homens, porém, na verdade, no que se refere à Grécia, eram os micênicos descritos por Finley logo no começo da seção 2.3.1. As revelações de Ventris parecem confirmar, até certo ponto, essa identidade cultural, afinal, as tábuas em Linear B remontam à Idade do Bronze, indo mesmo, pelo menos em Creta, até o século XV. Elas também tratam de cavalos, havendo até um ideograma especificamente para isso que figurava nas tábuas, podendo vir acompanhado de uma especificação mais detalhada do animal por meio de sinais silábicos (CHADWICK, 1995, p.

45 e 85-86). Havia também, justamente, um ideograma para “carro” e outro para “roda” (1995, p. 45).

Chadwick menciona também uma tábua em que está descrito “um escabelo marchetado com um homem, e um cavalo, e um polvo, e um grifo (ou palmeira) em marfim” (1995, p. 119). Portanto, não apenas conheciam, mas realmente apreciavam a beleza do animal, já que estavam prontos a representá-lo em valiosos objetos de arte. Como se sabe, esse tipo de olhar para o cavalo não será estranho à arte do primeiro milênio, inclusive depois de Homero. O tema do cavalo de Troia aparece brevemente na *Odisseia*, como *flash back* do passado, justamente num canto de Demódoco (*Od.* 8. 492 e 500-20) e no canto IV, na prosa de Menelau, durante o primeiro dia de estadia de Telêmaco em Esparta (4. 271-289). Blanco e Aparicio (1991, p. LXXI-LXXII) encontraram representações do mesmo tema troiano em vasos do século VII, portanto, já em período histórico. Trata-se, como todos sabem, de um cavalo de madeira, isto é, de uma representação monumental e artística, na forma de uma estátua gigante. Sendo, pois, nesse sentido, concebido como obra de artesão, o cavalo de Troia era também verso de poeta, posto que era, naturalmente, um mito. A figura equestre vai aparecer também, por exemplo, no frontão do *Parthenon*, para dar um exemplo célebre. O cavalo, entre os gregos, era um símbolo militar de nobreza e *status*. No Período Clássico, em Atenas, abaixo do *pentakosiomédimnos*, que seria um latifundiário capaz de produzir 500 medidas de grãos, estava o *hippeús*, um homem pertencente a uma classe social de relativo destaque e que recebe esse nome por possuir cavalos (*híppoi*) e ser capaz de fazer uso de um carro de guerra. A etimologia da palavra lembra um pouco a da palavra portuguesa *cavalheiro*.

Na verdade, conforme Vernant faz notar, “os primeiros documentos gregos que nos esclarecem a esse respeito datam do século XVI: em estelas funerárias descobertas no círculo dos túmulos em fossas de Micenas (1580-1500), em cenas de batalha ou de caça figura um guerreiro de pé em seu carro puxado por cavalos a galope” (2003, p. 15-16). O cavalo também aparece mais ou menos na mesma época do outro lado do estreito de Bósforo. “É com os homens de Troia VI”, explica Vernant, “que o cavalo surge na Tróade. ‘Rica em cavalos’ – tal é ainda, no estilo formular que Homero tira de uma tradição oral muito antiga, o epíteto que lembra a opulência do país dardânio” (2003, p. 15). Vale a pena lembrar que, sendo um povo indo-europeu que ocupava a região central do Planalto Anatólio, onde hoje fica a Turquia e que, possivelmente, tinha algum tipo de afinidade política e estratégica com os Troianos, como já foi dito, os hititas também conheciam o cavalo (2003, p. 16-17). Vernant observa que

a pré-história do deus Posidão mostra que, antes de reinar no mar, um Posidão equino, *Hippos* ou *Hippios*, associava, no espírito dos primeiros helenos como entre outros povos indo-europeus, o tema do cavalo a todo um complexo mítico: cavalo – elemento úmido; cavalo – águas subterrâneas, mundo infernal, fecundidade; cavalo – vento, trovoada, nuvem, tempestade... (2003, 15).

Essa ligação entre o deus e o cavalo se confirmaria em lendas sobreviventes em tempos históricos, como a de Pélope, Hipodâmia, Enomau e Murtilo (2003, p. 17-8).

Como Aquiles, que conversava, sobre a própria morte, com Xanto, seu cavalo (*Il.* 19. 400-23), os gregos micênicos parecem ter conservado, em alguns casos, uma relação verdadeiramente afetiva com esses animais e, também, associavam-nos ternamente à morte de homens de alguma notabilidade social, como se revela em alguns raros casos de esqueletos equinos enterrados em túmulos, próximo a quem deve ter sido seus donos, como em Chipre, ou em Maratona, onde foram encontrados, num tolo, dois cavalos, lado a lado, um de barriga para o outro, com as patas se misturando – exemplos de um “velho costume indo-europeu” que, todavia, “perdeu-se na Grécia Micênica, onde cavalos eram, provavelmente, caros” demais para esse tipo de sacrifício (VERMEULE, 1981, p. 59-60). Razão pela qual foram sendo substituídos, inclusive em tempos históricos, por representações figurativas, tais como miniaturas em terracota ou desenhos, já em vasos, já na face de certos dados encontrados entre objetos tumulares (1981, p. 60-61 e 81). Perguntando-se se “seria para companhia ou transporte que diversos cavalos e alguns cães eram enterrados em túmulos micênicos” (1981, p. 58), Vermeule acaba por concluir que “o foco parece ser repousar sobre o enterro, e não em prover transporte para uma jornada para o além” (1981, p. 61). O cavalo seria então objeto de prestígio e afeto para o morto e, se algum porventura era imolado em algum tipo de ritual religioso, isso pode ter sido em primeiro lugar uma homenagem ao falecido. Homero conservou uma memória desse costume notável em sua precisa descrição do enterro de Pátroclo (*Il.* 23. 171 e 242). Note-se que o próprio fato de Homero dedicar o canto XI inteiro à descrição dos ritos de um funeral e de sua pompa mostra como ele, aparentemente, parece mais propenso à representação das instituições de um ponto de vista ético do que de um ponto de vista propriamente histórico e político.

Vermeule indica ainda que “o motivo persiste no carro e nos cavalos do Mausoléu, no túmulo do Bucéfalo de Alexandre e, em alguns casos, estátuas memoriais equestres antigas e modernas”. Em Creta, porém, “o cavalo não aparece antes do Minoico recente I (1580-1450).

Se houve empréstimo, os minoicos seriam de preferência os devedores neste domínio” (VERNANT, 2003, p. 16). Nada disso é irrelevante, já que “o lugar, a importância, o prestígio do cavalo numa sociedade dependem numa larga medida de sua utilização para fins militares” (2003, p. 15).

Figs. 4 e 5 – Cratera heládica de Chipre e Cratera de Zeus.



Algumas crateras do século XIV a.C. encontradas em Chipre representam aurigas em carros puxados por cavalos. Fig. 4: Museu Britânico; fig. 5: Museu de Chipre. Fonte: HIGGINS, 1994, p. 115 e 204-5.

Em seu livro sobre a arte na Grécia, Strong exhibe uma cratera de cerâmica proveniente de Maroni, Chipre, de 42 cm de altura e datada de 1350 a.C. (fig. 4). “O friso principal”, diz ele, “representa dois carros puxados por dois cavalos e cada um com dois condutores” (1966, p. 32, fig. 21). Higgins, porém, observa que essa cratera deve ter sido feita no Peloponeso, um dado revelado pela análise de sua argila (1994, p. 115 e 204-5); “os vasos pintados favoritos do século XIV”, acrescenta ele, “são grandes tigelas [*jars*], crateras com gargalo com cenas de carro”. Um outro vaso de Chipre, especificamente de Enkomi, a “Cratera de Zeus” (*Zeus Crater*, fig. 5), com 37.5 cm de altura, representa um carro guiado também por dois aurigas, semelhantemente trajados e desenhados segundo o mesmo esquema de linhas e pontos: próximo a eles encontram-se, um pouco abaixo, um arqueiro e, adiante, uma quarta figura masculina, segurando uma balança de dois pratos, a qual foi interpretada como sendo Zeus segurando a balança do destino em frente a um guerreiro de partida (1994, p. 115-6). Independentemente da veracidade dessa associação, a simples existência de uma figura

segurando uma balança atesta o valor narrativo e simbólico da imagem representada, o que já nos induz, em alguma medida, a associar arte e mitologia.

Fig. 6 - Vaso do Guerreiro.



Uma fila de guerreiros de partida envergando uma panóplia. À esquerda, uma figura feminina acena em despedida. Fonte: HITCHCOCK; PREZIOSI, 1999, p. 184.

Não são apenas muros e ossos de cavalo que afirmam as diferenças ideológicas entre o mundo minoico e o micênico. Outro exemplo interessante da beligerância micênica é o *Vaso do Guerreiro* (*Warrior Vase*, ou *Warrior Crater*, fig. 6), de 41 cm de altura e datado entre 1.200 e 1.150 a.C. (portanto, de um período próximo à Guerra de Troia), que retrata em um friso horizontal uma fila de seis guerreiros (e mais cinco do outro lado do vaso) munidos de elmo, escudo, lança, couraça, perneiras e sandália; os soldados caminham para direita “de partida” e uma figura feminina, à esquerda, acena em despedida (HIGGINS, 1994, p. 120-1 e 205; HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p 184-5; STRONG, 1966, p. 30, fig. 18 e p. 34).

Higgins recorda que o vaso foi encontrado por Schliemann em uma casa da acrópole em Micenas e observa, também, que cada soldado carrega uma espécie de bernal, ou farnel militar pendurado na ponta de sua lança cruzada sobre o ombro (1994, p. 120). Preziosi e

Hitchcock consideram esse vaso como sendo “virtualmente um ícone do militarismo micênico para os arqueólogos modernos, contrastando os habitantes do continente com os minoicos, supostamente mais civilizados e amantes da paz” (1999, p. 184). Embora devamos afastar qualquer conexão com o teatro, que remonta ao século VI a.C., é preciso sublinhar a notável habilidade cênica do artista que elaborou a composição desse friso. Essa imagem também parece narrar o trecho de uma história, o que nos dá margem para especular se, ao modo do estilo ateniense de decoração de vasos, os antigos micênicos também representavam seus mitos em suas cerâmicas. E, o que é mais, se seus mitos, como os de Homero, narravam histórias de *guerras* ou *viagens*, já que a pintura parece descrever guerreiros “de partida”. Sentimo-nos autorizados a essa leitura, particularmente, pela comparação que é possível fazer entre essa composição relativamente simples do *Vaso do Guerreiro* e o que talvez seja um dos elementos mais centrais no friso sul da Sala 5, na Casa Ocidental em Akrotiri (fig. 10), tendo em vista a análise que, veremos, Morris faz deste e dos demais frisos da mesma sala (1989).

Segundo penso, os mitos, na épica, estão sempre atravessados por um *ethos* ideológico. Esse *ethos* se expressaria na forma de temas narrativos típicos. Na *Odisseia*, a viagem é, quero crer, um dos elementos narrativos que possibilitam a representação de um *ethos* comercial (9-12); já a guerra, sobretudo o enfrentamento em duelos homem a homem, em situação de batalha, seria o elemento narrativo mais típico, na *Ilíada*, para fins de representação de um *ethos* militar. No *Vaso do Guerreiro*, é claro, não vemos exatamente um combate entre guerreiros, mas a indumentária que os soldados exibem não deixa dúvidas quanto ao grupo social a que nossos (possíveis) “heróis” pertencem. Pois não é impossível correlacionar a temática desse tipo de achado arqueológico com uma provável tradição épica contemporânea. Assim, os aurigas das crateras de Chipre podem ser vistos como outro exemplo típico de uma estética belicista. Abre-se aqui uma brecha para compreender como o elemento ideológico se coadunava com uma base econômica e política: estamos diante de um registro que nos permite entrever um *ethos* militar. O ponto de ligação lógica que enxergamos aqui, e ao qual recorreremos ao longo da seção 2.3.2 com alguma liberdade, diz respeito à compreensão do valor *estético* como sinal eficaz de um respectivo valor *ético*. Esse *ethos*, que aparece requintadamente expresso, por exemplo, nestes vasos, portanto, em obras de arte refinadas que atendiam a um gosto aristocrático, por um lado, coaduna-se bem com a função e o caráter das instituições do Estado e, por outro, talvez encontrasse seu meio mais legítimo de expressão nos mitos e poemas de então. Finalmente, essa tradição *ética* teria, queremos crer, sobrevivido até pelo menos os tempos de Homero.

2.3.2 Comparação com os minoicos

A beligerância grega pode ser compreendida com mais facilidade a partir do contraste chocante que se observa na arte e na arquitetura quando se compara o LH com os LM e LC, isto é, o continente micênico com as produções de outras culturas nas ilhas do Egeu. Na Creta anterior à invasão, a arqueologia revelou uma civilização insular, que foi chamada, temo-lo dito, Minoica, em alusão ao rei de Creta mítico Minos e que, tendo atingido seu apogeu palaciano a partir do início do segundo milênio, só pode ter se desenvolvido a partir do domínio de atividades comerciais, já que essa região não possuía muitas riquezas naturais e nem mesmo muita terra agricultável. É difícil saber e evitaremos discutir qual era precisamente a relação entre Creta e ilhas cicládicas como Thera durante a Idade do Bronze; aceitaremos, porém, que, sob o mesmo influxo comercial, essas ilhas desenvolveram uma cultura artística semelhante e compartilhavam muitos conceitos estéticos. Embora a arqueologia não nos permita enxergar um quadro totalizante dessas sociedades (de sorte que estamos sempre tendo que nos haver com lacunas), é interessantes observar que, na grande ilha de Creta, desenvolveu-se um estilo palaciano, ao passo que em Akrotiri, na costa sul da pequena ilha de Santorini, antiga Thera, foi encontrada uma vila com luxuosas mansões pertencentes a particulares.

A estreita relação dessa gente com o mar torna-se manifesta em sua refinada decoração de interiores, que se valia com frequência de motivos marinhos, já de animais, já de grandes embarcações a remo, como nos afrescos da Sala 5 da Casa Ocidental, em Akrotiri, já mencionados na seção 2.3.1 deste trabalho, que Morris analisa em detalhes e dos quais tornaremos a falar nesta e na seção 2.5. Lá é possível ver, além do friso norte, um outro friso, (fig. 10), bem mais completo, no alto da parede sul, de 40 a 43 cm de altura, o “Afresco dos Barcos” (*Ship Fresco*),¹⁹ para usar a terminologia de Morris, que retrata uma série de grandes galeras desfilando, com os remos postos ou a velas pandas e enfileiradas ao longo do que parece ser uma travessia entre cidades; vê-se ali também outros barcos menores, próximos ao que pode ser dois portos (MORRIS, 1989, p. 515-22; para uma apreciação visual da obra, p. 516, fig. 1, 518, fig. 2 e 519, fig. 3).

¹⁹ Ou “Afresco da Flotilha” (HITCHCOK; PREZIOSI, 1999, p. 123-4).

Fig. 7 – Afresco “dos delfins”.



Afresco reconstituído (a partir de fragmentos encontrados em um poço de iluminação próximo) no “*Mégaron da Rainha*”, na asa leste do palácio em Knossos, onde haveria uma divisória em que se alternavam colunas e portas, possivelmente para controle da temperatura ambiente. Período Neopalaciano. Fonte: HITCHCOCK; PREZIOSI, 1999, p. 93-95.

Com efeito, os afrescos e alguns objetos de arte encontrados em outros sítios do Egeu e naquelas ilhas a partir das escavações de 1900, em Knossos, Creta, realizadas por *Sir Arthur Evans* (de que temos falado) e a partir dos trabalhos de *Spyridon Marinatos*, que escavou em 1967 as cinzas da explosão vulcânica na ilha de Thera (HITCHCOCK; PREZIOSI, 1999, p. 122-3) em meados do segundo milênio a.C. (1500?) (HIGGINS, 1994, p. 74) (e também em outros lugares, como Amnisos, Creta e Melos), mostram que aqueles povos apreciavam a beleza natural das plantas e dos animais em geral, mas, notavelmente, da vida em água

salgada, tendo desenvolvido inclusive o assim chamado “estilo marinho” (1500-1450 a.C.), onde é possível ver “polvos, náutilos, golfinhos, peixes e estrelas-do-mar nadarem em torno do vaso contra um fundo de corais, algas, esponjas e plantas marinhas” (1994, p. 106). Para Preziosi e Hitchcock “Akrotiri parece ter sido uma cidade portuária” (1999, p. 123). Difícil não associar o estilo marinho à dependência que os habitantes daquelas ilhas tinham do mar para fins comerciais.

Fig. 8 – Afresco “de uma dançarina”.



1550-1450 a.C., Knossos. Fonte: HIGGINS, 1994, p 97 e 203.

Essa gente desenvolveu uma estética decorativa voltada ao conforto e ao prazer dos convivas de uma sociedade suntuosa. O Palácio de Knossos possui, enredado em meio a

inúmeros compartimentos e corredores labirínticos, uma estrutura arquitetônica que foi, talvez inadequadamente, chamada por alguns, por comparação com o que os micênicos fizeram depois, de “*mégaron* da rainha”: um recinto ricamente decorado, onde foi reconstituído um afresco (o *Dolphin fresco*, conforme as indicações de Hitchcock e Preziosi; fig. 7) em que é possível ver, em meio a peixes menores, cinco delfins azuis (cada um com uma lista ondulada e cor de mostarda nos flancos e com a barriga clara) e onde fica também o afresco da “dançarina” (fig. 8), representada com negras madeixas onduladas e centrifugamente esvoaçantes em meio a um giro de corpo. Portanto, se a interpretação que se faz dessa pintura estiver correta, poderíamos, talvez, inferir, a partir daí, a ocorrência de dança em um ambiente de corte. Esse compartimento seria, segundo Lawrence, fornido de almofadas e bancos baixos e amplos, onde seria possível se reclinar refesteladamente, além de possuir janelas e uma divisória que se compunha de colunas e portas alternadas, permitindo a entrada de luz e ar, conforme o gosto do ocupante – sendo, pois, aparentemente destinado a um ócio luxuoso e agradável (HIGGINS, 1994, p. 95 e 97; HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p. 94-6; LAWRENCE, 1998, p. 24-5). Também de Creta é o afresco da “parisiense”, que representa “jovens sentados aos pares em assentos [*campstools*], aparentemente bebendo cada um à saúde do outro” (1994, p. 95).

Alguma coisa do fausto palaciano minoico não deixou de chegar ao continente no período do ápice da civilização micênica, que vai da metade do segundo milênio (1450 a.C.?) ao fim do século XIII a.C. Já citamos Raaflaub, que reconheceu a existência de “Micenas e as grandes fortalezas e palácios na Grécia continental, com seus afrescos elegantes pintando (dentre muitas outras coisas) banquete e aedo com lira” (1998, p. 390) (o *Lyre-Player fresco*, na terminologia de Preziosi e Hitchcock, 1999, p. 161) (fig. 9). Sarah P. Morris, por sua vez, assinala, por exemplo, que

uma restauração recente dos afrescos da Sala do Trono em Pilos oferece um cenário posterior [aos afrescos de Thera], com um poeta animando um banquete de homens sentados aos pares em pequenas mesas, erguendo taças como que em tributo aos louvores de Homero à lira *δαίτη ἐπαίρην* [*de banquetes amante*] (*Od.* 17. 270-71), (1989, p. 534).

Se as paredes decoradas desses antigos salões espelharem o que acontecia em seus interiores, que tipo de vida palaciana se revela então? Poesia em Pilos, dança em Knossos... Tais seriam, talvez, os entretenimentos típicos das cortes minoicas e micênicas? Na *Odisseia*,

efebos dançam ao som do *fórmigx* (uma espécie de lira) para entreter Alcínoo e seus pares féaces (8. 254-65).

Fig. 9 – Afresco “do tocador de lira”.



Reconstituído, este afresco retrata um poeta tocando lira em uma das paredes do que pode ser entendido como *hall* central, sala do trono ou *mégaron* em Pilos. Fonte: HITCHCOCK; PREZIOSI, 1999, p. 161.

Em Ítaca, depois de saciado o desejo de carne dos pretendentes,

[...] τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμήλει, 1. 151
 μολπή τ' ὄρχηστὺς τε· τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός.

[...] outra coisa se lhes instigou no peito: 1. 151
 música e dança – ornatos do banquete.

De sorte que, logo mais,

οἱ δ' εἰς ὄρχηστὺν τε καὶ ἡμερόεσσιν ἀοιδῆν
 τρεψόμενοι τέρποντο, μένον δ' ἐπὶ ἔσπερον ἔλθεῖν. 1. 421

eles [os pretendentes], para a dança e para o envolvente canto 1. 421
 tendo-se voltado, deleitavam-se e esperavam a noite vir.

Portanto, vemos a dança, a música e a poesia representadas como elementos importantes e refinados da vida palaciana, dos quais, aparentemente, a aristocracia orgulhava-se muito. Note-se, contudo, que a palavra aqui vertida por “música” (*molpé*) designava, na verdade, um tipo de jogo em que um *performer* movimentava-se ritmicamente ao som de música, como Nausícaa com uma bola, quando lavava roupas com as serviçais (*Od.* 6. 99-101). Veremos na seção 4.1.2 que, de fato, na *Odisseia*, a *molpé* pode ser performada com giros de corpo (4. 18-9). Haverá, porventura, aí, uma memória daqueles costumes de corte que datam da Idade do Bronze? Ou a única coisa que se preservou nesse longo intervalo foram os próprios costumes de corte e o desejo de representá-los de maneira a dar sedimento ideológico a suas próprias instituições?

Preziosi e Hitchcock parecem enxergar uma preocupação vagamente antropológica ou, pelo menos, um olhar atento às dinâmicas sociais do cotidiano na arte do mundo insular do Egeu, uma vez que afirmam que

começamos a compreender com muito mais clareza quão intensa e enciclopedicamente os habitantes de Thera e os minoicos parecem ter registrado e celebrado suas vidas e seu mundo social através da arte e da cultura material. A esse respeito pode bem ser que não guardem nenhuma semelhança com seus contemporâneos do Egito e talvez de nenhum outro lugar do Mediterrâneo oriental (1999, p. 128).

Sobre os afrescos produzidos por esses povos, Higgins observa que seus “temas podem ser classificados em dois tópicos gerais: vida palaciana e cenas da natureza”.

E, de fato, os afrescos das mansões em Akrotiri representam cenas do cotidiano de uma trivialidade e lirismo tocantes, como aquela de um jovem e belo pescador na Sala 5 da Casa Ocidental em Akrotiri (HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p. 124-5; LA ROSA, 1996, p. 31) (cuja nudez prenuncia o gosto clássico) mostrando sua mercadoria. Essa imagem, como tantas outras, bastante alegre por seu colorido, representa um homem integrado a uma natureza providente e rica em recursos. A influência da arte egípcia nesses afrescos é visível

no desenho frontal dos olhos sobre faces de perfil, na disposição, também de perfil, das pernas e dos pés, ladeados um diante do outro e plantados, e um pouco também na disposição, para frente e para trás, dos braços do pescador, que, no entanto, se encaixam na figura com uma graciosidade muito mais natural. Pois, em comparação com a arte egípcia, em que as figuras parecem um pouco engessadas, o estilo do Egeu se destaca pela habilidade com que o artista delinea e integra as partes do corpo humano e animal na ondulação fluida de um traçado de poucas linhas praticamente ininterruptas, dando a suas figuras uma certa mobilidade elástica e, no caso dos seres humanos, bastante atitude cênica.

A forma como certos animais aparecem por todo lado nas edificações reveladas durante as escavações – aqui, em padrões repetidos com pequenas variantes que garantem uma qualidade assimétrica, como no caso dos golfinhos de Knossos (fig. 7), ali, esparramados livremente ao longo de murais ou frisos, como na Sala 5 da Casa Ocidental, em Akrotiri, acolá, ainda, decorando vasos – não sugere uma relação de culto totêmico ou qualquer outra forma de adoração a um objeto sagrado. Essa regra não se aplica, naturalmente, a todas as representações de animais encontradas, como no caso de uma estatueta de louça na forma de uma figura feminina com um corpete estreitando a cintura, fartos seios à mostra e de braços bem abertos em cruz, segurando duas serpentes, uma em cada mão – que tem sentido claramente religioso e geralmente se admite que representava uma sacerdotisa, ou uma deusa.²⁰

Esses exemplos, porém, não chegam nem perto de se constituir como uma regra impositiva. Boa parte da decoração zoomórfica insular no Egeu da primeira metade do segundo milênio ocupava uma posição excêntrica na disposição estética dos interiores, como no caso dos vasos decorados com polvos, ou de outros motivos animais que apareciam em afrescos, não se constituindo como foco especial de atenção dirigida, como seria de se esperar se fossem objetos mágicos destinados à adoração e ao culto. Não há motivo, em absoluto, para se dizer que à arte da Idade do Bronze no Egeu falte caráter religioso, nem tampouco militar. Não é impossível, além do mais, que a própria natureza fosse vista como possuindo poderes divinos de fertilidade, como ocorria entre os gregos históricos. Apenas, muitas das

²⁰ Higgins menciona essa e outras peças semelhantes em seu *Minoan and Mycenaean Art* (1994, p. 16 e 31-4), chamando-as “estatuetas rituais” relacionando-as com uma possível “deusa das serpentes”; já Argan fala em “estatuetas votivas” de terracota (cerâmica policromada) ou bronze (ARGAN, 2003, v. 1, p. 44 e 53; STRONG, 1966, p. 14 e 25). Os motivos dos afrescos cretenses incluem também muitas cenas frequentemente interpretadas como de cortejo ritual, como no sarcófago de Hágia Tríada (1994, p. 98-99).

representações, sobretudo em Akrotiri, não parecem claramente associadas a práticas rituais, nem tampouco glorificam o poder do Estado (como ocorre quase sempre na arte de outras civilizações coevas no Egito ou na Mesopotâmia), mas se destacam por representarem uma fauna buliçosa e pitoresca, serem aprazíveis e agradarem um gosto fundamentalmente decorativo. Segundo Higgins os afrescos nas ilhas do Egeu da Idade do Bronze, datando a maior parte de depois de 1550 a.C., exibiram “o primeiro estilo verdadeiramente naturalístico a ser encontrado na Europa ou, de fato, em toda a arte. Isso inclui”, acrescenta Higgins, “as duas características cretenses principais: a reprodução de formas naturais de uma maneira vívida e impressionista e a habilidade em encaixar a pintura na área a ser decorada” (HIGGINS, 1994, p. 95).

Em Creta, afrescos como o cervo saltando entre flores e rochas, o gato esgueirando-se enquanto espreita um faisão, o macaco azul num campo de açafraão (HIGGINS, 1994, p. 96), assim como os golfinhos e peixes de Knossos (fig. 7) (1994, p. 98; HITCHCOCK e PREZIOSI 1999, p. 93-5), ou o pássaro azul pousado entre flores (1500 a. C.), hoje no museu arqueológico de Heraklion (LA ROSA, 1996, p. 30); em Phylakopi, Melos, os peixes voadores azuis e amarelos, em pleno salto (HIGGINS, 1994, p. 98 e 100); em Amnisos, onde “três paredes de uma câmara têm cada uma um tema separado: numa, lírios, noutra, íris e, em uma terceira, plantas em vasos de pedra” (1994, p. 96-7; ver também STRONG, 1966, p. 20-1); em Akrotiri, a representação de passarinhos beijando-se no ar (1994, 101), o macaco azul cheirando flores, a exibição do torso feminino em *topless* (HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, 128-131; MORRIS, 1989, p. 512), os “delfins saltitando” (1989, 517), além da trípole-mesa de pedra calcária da Casa Ocidental “com uma paisagem marinha pintada, onde delfins saltam em uma ambientação livremente improvisada de rochas e plantas” (1989, p. 521); assim como, de modo geral, a graça, a leveza e o movimento de todas essas pinturas (e de outras representações em artefatos), bem como seu colorido (às vezes fantástico) que se vê, inclusive, nas colunas vermelhas reconstituídas nos palácios cretenses desse período – tudo sinaliza para o caráter decorativo, alegre, movimentado, exuberante, naturalista e vivo dessas manifestações artísticas. Talvez valha a pena lembrar também do delicado pingente de Chrysolakkos, em Mália, de 1700-1550 a.C., com duas abelhas disputando um doce favo de mel num arranjo simétrico que Higgins descreveu como “heráldico” (p. 47 e 199); um artefato de ouro trabalhado em granulagem e filigrana que reproduz esse estilo vivaz e estésico e que, no entanto, foi retirado de um túmulo (HIGGINS, 1994, p. 44-9; PREZIOSI e HITCHCOCK, 1999, p. 59-61). Trata-se da representação quer de um cotidiano aprazível, quer de uma

natureza rica e pujante. A ambientação que as classes abastadas em Creta e nas ilhas Cíclades criaram para si mesmas era sensual, variada, agitada e vicejante.

Morris, em seu artigo *A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry*, de 1989, descreve as mansões e os afrescos de Akrotiri de modo um pouco mais detalhado. Assim como nós, ela identifica nessas edificações, mais um notável fausto decorativo do que sinais indiscutíveis de uma vida religiosa ritualizada desdobrando-se no interior de santuários, embora admita que elementos litúrgicos possam estar presentes em alguns casos:

As casas que [os afrescos de Akrotiri] decoravam pertencem a um vilarejo próspero, de estruturas espaçosas, de mais de um andar e independentes, comparável a vilas minoicas menores. Suas características arquitetônicas se conformam fortemente com os padrões e as técnicas minoicas, inclusive uma alvenaria de cantaria reforçada com madeira, arranjos de pilar e porta, bacias lustrais e poços de luz e encanamento interior. Seus tamanho, elegância e *minoitas* subtraíram a surpresa à descoberta de afrescos em quantidade. Numa cidade abandonada por sua população, que a esvaziou de objetos valiosos e da mobília transportável, pinturas murais sobrevivem como evidência tão eloquente como elegante da vida e da imaginação de seus habitantes. Por exemplo, os afrescos e sua distribuição ajudam a ilustrar a função de espaços diferentes. Os recintos do térreo tinham saída para a rua, para fins de atividades comerciais e industriais abertas à vida pública, ao passo que os compartimentos residenciais e as áreas de lazer e vida familiar ficavam reclusas no andar de cima. Essa separação entre as esferas pública e privada sugere segregação entre homem e mulher, colocando os afrescos como decoração pertencente à última esfera. Pinturas murais são encontradas principalmente nos andares superiores e muitas representam mulheres em atividades envolvendo trajes, cosméticos e cerimônias. A “Casa das *Ladies*” [*House of the Ladies*], por exemplo, recebeu o nome por causa de um par de afrescos em que duas mulheres em vestidos [*dress*] cerimoniais minoicos – a saia de babado [*flounced skirt*] com corpete aberto expondo os seios – vestem um traje similar em uma terceira, presumivelmente em preparação para um ritual em que essas peças são usadas. Na maior e mais impressionante casa residencial escavada, Xeste 3, duas narrativas pictóricas cercavam a única bacia lustral de Thera com um panorama elaborado de mulheres colhendo açafraão e oferecendo a uma deusa, em uma cerimônia ligada a rituais de iniciação.

Com base nesses afrescos, alguns especialistas imaginaram elaboradas cerimônias em todas as casas e chamaram muitas residências de “santuários”, embora observadores mais pragmáticos, inclusive o diretor de escavações em curso em Akrotiri, vejam poucos ou nenhum. Em alguns casos, os conteúdos úteis de um compartimento e sua história arquitetônica contam em favor de uma concepção mais puramente decorativa para as pinturas murais de Thera, como no caso do Afresco de Lírios na Sala Delta 2 [*Lilies Fresco in Room Delta 2*]. Uma exceção à localização usual das pinturas em Thera, Delta 2 era um dos poucos recintos do térreo decorado com afrescos quando áreas da vila foram reparadas depois da catástrofe inicial e antes da destruição final. As paredes exibem um panorama luminoso de formações

rochosas coroadas por lírios em flor e andorinhas em voo. Tendo sido já associada a conteúdos revelados no recinto, em um cenário religioso celebrando a primavera, a paisagem, agora, aparece como compensação deliberada para um espaço exíguo e limitado. Essa interpretação mais decorativa para essa paisagem atraente dispensa cenas semelhantes em Thera de uma suposta relação com rituais. Isso implica em um gosto estético para decoração interior inspirado no mundo natural, apropriado para uma cultura que aplicou por primeiro engenharia ao meio ambiente natural para proporcionar conforto ao homem – encanamento doméstico, poços de luz e de ar, recintos que podem ser ajustados ao clima. Sendo uma vila elegante e próspera, Akrotiri continha interiores atrativos, muito como nas casas gregas e romanas em Delos e em Pompeia, onde paisagens naturais decoravam as paredes de lares privados. Pretensões sociais podem ter estimulado a população cicládica de Akrotiri a emular a cultura minoica em interiores privados, incluindo cenas de práticas religiosas minoicas, tal como os romanos e os campanienses afetavam um gosto helenizado no culto e na arte. Cenários correntes nas pinturas murais romanas em ambientes domésticos podem ser mais relevantes nesse contexto do que a iconografia egípcia e minoica comumente invocada em interpretações religiosas dos afrescos de Thera. Parece que está na hora de dar trela ao recente receio de Renfrew em identificar evidência de antigos cultos e reconhecer as mesmas ambiguidades, em contextos de culto no Egeu, recentemente reconhecidas por arqueólogos no Oriente Próximo (MORRIS, 1989, p. 512-3).

Morris continua descrevendo a Casa Ocidental, que teria “cerâmica minoica importada e refinada”, “lavatório”, “decoração em afresco”, “poço de escada”, pelo menos um “andar superior” com “quartos mais espaçosos”, onde se encontra a Sala 4 (*Room 4*), “um banheiro completo, com uma latrina conectada ao sistema de esgoto da cidade, bem como uma banheira de cerâmica e vasos de bronze com água para calefação e banho”, cuja “janela foi atraentemente pintada para imitar mármore embutido no peitoril e vasos de mármore com lírio junto aos umbrais” (1989, p. 513; confira também HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p.124). Neste andar encontra-se também a Sala 5, com seus afrescos em friso no alto de três paredes, que ela compara a um “*living room*” (1989, p. 515). A conclusão é que “admitir a função doméstica desses recintos na vida de Thera deixa à ‘sacerdotisa’ um lugar mais ordinário na vida diária da casa em Thera, num tipo de cena relacionada ao lar” (p. 514). Morris observa que “a ‘audiência’ dos afrescos de Thera pertencia a um recinto privado em uma vila insular, não a um palácio real com um patrocinador de poetas” (p. 534). Ela disse “audiência” porque crê que a tradição épica que chegou a Homero remonte aos tempos minoicos, tendo, por assim dizer, uma raiz, influência ou contato “bárbaro” pelo menos durante os meados do segundo milênio.

Em todo caso, percebe-se, pelo que foi dito acima, que esses são os remanescentes de uma sociedade comercial que valorizava a ostentação de sua própria prosperidade. Isso

aparece no teor laicizante das decorações voltadas para o conforto e para o luxo e, particularmente em Akrotiri, pelo uso doméstico e, pois, privado, das técnicas de arte mais sofisticadas do momento, já que “pinturas murais são encontradas principalmente nos andares superiores”, onde “os compartimentos residenciais e as áreas de lazer e vida familiar ficavam reclusas”, numa lógica que diz respeito à “separação entre as esferas pública e privada” (MORRIS, 1989, p. 512). Sentimo-nos tentados a associar o caráter doméstico e decorativo dos afrescos de Akrotiri às circunstâncias de seu ambiente insular e, de modo geral, à geografia do Egeu, que impulsionavam seus habitantes para o comércio naval.

Desde o século XVI, portanto, antes de dominarem o comércio no Egeu e reinarem sobre suas fortalezas continentais, entre meados do século XV e o século XIII a.C., os gregos micênicos, familiarizando-se com os avanços técnicos dos minoicos, mostraram-se capazes de apreciar os princípios desse naturalismo vivo, que possuía um estilo desenhado, cheio de curvas e movimento, mas abandonaram, na arte produzida por sua sociedade, como dizia Higgins, “a qualidade alegre e espontânea de seus mestres e adotaram um estilo mais monumental”; ele observa ainda que “seus temas prediletos eram procissões religiosas, herdadas da arte cretense, além de cenas de guerra e caça, uma contribuição que lhes é própria” (HIGGINS, 1994, p. 98), acrescentando, assim, ao gosto, um elemento notável: um certo belicismo.

Não que violência bélica não pudesse ser observada também na decoração das edificações achadas no Egeu. Isso fica evidente, por exemplo, no afresco em forma de friso, no alto da parede norte da Sala 5 (MORRIS, 1989, p. 522-9 para a análise do friso como um todo; para ilustrações do afresco p. 523-5, fig.4, fig. 5 e fig. 6), mencionado na seção 2.3.1. Ali, Morris identifica “episódios militares” (1989, p. 515) tais como uma “batalha naval” (ναυμαχία) (1989, p. 523; ver também HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p. 125), em que se observam dois homens despencando de um barco de ponta-cabeça e um terceiro nadando, ou afogando-se, mais ou menos “como os companheiros perdidos de Odisseu” (1989, p. 524 e, para contemplar o afresco, p. 525, fig. 6 e *Od.* 12. 248-9 e, particularmente, 417-9). Ela também enxerga um “desembarque militar” em uma fila de oito guerreiros armados com lança, espada, escudo e o famoso elmo micênico feito de dentes de javali que aparece na *Ilíada* (10. 263-4) (1989, p. 523), um tema muito semelhante, portanto, ao do *Vaso do Guerreiro*, o que é bastante sugestivo quanto à possibilidade de uma troca cultural entre minoicos e micênicos.

Fig. 10 – Afresco “dos Barcos” ou “da Flotilha”, detalhe.



No detalhe, a primeira cidade, à esquerda do friso, donde partem os barcos numa travessia. No alto, um leão caça três veados; à esquerda, um cidadão conversa com um campônio por sobre um ribeirão; nesta cidade, as pessoas olham para a direita, vendo as galeras que se afastam. Segundo Período Palaciano, LM IA. Fonte: HITCHCOCK; PREZIOSI, 1999, p. 123 e 229.

No mesmo recinto, na parede oposta, no “Afresco dos Barcos”, sete grandes embarcações, como dizíamos, ligam, através do mar, duas porções de terra, num trajeto que parte de uma vila menor, à esquerda, onde todos olham para direita, contemplando o desfile naval (fig. 10) e chega a uma cidade maior, à direita. Ora, essa forma de composição, em que os que ficam restam à esquerda e olham os que se afastam para direita, num movimento sugerido já pela disposição linear e horizontal dos viajantes, já pela orientação dos barcos representados, com a proa apontando para a direita é, justamente, similar à composição do *Vaso do Guerreiro*, em que uma figura feminina acena à esquerda enquanto uma fila de guerreiros se afasta para direita, embora nesse caso caminhem a pé. Griffith (2002, p. 542) acredita que esse cortejo naval possa ser comparado ao desfile cerimonial, também naval, das panateneias.

Todavia, quando descreve a cena, Morris observa:

Além de sua aparência festiva [das sete naus], sua velocidade encorajou a visão de que elas não são vasos de guerra ou uma frota verdadeiramente militar navegando à vela, mas participam de uma cerimônia sobre o mar. Contudo, todos os barcos contêm guerreiros, ou ao menos seus elmos e cada um é comandado por um capitão trepado em uma das “cabines”. Esses detalhes militares fazem da frota um dos

elementos mais “micênicos” do afresco, conforme o argumento dos proponentes da hipótese de “micênicos em Thera”. Essa frota está ou partindo para, ou retornado de uma expedição militar, chegando a um porto amistoso, ou em casa (1989, p. 517 e, para ilustrações do afresco, p. 516, fig. 1 e 518-9, fig. 2 e 3).

Recordemos também que, como foi dito, Morris nota, ademais, que, a despeito de alguns paralelos minoicos “o friso de Thera pertence a um mundo mais micênico de caça e batalha como temas principais da arte” (1989, p. 520), havendo, assim, até uma corrente que defende a existência de “micênicos em Thera”.²¹ Ela ainda ressalta, ao longo de sua análise, que, nesse panorama, “pintura e poesia conformam-se na imagem de uma cultura mais inclinada para a arte da navegação do que para a da guerra” (1989, p. 519). Ainda tornaremos a falar desse afresco neste segmento e na seção 2.5. Portanto, se aparecem alguma violência e muitas armas, em um ambiente militar, nesses afrescos de Akrotiri, esse elemento belicista, embora indubitavelmente presente, sendo um dos “mais micênicos”, não se constituía como um traço tão fundamental para os conceitos estéticos locais.

Quando se apoderaram dos conceitos estéticos dos minoicos, os micênicos acabaram agregando-lhes os significados próprios de uma cultura belicista. Achados revelam, no Egeu ou na Grécia continental do LH, a existência de uma indústria de artesãos do metal altamente qualificados, capazes de produzir anéis de ouro decorados em relevo (que teriam continuado até cerca de 1150 a.C.) e adagas de bronze com figuras engastadas em ouro, prata e níquel, um esmalte negro obtido numa liga de prata e enxofre (figs. 11, 12 e 13). Higgins localiza a produção das adagas de Micenas entre 1550 a.C. e 1500 a.C. por serem elas provenientes do Círculo de Túmulos A. Uma adaga feita na mesma época foi achada em uma ilha, Thera, mas fragmentada; e as demais, datadas no século XV, seriam de Pilos, Váfio e do *Heraïon* argivo (HIGGINS, 1994, 78, 136-40). É provável que todas essas adagas tenham sido, na verdade, produzidas por artesãos cretenses, mas aparentemente faziam-no sobretudo para agradar o gosto do freguês micênico. O mesmo valeria para dois anéis de ouro, da segunda metade do século XVI a.C., provenientes do túmulo IV, do círculo tumular em Micenas, representando

²¹ Segundo Morris essa tese seria debatida por autores como: S. Iakovidis (“Thera and Mycenaean Greece”, in *AJA* 83, 1979 p. 101-2); S. Immerwahr (“Mycenaeans at Thera: Some Reflections on the Paintings from the West House”, in *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory. Studies Presented to Fritz Schachermeyr*, Berlin, 1977, p. 173-91); R. Laffineur, (“Mycenaeans at Thera: Further Evidence?”, in *Minoan Thalassocracy*, p. 133-9); J. Davis (“Mycenaeans at Thera: Another Look”, in *AJA* 85, 1981, p. 69-70); J. Crowley (“More on Mycenaean at Thera”, in *AJA* 87, 1983, p. 83-85); e J. Vanschoonwinckel (“Thera et la civilisation mycénienne”, in *AntCl* 55, 1986, p. 5-41).

um, um arqueiro e um auriga caçando um veado em um carro puxado por dois corcéis e, outro, um homem lutando contra três que o cercam pelos dois lados (GOMBRICH, 1999, p. 68; HIGGINS, 1994, p. 76-9 e 184-8; HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p. 150-2; LA ROSA, 1996, p. 32 e 34). Higgins esclarece que “cenas de guerra ou caçada são raras (embora não desconhecidas) no repertório cretense” (1994, p. 184), sendo, portanto, “muito mais comuns na arte micênica do que na cretense” (p. 78).

Figs. 11, 12 e 13 – Adagas de bronze ornamentadas com ouro prata e níquel.



Na fig. 11 uma fila de guerreiros armados enfrenta um grupo de leões (GOMBRICH, 1999, p. 68); na fig. 12, leopardos caçam patos selvagens em um brejo de papiros; e, na fig. 13, leopardos caçam na floresta (HIGGINS, 1994, p. 138-9 e 207). Arte cretense para clientes micênicos.

Em alguns objetos de ourivesaria achados no continente, a figura do touro não será objeto de jogos de acrobacia, como acontecia em Creta, quer em afresco, quer em bronze (ARGAN, 2003, v. 1, p. 51; HIGGINS, 1994, p. 6), mas estará sendo, de fato, caçada, como nas duas taças com asas (são taças realmente em forma de “xícaras”) de relevo em *repoussé* do túmulo em Váfio, Lacônia, as quais Higgins localiza, a partir da cerâmica proveniente do

mesmo tolo, entre 1500 e 1450 a.C. (1994, p. 143-7, figs. 178, 179 e 180). Higgins fala em “capturas de touros selvagens, sem dúvida para a arena” (1994, p. 144) e, ainda segundo ele, ambas as taças produziram uma “animada impressão de vida e movimento” (p. 146).

Numa delas, de fato, Donald Strong viu a “melhor representação de ação violenta em toda a história da arte clássica”; (STRONG, 1966, 14-15). Segundo Higgins, essa taça

apresenta uma cena de velocidade e confusão. No centro um touro é capturado em uma rede estendida entre duas oliveiras. Seu corpo está deliberadamente retorcido de uma maneira popular entre joalheiros [*gemengravers*] desse período, formando um padrão satisfatório e sublinhando sua agonia. De ambos os lados [da taça] um touro galopa assustadoramente. Um deles arrojou um dos caçadores, ao passo que outro homem está agarrado a seus chifres e tenta montá-lo (1994, p. 146).

A torção do primeiro touro produziria, diz ainda o estudioso, “uma espantosa impressão de movimento violento”, ao passo que o segundo estaria “pisoteando seus caçadores” (1994, p. 145). A outra taça, porém, “exibe um touro sendo pego pacificamente por meio de uma vaca chamariz e sendo acorrentado pela pata traseira”; Higgins explica e endossa a interpretação de Evans, pela qual “da direita para a esquerda a cena mostra: primeiro, o touro seguindo o rastro da vaca; segundo, boi e vaca conversando; terceiro, o touro capturado pelo caçador” (1994, p. 146). A disposição de três instantâneos imagéticos em sequência horizontal produz um efeito temporal fortemente narrativo. Como se vê, aquela mobilidade e aquela atitude cênica dos minoicos às vezes transformam-se, entre os micênicos, em velocidade, ação e valentia.

O motivo do golfinho com barriga clara e listas horizontais ondeantes, que decora o “*Mégaron* da Rainha”, um “remanescente da cerâmica efíria” de taças em cálice, foi parar em uma das adagas de bronze, de Argos (assim como o motivo do peixe voador, que aparece do outro lado da lâmina); em uma outra adaga, leopardos caçariam patos selvagens num brejo de papiros, um motivo retirado da geografia física de países “bárbaros”, (fig. 12); uma terceira adaga, proveniente de Pilos, a única com cabo inteiro, exhibe o que Higgins identificou como sendo leopardos caçando na floresta (fig. 13) (HIGGINS, 1994, p. 138-141). No início do canto III da *Ilíada*, o belo (e asiático) Páris enverga sobre os ombros uma pele de leopardo (3. 17), um animal africano e, portanto, exótico na Grécia em qualquer época. A representação de felinos de perfil, correndo com as patas dianteiras e traseiras esticadas para um lado e para o outro, no que foi chamado de “galope voador”, é típica do estilo cretense do período (1994, p. 141).

Representações de caçadas não é uma exclusividade dos micênicos. Morris observa que, em Akrotiri, num friso da Sala 5,

ao longo da parede leste estende-se uma paisagem reminiscente do Egito, definida por um rio sinuoso, bordejado por uma flora e uma fauna exóticas: palmeiras, vegetação brejeira, papiro; pato caçado por grifos e felinos. Esse panorama é o alargamento de cenas abreviadas na arte micênica contemporânea. De modo mais óbvio, a adaga do Túmulo em Poço V, em Micenas, em que um felino captura um pato em meio a uma moita de papiro (1989, p. 529 e, para uma ilustração do afresco, p. 530, fig. 9).

Pouco depois, a estudiosa esclarece que “a adaga do Túmulo em Poço V, mencionada acima, por exemplo, coteja uma cena militar de um lado da lâmina com uma caçada de leão do outro” (1989, p. 530). Ela também assinala que, no “Afresco dos Barcos” (fig. 10), no friso sul, por detrás da cidade menor, à esquerda, “um leão caça veados ao modo das símiles épicas justapondo leões e heróis” (1989, p. 516 e, para conferir o afresco, p. 516, fig. 1 e 518, fig. 2). Morris ainda indica, logo a seguir, que

confrontos de guerreiros e leões na arte Micênica tornaram-se familiares desde que os túmulos em poço foram abertos; uma adaga simples do Túmulo IV, por exemplo, mostra um leão perseguindo um veado de um lado, e um outro caçado por homens do outro lado (1989, p. 516).

Essas caçadas, que os micênicos tanto apreciavam, podem ser vistas, portanto, nos afrescos da Sala 5, na Casa Ocidental de Thera; mas, ali, aparecem como fenômeno do mundo animal, representado de modo dinâmico e agitado e em conformidade com a hierarquia da cadeia alimentar. O que, porém, não há nesses afrescos, é a participação humana na caçada, como ocorre numa das faces da adaga do túmulo IV, em Micenas, nas duas taças de ouro de Váfio e na própria épica (*Od.* 19. 393 et seq.). Essa adaga (fig. 11), famosíssima, de bronze, ouro, prata e nígelo, exhibe uma violenta caçada a três leões que deslizam, ao longo da lâmina, para a direita e para esquerda, em um movimento enfatizado pelas linhas horizontais e meandrosas dos animais. Dois leões fogem, mas o terceiro, que parece estar sendo atingido por uma lança, enfrenta os caçadores dispostos em fila: um arqueiro e quatro homens armados com lanças e escudos, dois deles em forma de oito, os outros dois retangulares; o homem mais adiantado está caído enquanto ouvimos seu escudo retinindo de quina no chão duro. (GOMBRICH, 1999, p. 41, fig. 40; HITCHCOCK e PREZIOSI, 1999, p. 151-2; LA ROSA, 1996, p. 32; STRONG, 1966, p. 29, fig. 16).

O tema dos guerreiros armados dispostos em fila lembra um pouco o friso do *Vaso do Guerreiro*, assim como o do afresco na parede norte da Sala 5 em Akrotiri, já mencionados. E, também como o afresco de Akrotiri, essa adaga sugere uma relação de intimidade cultural entre minoicos e micênicos e parece revelar, ademais, uma certa afinidade com a épica, quer pelo estilo “cênico” da composição, quer pelo conteúdo da temática. Mas se no *Vaso do Guerreiro* a fila de soldados relaciona-se com uma figura feminina que se despede, na adaga de Micenas verificamos que há uma caçada a leões. Por outro lado, a associação que, creio, pode-se fazer entre a composição desse vaso e a do friso sul em Akrotiri é, por sua vez, sugestiva no sentido de que esquemas de composição relativamente semelhantes podem articular grupos temáticos de conteúdo diferenciado. Da mesma forma que, inversamente, temas semelhantes aparecem na composição de narrativas diferenciadas. Desse modo, devemos compreender que, como um poeta oral afeito ao trabalho com tópicos recorrentes, o artífice da Idade do Bronze parece disposto a inserir, adaptando-os, os mesmo temas, em diferentes estruturas pictóricas, que também podem seguir regras mais ou menos recorrentes de composição, dando-lhes assim uma feição e um significado relativamente original.

Talvez seja possível ver um eco dessa técnica de ourivesaria em Homero, por exemplo, no célebre escudo de Aquiles, forjado e decorado figurativa e realisticamente por Hefesto a partir do cobre, do estanho (donde se obtém o bronze), do ouro e da prata (*Il.* 18. 474-5 e 480); ou na couraça, na espada e no escudo do rei Agamêmnon, que Homero se compraz em descrever vestindo-se (*Il.* 11. 16 et seq.). É claro que a habilidade de Hefesto, bem como a sofisticação e o detalhamento do escudo, superam o patamar humano; mas, ao mesmo tempo, essa técnica, poeticamente figurada, parece refletir ou conformar-se parcialmente ao mundo humano conhecido, como era usual na representação do divino. É como se as temáticas da épica conservassem marcas de um passado distante, mesmo que esses rastros fossem mal compreendidos pelos contemporâneos de Homero, como é fácil de supor. Como tantos outros temas recorrentes na épica, a vestição de uma panóplia de herói pode, eventualmente, aparecer abreviada (*Il.* 2.42-5). Símbolos comparando um herói superior em força defrontando durante uma batalha uma vítima inferior com um leão (ou outro predador) caçando uma presa inferior na cadeia alimentar são frequentes em Homero. Morris recorda em uma nota que “o primeiro guerreiro introduzido na *Ilíada* por uma símile é Menelau, que, justamente, é comparado com um leão: *Il.* 3, 21-6” (1989, p. 516-7).

Um ponto que vale a pena ser considerado em relação a essas adagas é seu duplo valor, como objeto de arte decorado e como artefato. Sendo um signo em forma de objeto útil,

seu significado emblemático contamina-se de seu uso ou, pelo menos, de uma suposta função visualizada na sua forma. Escolhe-se decorar uma adaga porque, admissivelmente, considera-se que uma adaga é, em si mesma, um objeto belo: a lâmina, decorada, torna-se bela ela mesma, mas também embeleza o próprio conceito de arma. O uso de metais como o ouro e a prata na produção das adagas (HIGGINS, 1994, 139-40), ou o ouro de que são feitos os anéis do Túmulo IV, em Micenas e as taças de Váfio, são, também, duplamente pertinentes: por um lado, como simples signo de beleza e, por outro, em vista de sua valiosidade, como emblema do *status* social superior da classe a que esses objetos se conectam. Isso ocorre de maneira, aliás, bastante similar na *Ilíada*, com o escudo de Aquiles ou com as armas de Agamêmnon. Nessas superposições vislumbra-se, assim, mais uma vez, e talvez agora de forma mais nítida, a relação que pretendemos enxergar entre *estética* e *ética*. O elogio da arma seria uma forma de representação de um *ethos* militar de elite.

Então, retomando o que temos visto até aqui sobre a Idade do Bronze, alguns especialistas procuram na Troia arqueológica os sinais das muralhas que Homero lhe pôs em versos (*Il.* 21. 295; e 446). Parece-me, porém, que as muralhas de Micenas e Tirinto são, com mais razão, o melhor documento arqueológico em torno do assunto e que, nesse sentido, as “marcas de Troia” não devem ser procuradas necessariamente apenas nela, mas muito também na Grécia continental, exatamente como se faz, por exemplo, em relação aos *mégara*. Até mesmo os antigos habitantes de Creta ou de Akrotiri podem oferecer um parâmetro mais profícuo, quer pela riqueza do material arqueológico que deixaram, quer pela proximidade geográfica e cultural que mantinham com os micênicos. Pois, se estivermos certos, o registro épico é mais a representação de um *ethos* do que de uma *História*.

Veja-se, por exemplo, a opinião de Raaflaub, que ponderou:

Retornemos à questão de uma longa tradição épica oral e admitamos por um momento que uma guerra em larga escala envolvendo Troia no século XV (a época preferida por Emily Vermeule) logo se tornou objeto de canção heroica e que tal canção foi performada regularmente nas cortes da nobreza micênica. Já durante esses dois ou três séculos a estória teria provavelmente passado por elaboração e transformação consideráveis. A questão crucial é: o que teria acontecido a essa estória após a destruição dos palácios e reinos micênicos? Por um tempo, poderia ter sobrevivido, representando agora uma memória nostálgica de tempos grandiosos que se foram rapidamente afundando em um passado remoto. Contudo, o mundo trocava-se rapidamente; a elite, qualquer que tenha sido sua natureza, não era mais aquela dos palácios micênicos e as relações com o mundo exterior, embora jamais completamente interrompidas, eram muito mais limitadas e na maioria dos lugares, mais regional ou local do que internacional ou ‘intercontinental’.

Em suma, logo as condições tornaram-se tão diferentes que tais canções antigas não tinham relação nenhuma com o mundo em que os cantadores e suas audiências viviam. O micenologista John Bennet²² acredita que, entre os séculos X e VIII, na Grécia, a disjunção causada pelo colapso das sociedades palacianas micênicas e o subsequente período de instabilidade foi um hiato insuperável; em todos os aspectos essenciais, a Idade do Bronze era simplesmente inacessível a eles. Destarte, aedos entretendo chefes e seus homens nas casas absidais encontradas em algumas vilas do “período Protogeométrico” cantariam, com mais facilidade, sobre proezas heroicas em guerras e escaramuças do que sobre guerras grandiosas e complexas num passado distante de terras distantes. As canções mais antigas, conseqüentemente, seriam esquecidas ou adaptadas às novas realidades e, assim, transformadas para além do reconhecimento (1998, p. 397).

Com efeito, somos da opinião de que as epopeias homéricas (e, como é de se supor, provavelmente as outras epopeias também, que não chegaram até nós) devem ser entendidas como documentos históricos, mas não como espelhos em que a história aparecesse inteiriça, como que num microcosmo decalcado. Esse microcosmo, se há, aparece ideologicamente filtrado e sedimenta-se num suporte político atravessado por relações de dominação. Se os aedos e rapsodos do período histórico apresentavam-se em grandes festivais e, na verdade, desde há muito havia aedos em salões nobres, devemos supor que a própria tradição poética da épica sustentava-se sobre uma base institucional, quer ligada ao mundo mais privado do *oikos*, quer ao Estado. E o que Homero retém do passado são, em primeiro lugar, os valores e algo dos usos de linguagem, em seguida, informações pontuais, geralmente com valor heráldico ou, pelo menos, ideológico e simbólico, tais como o conhecimento de leões (que, porém, como veremos, podem habitar montanhas),²³ a existência de monarcas (que, contudo, não se comportam como verdadeiros chefes de Estado), dos *mégara*, de muralhas, a descrição de ritos funerários (*Il.* 11), de um elmo de dente de javali (*Il.* 10. 263-4), das armas de bronze, às vezes engastadas a ouro e prata, etc. A figuração de um cavalo humanizado, falante e amigo de seu dono (Xanto) pode ser, como temos sugerido, um resquício da sensibilidade de um tempo em que seu significado social era tão importante a ponto de eles serem realmente sacrificados e enterrados junto com o dono.

²² Confira John Bennet, 1997, “Homer and the Bronze Age”, em *I. Morris and Powell*, 1997, p. 511-33.

²³ Sobre os animais registrados em Homero confira Eleni Voultziadou e Apostolos Tatolas (2005, p. 1875-82). Depois de Homero, o valor emblemático e heráldico do leão nunca se diluiu ou mitigou-se na história ocidental, estando presente em inúmeros brasões por toda a Europa medieval e moderna, um tipo de uso que alcançou, notavelmente, inclusive, as Américas.

Homero é um pouco um antiquário, ou um museu: mas falta, adjacente às peças, um texto explicativo, ou o guia. É que o texto homérico recua no tempo à medida que a análise o fragmenta. Ou seja, o discurso descreve um mundo próximo ao dele, ao passo que alguns trechos sobrevivem através da memória oral e chegam a ele (e a nós) como relíquias. Ele próprio, como bom tecelão, maneja retalhos velhos. Aparentemente isso deve ter ocorrido em torno do século VIII (ou VII) a.C. A impressão que se tem é que Homero desejou muito, mas não conseguiu realmente um transporte histórico no tempo muito eficaz. Tornaremos a falar dessa dificuldade na seção 2.5.

2.4 A invasão dórica e a transição até Homero

Haverá nessa forma de organização social micênica, que concentra o poder de tal maneira, alguma coisa que antecipe, de algum modo, a aventura democrática em que uma Atenas se arriscaria séculos depois? Parece difícil. E, não obstante, duas circunstâncias, pelo menos, devem ser indicadas: a primeira é que o simples fato de os textos micênicos mencionarem o *damos* já faz dele um corpo social com um estatuto definido, o que, certamente, queria dizer uma função e um lugar social. Isso subtraía uma parte da população mais humilde das vilas de sua condição de total exclusão. Ora, temos de reconhecer que isso, em verdade, não é, em si, muito.

Havia, porém, além do *damos*, um outro corpo institucional com estatuto político bem definido, que tem de ser mencionado, qual seja, a *ke-ro-si-ja* (VERNANT, 2003, p. 34), isto é, um conselho de anciãos, uma instituição que, como o próprio *damos*, sobreviveria, de forma modificada, em tempos históricos. Pelo nome, etimologicamente associado a *géron* (velho) (e pelo equivalente de que se tem notícia em período histórico, a *gerousía*) essa instituição micênica parece ter sido um conselho de velhos notáveis, abastados e pertencentes à nobreza. Possivelmente, esse corpo dava suporte político a uma certa aristocracia. Sendo um conselho, a *ke-ro-si-ja* aparentemente embasava-se no princípio do equilíbrio equitativo de forças entre pessoas que compartilhavam o mesmo espaço político e, talvez, então, um *status* semelhante, dentro de grupos em que se debatia e se deliberava de forma aberta. De certa forma, isso pode ser visto como o embrião não desenvolvido das formas de organização não monárquicas que vieram depois. Mas, ao que parece, a *ke-ro-si-ja* não tinha força nenhuma, se for verdade que, ligando-se ao *gwasileús*, atesta uma “relativa autonomia da comunidade aldeã”, como quer Vernant (2003, p. 34). Esparramadas na periferia política e geográfica, as populações aldeãs estavam ali excluídas do controle da indústria artesanal palaciana e dependiam, ao mesmo

tempo, de sua função econômica distributiva, inclusive no que diz respeito à produção e distribuição dos armamentos de bronze. De sorte que devemos supor que essas comunidades retiravam sua força de sua função econômica, seu vínculo à terra.

Quanto aos artesãos, estes não se pareciam muito com os que, mais de meio milênio depois, revolucionariam a arte na Jônia, ou com os que habitaram o Cerâmico, em Atenas, no século VI e no Período Clássico. Não vamos encontrá-los construindo templos no alto das colinas. Embora conhecessem a divisão e a especialização do trabalho, não se ligavam a oficinas independentes agindo a partir da livre iniciativa industrial e mercantil, mas agrupavam-se em guildas “nos arredores do palácio ou colocados nas aldeias para aí executar as ordens reais” (2003, p. 36).

Quando vieram, em levas, as hordas destruidoras dos dóricos, atacaram a sociedade que encontraram em seu cérebro político, que era também a sua corporeidade manifesta – o palácio. A forte centralidade do poder do palácio, que aparecia como a materialização arquitetônica da força e da soberania do Estado, pode ter-se revelado como uma fragilidade estrutural diante de um invasor externo. Shelmerdine põe reparo em uma certa dependência do artesão especializado em relação ao palácio ao asseverar que

é interessante que a produção seja centralizada aqui [em Pilos] em maior grau do que em Knossos.²⁴ Um pessoal especializado é alocado em um pequeno número de lugares, principalmente na própria Pilos e há pequenos grupos externos de trabalhadores menos especializados, um dos quais na provável capital de uma província mais distante, Leuktron (1997, p. 569).

Além disso, diz ela que “a maior parte das pessoas que trabalhavam nessas indústrias eram inteiramente dependentes do palácio para se manterem” (1997, p. 570). A isso ela ainda agrega, um pouco mais além no artigo:

Mais útil acerca da noção de colapso de sistemas, contudo, é que ela leva em conta o fato de que foi o nível do topo da sociedade micênica que sofreu mais diretamente. Os elementos-chaves perdidos no desastre eram a pompa dos que estavam no poder: o próprio *mégaron*, o contato enriquecedor com outras culturas, o sistema administrativo elaborado e, sem nada mais para registrar, a arte da escrita (1997, p. 584).

²⁴ Possivelmente porque as placas de Knossos datam do século XV, ao passo que a maioria das continentais datam do XIII a.C.

Finalmente, a estudiosa assinala que

a mudança significativa do LH IIIB para o LHIIIC foi o aniquilamento da administração palaciana. Embora a vida prosseguisse em Micenas e Tirinto, as unidades do *mégaron* saíram de uso. Em Mídea, o *mégaron*, em si, foi remodelado e destinado a outros usos, ao passo que Pilos foi abandonada, ao menos por um intervalo. Afortunadamente, para estudantes do grego antigo, o fim da burocracia micênica significou o fim da literatura, deixando os gregos do continente livres para adaptar uma escrita de maior serventia no devido tempo (1997, p. 582).

Sobre a escrita na Grécia falaremos nas seções 3.1 e 3.2. Importa agora, porém, que, sem o amparo logístico oferecido pelas camadas superiores na hierarquia burocrática (a elite sacerdotal e/ou militar a que os escribas se ligavam), os artesãos foram perdendo seus clientes e, no mesmo passo, esquecendo suas habilidades, ao mesmo tempo em que a civilização acéfala fragmentava-se. Há uma decadência econômica acentuada durante o século XII. Temos comentado no fim do último segmento que, dizia Raaflaub, “a elite, qualquer que tenha sido sua natureza, não era mais aquela dos palácios micênicos e as relações com o mundo exterior, embora jamais completamente interrompidas, eram muito mais limitadas e na maioria dos lugares, mais regional ou local do que internacional ou ‘intercontinental’ ” (1998, p. 397).

A produção de vasos protogeométricos que se inicia no século XI não se constitui, de modo nenhum, como uma marca crescimento econômico de maior notabilidade. É verdade, é claro, que, a partir de 900 a.C., a arqueologia dá conta do surgimento de uma notável produção de vasos, muitos dos quais encontrados em túmulos de homens muito poderosos, supostamente aristocratas, num estilo bastante desenhado e cheio de ângulos retos que foi denominado, justamente, como “geométrico”. Impressionando muito pelo tamanho de alguns, esses vasos são também ricamente decorados. Por vezes, o gosto pelo abstrato predomina sobre a importância da representação figurativa, que pode ocupar neles, quando há, um espaço reduzido, embora central, e se concentra agora sobre a figura humana (as formas animais dos cretenses e micênicos foram abandonadas). Os sinais mais notáveis de crescimento econômico começam, porém, apenas no século VIII, com o surgimento da pólis, dos templos e a colonização de regiões ao sul da Itália. Esse hiato cronológico e essa ruptura nos conceitos estéticos são o indicativo do momento de baixa produção artesanal e arquitetônica que foi chamado por alguns de “Idade das Trevas” grega.

Desse modo, se a sociedade micênica tinha se constituído como um “sistema de economia redistributiva” em que a vida do homem comum estava sujeita ao controle centralizado de uma logística palaciana, por meio da qual era possível arregimentar contingentes de trabalhadores de diferentes funções, havendo pouco espaço para a iniciativa, esse quadro político e econômico mudará radicalmente a partir do fim desastroso dessa civilização. Com o colapso das estruturas dominantes de poder, o escravo torna-se primeiro um elemento preso ao *oïkos*, isto é, a um patriarca e à sua propriedade e, só depois, sem perder essa ligação, torna-se também mercadoria. Essa pelo menos parece ser a opinião de Susan e Andrew Sherratt, para quem os desenvolvimentos do começo do primeiro milênio a.C.

alteraram a natureza da escravidão, que tomou cada vez mais a forma de escravos como bens [*chattel slavery*], juntando-se à forma praticada anteriormente, de escravos ligados à propriedade (‘patriarcal’). Os escravos tornaram-se uma *commodity* mercadejada em grande número e eram aplicados em construções de larga escala e em trabalhos industriais, inclusive agricultura e mineração. As populações de escravos poderiam agora ser etnicamente distintas, frequentemente trazidas de distâncias consideráveis (1993, p. 363).

Para Vernant “o mundo homérico não conhece mais uma divisão do trabalho comparável à do mundo micênico, nem o emprego numa escala tão vasta de mão-de-obra servil” (2003, p. 37). O esfacelamento econômico é, na verdade, análogo a e, aparentemente, consequência do esfacelamento político da própria civilização. O tronco daquela pirâmide, degolado no palácio, resultou dividido em uma porção de pequenas pirâmides locais; o *gwasileús*, que pode ter sido uma espécie de “barão” ou senhor proprietário de terras a que possivelmente se atribuíam também funções religiosas, achou-se, subitamente, no ápice da pirâmide, tornando-se, em tempos históricos, um “rei” sem, todavia, erguer-se para além de sua estatura local. Enquanto a palavra *ánax*, tornando-se “obsoleta”, passou a significar, genericamente, “senhor”, o *basileús* tornava-se um chefe entre chefes com os quais tinha agora a obrigação de se relacionar, não mais através do palácio, mas diretamente e a partir de sua própria iniciativa, para garantir as provisões, quer de seu núcleo genético, isto é, seu *génos*, quer das demais camadas integrantes de sua casa, o *oïkos*, assim como, de modo mais amplo, da comunidade aldeã a que estava integrado e que se tornaria, no fim da Idade das Trevas, a pólis. Da mesma forma, e pelos mesmos motivos, cresce agora a *gerousía* em importância. Surgem assim, a partir do primeiro milênio a.C. aquelas formas mais

descentralizadas de poder, os esquemas de governo aristocráticos (e, às vezes, oligárquicos), que os especialistas identificam no período histórico, por vezes embasados na instituição de conselhos deliberativos com ampla autoridade.

Susan e Andrew Sherratt são da opinião de que

uma das fases mais cruciais, porém parcamente compreendida, no desenvolvimento da economia mediterrânea, é a transição da Idade do Bronze para a do Ferro. Durante esse período de transformação social fundamental, as economias dominantes do segundo milênio deram lugar a formas menos centralizadas de organização econômica as quais deveriam caracterizar um novo período de crescimento econômico que se estendeu por todo o primeiro milênio a. C. (1993, p. 361).

Eles observam também que o fim da Idade do Bronze liberou “novas forças sociais” e que

fundamental, para esse novo padrão, foi a dissociação entre atividades comerciais de produtos de alto valor e o controle estatal. Ao passo que as cidades costeiras de Chipre e do Levante tinham alcançado um considerável grau de autonomia comercial na Idade do Bronze nos limites dos blocos de poder contemporâneos, a contínua diferenciação entre as estruturas comerciais e políticas agora caracterizam a organização dos próprios Estados individualmente tomados. Isso teve importantes conseqüências para a natureza do registro documental, desde que a atividade comercial não se refletia mais em registros estatais nem na literatura da classe governante. (1993, p. 361).

Esses autores ainda assinalam que “novas formas de poder emergiram gradualmente em resposta à erosão do controle direto da atividade econômica” já que

em lugar das redes de contato diplomático e comercial do internacionalismo da Idade do Bronze, burocráticas e centradas no palácio, cidades-Estado mercantes tornaram-se os tijolos em uma nova estrutura econômica. Templos, em vez de palácios, tornaram-se os símbolos de uma consciência comum e de sucesso econômico; a iniciativa comercial, em lugar da troca controlada pelo Estado, tornou-se o modo dominante de atividade comercial. (1993, p. 361-2)

Susan e Andrew Sherratt ainda constataam “um aumento progressivo em escala que ultrapassa qualquer coisa alcançada na Idade do Bronze. Isso pode ser visto [...] pela velocidade dos desenvolvimentos do primeiro milênio, pelo tamanho das unidades envolvidas e pelo aparecimento de capitais (com populações variando de 30 a 100 mil)” (1993, p. 363). Eles também indicam que “comerciantes navegando longas distâncias começaram então a chegar mais perto das fontes de seus suprimentos, em vez de simplesmente contatar as pontas

dos ciclos de troca nativos” (p. 366) e que, portanto, “a transformação não ocorreu pela difusão passiva de ‘civilização’, mas através de intervenção e resposta ativas” que se tornaram possíveis em virtude de um “*input* de capital do oriente” (1993, p. 374), e de “um *know-how* marítimo e uma concentração de capitais” que “vieram inicialmente da Fenícia” (1993, p. 375).

Já Glenn Markoe acredita que

quando o período Geométrico começa a se aproximar do final, a grande fonte de influência artística oriental torna-se clara. Os animais que decoram os vasos do Pintor de Dipylon, bem como o estilo dele, são particularmente reveladores a esse respeito. A influência artística do Levante é aparente não apenas na escolha dos próprios animais – cabras e veado – mas em suas poses e aspectos. Os modelos devem ser buscados seguramente em importações orientais tais como as crateras fenícias em *repoussé* (1996, p. 47).

Glenn ainda observa outros sinais da influência fenícia nas crateras áticas do final do período geométrico tais como o arranjo concêntrico das figuras decorativas no interior da cratera, ou o uso de motivos como o medalhão em roseta bem no centro das mesmas crateras (1996, p. 48), e conclui que “as crateras áticas do fim do Geométrico atestam o forte e decisivo impacto exercido no final do século oitavo a.C. por importações orientais, as quais devem ter alcançado o continente grego então em quantidades continuamente crescentes” (p. 48). Ora, até mesmo o próprio alfabeto não deixa de ter sido, como veremos, uma notável influência fenícia bem no cerne da cultura grega. Pelo que se vê, novos ventos sopravam da região do Levante.

Para Raaflaub,

“nos séculos nove e oito, o mundo mudou novamente; o horizonte expandiu, a população cresceu, a economia incrementou-se e novas estruturas sociais e políticas emergiram, incluindo as cidades-Estado (predominantes nos períodos Arcaico e Clássico), bem como o pan-helenismo, uma crença em traços, valores e costumes comuns, compartilhada pela maioria dos gregos e visível na emergência de grandiosos santuários “pan-helênicos”, festivais e jogos, na natureza da poesia e no panorama da sociedade” (1998, p. 398).

Segundo Vernant, depois da Idade das Trevas, o que se verifica é que

as construções urbanas não são mais, com efeito, agrupadas como antes em torno de um palácio real, cercado de fortificações. A cidade está agora centralizada na *Ágora*, espaço comum, sede da *Hestia*

Koiné, espaço público em que são debatidos os problemas de interesse geral. É a própria cidade que se cerca de muralhas, protegendo e delimitando em sua totalidade o grupo humano que a constitui. No local em que se elevava a cidade real – residência privada, privilegiada – ela edifica templos que abre a um culto público. Nas ruínas do palácio, nessa Acrópole que ela consagra doravante a seus deuses, é ainda a si mesma que a comunidade projeta sobre o plano do sagrado, assim como se realiza, no plano profano, no espaço da *Ágora*. Esse quadro urbano define efetivamente um espaço mental; descobre um novo horizonte espiritual. Desde que se centraliza na praça pública, a cidade já é, no sentido pleno do termo, uma *polis* (2003, p. 50-1).

Càssola resumiu assim todo esse processo:

A Grécia foi devastada nos séculos XII e XI a.C. por uma série de ataques e invasões. O último assalto foi a invasão dórica, um povo de origem grega, vindo da Macedônia e do Epiro, mas que até então apenas se deslocava na orla da civilização micênica crescente. A longa crise conduziu à queda das antigas dinastias e à dissolução das estruturas administrativas que partiam dos palácios. As comunidades rurais sobreviveram, contudo, com seus *basileis* e seus conselhos de anciãos. No longo percurso, os novos arrivistas acabaram adotando as estruturas tradicionais em vigor nos territórios ocupados. [...] No período que se seguiu à invasão, conhecido como Idade das Trevas, ou Idade Média grega (110-1900 a.C.), quase todos os regimes da Grécia eram monárquicos, sendo o trono passado adiante dinasticamente. Alguns deles sobreviveram até o século VII (Thera) ou o início do V (Argos). [...] É possível que os reis de vários estados dóricos descendessem diretamente e sem qualquer interrupção dos chefes que conduziram a conquista. Novos Estados ergueram-se na maior parte da Grécia a partir da reunião de velhas comunidades rurais: um dos *basileis* locais poderia subordinar os demais e concentrar poder em suas próprias mãos. [...] Homero certamente embasou sua história na realidade, mas não na de seu tempo (século VIII a.C.), caracterizada pelo declínio da monarquia; preferiu o período de transição, quando um *Basileús* erguia-se sobre seus pares (1996, p. 47).

Talvez, então, a rusga entre Aquiles e Agamêmnon seja uma reminiscência desse período tortuoso de lutas entre reis. As disputas de Ulisses e Telêmaco contra os pretendentes também, e de modo bem claro, já que o segundo, logo no Canto I, referindo-se a eles, diz explicitamente haver muitos *basileis* em uma só Ítaca (*Od.* 1. 294-5), uma ilha realmente pequena demais para possuir mais de um rei; mas Teoclímeneo, o adivinho, tranquiliza-o depois, no canto XV, ao esclarecer que, em Ítaca, seu *gênos é mais real* (*βασιλεύτερον*, *Od.* 15. 533) do que os demais, o que parece indicar, de modo significativo, que um determinado indivíduo podia dispor de um quociente maior ou menor de “realeza” (*basíleia*) – um forte indicativo da maleabilidade das instituições da época.

Parece razoável a hipótese de que a destruição generalizada e a subsequente decadência decorrente da invasão dórica e do início da idade do ferro tenham dado azo ao surgimento de uma espécie de sentimento saudosista que teria dado vigor e forma ao ciclo troiano. É certo, porém, que àquele belicismo de Estado sucedeu um esfacelamento do Estado, havendo um processo tempestuoso de descentralização do poder e um enfraquecimento das atividades mercantis e industriais. Isso, pelo menos, não é especulação. Com efeito, com o esfacelamento da sociedade micênica, o alcance da autoridade estatal tornou-se, no período que se segue até Homero, insuficiente para a manutenção da ordem social: “cumpria a cada família prover sua segurança, seja se opondo à agressão, seja punindo o assassino. Assim, o único remédio para o assassinato era o assassinato. O homicídio gerava o homicídio e o transformava em direito, em dever” (DELORME, 1861, p. 174). A vingança tornava-se, desse modo, um mecanismo de justiça instituído no *ethos* comum. Smith salienta que “como a história da *Ilíada* e a insanidade do ‘melhor dos aqueus’ tornam abundantemente claro, a *aretê* de assassinos cria uma base normativa para o caos social e um infinito ciclo de conflitos humanos fatais” (2001, p. 7-8). Vernant descreve a passagem desse período para um estágio seguinte, em que o direito privado se torna público. Segundo ele, na Idade do Ferro, “as relações sociais aparecem marcadas pela violência, pela astúcia, pela arbitrariedade e pela injustiça”; apesar disso,

o esforço de renovação atua em muitos planos: é ao mesmo tempo religioso, jurídico, político, econômico; sempre visa restringir a *dynamis* dos *gene*, quer fixar um limite à sua ambição, à sua iniciativa, ao seu desejo de poder, submetendo-os a uma regra geral cuja coação se aplique igualmente a todos (2003, p. 79).

Em seguida ele comenta:

os primeiros testemunhos do espírito novo têm relação com certas matérias de Direito. A legislação sobre o homicídio marca o momento em que o assassínio deixa de ser uma questão privada, um ajuste de contas entre *gene*; à vingança do sangue, limitada a um círculo estreito, mas obrigatório para o parente do morto e que pode engendrar um círculo fatal de assassínios e de vinganças, substitui-se uma repressão organizada no quadro da cidade, controlada pelo grupo e onde a coletividade se encontra comprometida como tal. Não é mais somente para os parentes da vítima, mas para a comunidade inteira que o assassino se torna um objeto de impureza (2003, p. 79 e 80).

Assim, não será à toa que vemos, ora em aliança, ora em conflito, em Homero, ombrearem-se as autoridades do *oikos* (“casa”, ou, eventualmente, “fazenda”), da ágora e do *basileús*. No início do Canto VI da *Odisseia*, por exemplo, referindo-se à fundação da Esquéria dos féaces (*Od.* 6. 7-10), Homero descreve essa cidade-Estado numa súpula que a reduz ao essencial. Cinco grandes espaços aparecem em um microcosmo da cidade como um todo, como numa manifestação metonímica dos centros de poder e força da sociedade: a muralha (τεῖχος, 6. 9), a pólis (πόλις, 6. 9), o lar (οἶκος, 6. 9), o templo (νηοῦς, 6. 10) e o campo (ἀρούρα, 6. 10). Portanto, quatro espaços urbanos, dos quais, três são edificações. Note-se que os lares teriam sido “construídos” (ἐδείματο, 6. 9).

Então, como dizíamos na seção 2.1, aí está o templo, representando uma esfera religiosa, embora discretamente, já que não há extensos episódios com ele. O “lar”, também não é exatamente uma “casa”, embora essa tradução seja comum. Alguns traduzem a palavra *oikos* por *household*. Mas é bom lembrar que o *oikos* pode chegar às proporções de uma fazenda, ou ser um palácio, tendo a seu serviço um pessoal composto de muitos escravos e servidores. O palácio de Odisseu em Ítaca, por exemplo, ilustra muito bem essa circunstância. Como o templo, o *oikos* também é uma instituição em que a sociedade se alicerça. É preciso constatar que as muralhas não têm apenas uma importância militar, uma vez que aparecem ligadas à pólis, pois que a circundam na passagem, o que parece sugerir um pouco que a defesa, sendo um interesse comum, era também um assunto de Estado. A ligação entre pólis e muralhas não parece ser, aliás, casual, uma vez que se repete na *Odisseia*, também em começo de canto (10. 3)²⁵ e na *Ilíada*, a propósito, justamente, da *fundação* de Troia (21. 446-7). Temos aí uma breve mas nada irrelevante representação emblemática de diversos extratos sociais, cada qual com sua função política e econômica. Vê-se aí, portanto, a representação metonímica de uma esfera militar, uma religiosa, uma agrária, uma relativa à economia doméstica e, quanto à pólis, talvez seja possível falar de uma esfera comercial (pois a pólis que conhecemos encerrava atividades mercantis) e, em todo caso, de uma esfera política, o próprio Estado. Como a passagem narra a fundação de uma cidade “distante dos homens” (Esquéria, 6. 8), claro fica a ideologia civilizatória que anima o impulso poético de Homero,

²⁵ Embora a divisão de cantos seja geralmente considerada alexandrina, ela, naturalmente, obedece às divisões internas dos diversos episódios que compõem a estrutura da narrativa como um todo.

pelo menos, nesse trecho. Ainda mais se considerarmos que o poema em questão deve ter se fixado num momento de expansão comercial e criação de colônias.

Já na *Ilíada*, por exemplo, Diomedes trocará com Glauco “armas” (τεύχεα, *Il.*, 6. 230) em lugar de golpes, sob a alegação de que o considera um “hóspede” (ξείνος, 6. 215) – um bom exemplo de supremacia da ética do *oîkos* sobre a do exército sob o comando de uma autoridade como a de Agamêmnon – principalmente se recordarmos que a palavra que eles usavam para “hóspede” também era utilizada para “estrangeiro”. Isso não espantaria tanto na *Odisseia*, uma narrativa que intercala viagens e estadias, mas torna-se relevante sobretudo na atmosfera beligerante da Guerra de Troia. Bernard Knox, reconhecendo a “devoção de Heitor em relação à Troia e seu povo, seu senso de dever para com a comunidade”, assevera que ele “é o único em sua lealdade para com uma unidade social maior que o *oîkos*, o qual incluía a casa, que, ‘juntamente com as terras e os deuses’, era o núcleo básico da sociedade homérica” (KNOX, 2002, p. xviii). Mais significativo ainda, se considerarmos a extensão do episódio e sua localização no poema, é a austeridade da atitude de Príamo, quando, no último canto da *Ilíada*, com risco de vida para sua própria pessoa (e, portanto, arriscando a segurança do estado) e apostando, em nome de laços familiares pessoais e de suas respectivas obrigações religiosas, no favor da hospitalidade do inimigo para com um suplicante (XXIV, 158) – foi, sozinho e inerme, à tenda de Aquiles para solicitar-lhe o cadáver do filho morto. Mesmo considerando que o fez sob a proteção de Hermes, o que chama atenção no episódio é a benevolência de Aquiles com o ancião e seu respeito em relação às obrigações funerárias e religiosas do pai para com o filho cadáver – uma cena que contrasta com a violência com que Aquiles seviciou o mesmo Heitor quando ainda no campo de batalha. Desse modo vemos, depondo o cetro, o rei ceder a cena ao lutuoso pai.

Uma circunstância que pode ser uma marca remanescente de uma estrutura social anterior é o fato de que disputas envolvendo disparidades entre uma moral particular (no sentido de que fundamentada em laços sociais, por vezes consanguíneos, de um grupo mais reduzido, que coabita o *oîkos*) e uma moral comum são frequentes na memória mítica das tragédias também; a *Antígona* sofocliana é um exemplo realmente notável dessa circunstância. Ora, na Grécia, o lastro de toda autoridade tinha de ser religioso; desse ponto de vista, essas esferas de poder estavam mais ou menos igualadas, e é claro que o equilíbrio favorecia o conflito.

Então, resumidamente, é possível trabalhar na hipótese de que a relevância mítica do *oikos* (*Od.* 23. 7), do *gênos* (*Od.* 4. 62) e do rei (o *basileús*), em oposição à relativa obscuridade da pólis e suas instituições públicas, como o templo (que aparece tão pouco), assim como as sobreposições entre o interesse “particular” (de uma comunidade pequena como uma fazenda) e o comum, que se observa quer na figura do rei, sempre um patriarca, quer no espaço palaciano, tão frequente nos cenários trágicos – tudo isso seria a marca mítica de um passado histórico de violência às grandes instituições e, por isso mesmo, de remodelação e reconstrução das mesmas. Longe de representar fronteiras definidas entre as esferas de poder, o que a tragédia expressa é a disparidade dentro da ordem e da ética, o conflito inevitável decorrente da multiplicidade cósmica.

Analisemos brevemente, então, no canto IX, o episódio envolvendo Polifemo, um dos mais célebres de toda a *Odisseia* e, possivelmente, um dos melhores testemunhos que a memória social mítica conservou daquele período tortuoso que antecedeu Homero. Os ciclopes, povo antropófago e chucro, estão ali descritos: sem agricultura, já que “não semeavam” (οὐτ' ἀρόωσιν, *Od.* 9. 108) e sem navegação (9. 125), embora familiarizados com a pecuária, eram eles pastores montesinos (ὑψηλῶν ὀρέων ναίουσι κάρηνα, 9. 113), habitantes de “cavernas” (ἐν σπέεσσι, 9. 114) abarrotadas de “merda” (κόπρω, 9. 329), aparentemente desconhecedores do cozimento e um povo para quem, ademais, não havia “assembleias deliberativas” (ἀγοραὶ βουλευφόροι, 9. 112), nem “leis” (ἀθεμίστων e οὔτε θέμιστες, 9. 106 e 112) – uma vez que eles “não [...] honravam Zeus Porta-Égide” (οὐ [...] Διὸς αἰγιόχου ἀλέγουσιν, 9. 275), nem “Zeus vingador e [...] hospitaleiro” (Ζεὺς δ' ἐπιτιμήτωρ [...] ξείνιος, 9. 270-1), “nem os deuses bem-aventurados” (οὐδὲ θεῶν μακάρων, 9. 276) – de sorte que entre eles “legisla cada/ sobre os filhos, sobre a consorte – e uns dos outros não cuidam” (θεμιστεύει δὲ ἕκαστος/ παίδων ἢ δ' ἀλόχων, οὐδ' ἀλλήλων ἀλέγουσιν, 9. 114-5) – espantoso quadro de brutalidade e selvageria que oscila da rusticidade brocoiό e tacanha à iniquidade ímpia e crua e, note-se, onde o patriarca de cada clã aparece como a última autoridade a que se pode, em caso de litígio ou qualquer sorte de agravo, fazer apelo jurídico. Polifemo é, em última instância, um patriarca e um

vilão. Quanto a isso seu comportamento é inequívoco: ele é um ogro, um “leão montês”²⁶ (λέων ὀρεσίτροφος, 9. 292) (de novo uma comparação com leão, tão frequente em Homero) capaz de, tendo-os esquartejado com as mãos, rangar, crus e sem tempero nenhum, dois homens inteiros numa só boia.

O que de história, contudo – perguntemo-nos – pode-se extrair a partir da inevitável extravagância mítica? Para Nunes,

na *Iliada* vamos encontrar tradições militares das tribos do mundo helênico, em suas variadas etnias, com certa base histórica, ainda que transfigurada pelo mito, ao passo que o tema da *Odisseia* é um tema universal, que ocorre na literatura de muitos povos e cuja ação se passa em toda parte e em parte alguma. Isso explica o fato de serem tão fecundos os achados arqueológicos no que se refere à *Iliada*, ao passo que têm sido desesperadamente negativas as escavações levadas a cabo nas duas ilhas – Tiaki e Leucas – que os entendidos identificam com a tradicional Ítaca (NUNES, 2001, p.11).

Tendo adiantado tanto, a seguir, conclui ainda, sintético: “O tema da *Odisseia* brota mais da fantasia dos poetas do que de fatos propriamente históricos” (2001, p. 13). Apesar disso, ora, estou convencido de que, sempre no *background* e na entrelinha, por entre os panos da fantasia, também na *Odisseia* história exhibe, não obstante, sua seminudez ao olho atento do pesquisador que com argúcia se disponha a brechá-la. Em se tratando de mitologia, deve-se considerar que era o ingrediente ideológico que, como uma galharia rígida, dava forma, sustentação e vitalidade à folhagem colorida e, em certo sentido, ocasional e supérflua do mito. Com efeito, quem acreditaria, por um lado, em gigantes de um só olho? (Isso, suponho, não é histórico.) Mas quem, por outro, conhecendo o cenário político em que esse material mítico foi produzido, duvidaria de que, nesse episódio, certo *imperativo civilizatório* é o componente *ético* imaleável que pelo duto épico se arrastava, como uma corrente, desde as brenhas abstrusas do medievo helênico até a alvorada homérica, oferecendo-nos inda hoje seu autêntico perfil como um perfeito fóssil?

Odisseu é, ao cabo, o herói astucioso que defronta, no estrangeiro, a selvageria inumana de inimigos cruéis – lembremos de Cila e Caribde, dois monstros estapafúrdios e incompreensíveis do ponto de vista da racionalidade comum: um, com doze pernas e seis

²⁶ Essa localização geográfica desviante pode ser sinal da não familiaridade com esse animal de Homero, q, provavelmente, via-o como uma espécie exótica e, é claro, como um signo de tradição épica a que se podia e, até certo ponto, devia dar livre curso poético.

cabeças, cada uma delas com uma tripla fileira de dentes; outro, um sorvedouro. Odisseu supera a todos com a ajuda de Atenas, uma deusa que, tendo embora um significado notavelmente bélico, representa, assim mesmo, o aspecto mais positivo e construtivo da inteligência – uma circunstância fácil de conciliar na mentalidade dos antigos gregos.

Esse “imperativo ideológico” parece estar em sintonia com a descrição que os estudiosos fazem das circunstâncias sociais e econômicas do tempo em que Homero se insere. Pois ele localiza-se justamente nesse momento em que os séculos de depressão econômica do fim do segundo milênio a.C. começam a dar lugar a uma espécie de “aurora”, uma efervescência cultural e econômica que se alimentava de contatos com o oriente e que formou o que tem sido chamado vulgarmente de “berço da Civilização Ocidental”. Foi uma época de crescimento econômico, comercial e naval e, portanto, de muitas oportunidades. Polifemo, nesse contexto, aparece como uma antítese do herói Odisseu, isto é, tudo que não deve ser seguido, tudo que deve ser superado em vista de uma meta maior. Falta-lhe, justamente, a hospitalidade (*xenía*), isto é, a relação com o estrangeiro e, portanto, a vocação para o comércio, desconhecendo, inclusive, a navegação. Os féaces, povo hospitaleiro e afeito à navegação, também podem ser contrapostos a Polifemo.

As novas formas de organização política que despontam, a partir de Homero, em torno da pólis, conhecerão a monarquia (tirânica ou não), a oligarquia e, em Atenas, já a partir da última década do sexto século a.C., a democracia. Marca decisiva do afloramento de formas descentralizadas de organização política e do surgimento da ágora como espaço de debate já no oitavo século a.C., é a presença frequente nas epopeias de reuniões, conselhos e assembleias, quer militares (*Ilíada*), quer civis (*Odisseia*), quer divinas (ambas). Isso não é pouco, são novas instituições que estão surgindo. Não apenas novas por privilegiarem outras pessoas, mas realmente por terem um desenho político distinto, por se servirem de novos modelos de organização em grupo. Contudo, nem mesmo durante a democracia o pensamento grego se afastou decisivamente de uma ideologia aristocrática e, sobretudo, militar. É que o mavortismo grego e micênico não resultava, na verdade, da estrutura política desses povos, mas, antes, condicionava essa estrutura de diferentes maneiras e enraizava-se numa pedagogia militar intensiva. É aí que entrava a épica.

2.5 Kelly e Morris: um pouco da épica na Idade do Bronze e da Idade do Bronze em Homero

Para começar este segmento, primeiro, perguntemo-nos: é legítimo associar os conhecimentos arqueológicos da Idade do Bronze a Homero, como temos feito até aqui? Ainda mais quando se acredita que a narrativa homérica reflita mais a Idade das Trevas e o período em que os poemas que nos restaram se formaram do que propriamente o período do Bronze? A resposta que pretendemos dar poderia ser resumida em algo como “sim, mas com alguma parcimônia crítica”. As associações são possíveis, mas as contribuições de Homero aparecem como peças pinçadas de um relicário. É provável que a épica conserve pouco do discurso narrativo que, admissivelmente, sustentou no período do Bronze. Entretanto, queremos crer, um gradiente mínimo de substância ética, fortemente ponderado pelas transformações inevitáveis do próprio *ethos* da sociedade grega, pode ter sido conservado.

Lembremos que Càssola defendia que “Homero certamente embasou sua história na realidade, mas não na de seu tempo (século VIII a.C.), caracterizada pelo declínio da monarquia; preferiu o período de transição, quando um *Basileús* erguia-se sobre seus pares” (1996, p. 47). Raaflaub segue uma linha de pensamento similar, mas estende-se um pouco mais e acredita que Homero descreve seu próprio tempo. Para ele,

o que devemos esperar encontrar nas épicas remanescentes são histórias e condições que, talvez não imediatamente, mas de bem perto, refletem o panorama e as circunstâncias da sociedade do próprio poeta. Não ficamos surpresos, portanto, ao ver que o poeta faz Aquiles, Agamêmnon e Odisseu viverem e agirem em um mundo de cidades-Estado e os aqueus tomarem a peito uma expedição pan-helênica a Troia.

Tendências similares são amplamente atestadas na poesia épica oral que está ou esteve ainda viva no nosso próprio século. Recordemos que na *Odisseia* descobrimos que as pessoas sempre querem ouvir a mais recente canção (1. 350-2) e o aedo regozija-se em descrever os eventos “como se tu mesmo estivesses lá, ou tivesses escutado de alguém que esteve” (8. 488-92).²⁷ A guerra de Troia e os tristes retornos dos líderes aqueus, eventos recentes [dentro da narrativa], transformaram-se [dentro da narrativa também] em objeto de fama e canção. Na *Ilíada* (cantos 9 e 11), os velhos Fênix e Nestor contam histórias sobre “antigos” eventos que, contudo, repousam apenas uma geração para trás, bem como tratam

²⁷ Em inglês, *as if you had been there yourself or heard it from one who was*, a partir do grego, ὡς τέ που ἢ αὐτός παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας (8. 491). Veremos, na seção 3.3, que, no mesmo trecho que Raaflaub usa para sustentar a insuficiência técnica de longo recuo histórico em Homero, Hartog enxerga as marcas de uma sensibilidade racional e, de algum modo, historicizante.

de heróis em escaramuças por butins e guerras entre cidades vizinhas, isto é, em guerras de um tipo que poderia corresponder precisamente à experiência de uma audiência do poeta no século VIII.

De fato, mesmo o acampamento fortificado aqueu na praia assemelha-se a uma cidade típica, muito embora improvisada e temporária, sem mulheres e crianças. Destarte, a descrição da Guerra de Troia – uma guerra entre duas cidades em extremos opostos de uma grande planície, uma guerra que resultou de e articula-se com escaramuças por butim e uma guerra que é motivada largamente por considerações de *status*, vingança e obrigações pessoais – enquadra-se em um padrão típico do século VIII. O mesmo poderia ser dito de modo mais genérico da “Sociedade Homérica” (1998, p. 398).

A visão de Càssola e Raaflaub acerca da época que vemos descrita nos versos de Homero e do alcance, em termos de recuo cronológico, de sua memória é, na verdade, uma visão forte entre os especialistas pelo menos desde Finley e seu *The World of Odysseus* (publicado primeiro em 1954 e, depois, em 1975, com o acréscimo de dois apêndices), onde o historiador defende que Homero não retratou os micênicos, mas a sociedade de cerca de dois séculos antes de seu tempo. “Sem dúvida Homero, autor dos dois poemas épicos, quisera pintar uma sociedade muito antiga”, explica Finley, mas “o fato de Homero ter desejado evocar a Grécia micênica não significa que ele a tenha efetivamente descrito”, já que falta em suas descrições “a sociedade dominada pelo palácio do rei”, sendo que, em lugar disso, nos poemas “Agamêmnon não toma decisão sem reunir a assembleia dos guerreiros e o conselho dos reis”, não havendo “soberanos absolutos” (FINLEY, 2002, p. 28-9). Um pouco mais além ele ainda acrescenta que

o mundo de Odisseu não era a idade micênica, cinco, seis ou sete séculos antes, mas também não era o mundo do século oitavo ou sétimo a.C. A lista de exclusões de instituições e práticas contemporâneas é muito longa e muito fundamental. Não há: Jônia, dóricos de quem se possa falar, escrita, armas de ferro, cavalaria em cenas de batalha, colonização, comerciantes gregos, comunidades sem reis. Se, então, for para localizar o mundo de Odisseu no tempo, conforme tudo que sabemos a partir do estudo comparativo de poesia heroica, os séculos mais prováveis parecem ser o décimo e o nono (2002, p. 43).

Finley, porém, reconhece que este retrato aparece “distorcido aqui e ali por mal-entendidos e anacronismos” (p. 160).

Mas, em todo caso, o assunto ainda é controverso e pode haver opiniões que apontem em sentido contrário. Todavia, hoje em dia, mesmo os que trabalham rastreando o valor histórico das passagens homéricas, fazem-no com muito mais cautela do que se fazia antes de Parry e, na verdade, com pretensões bastante mais modestas. Geralmente aproveitam uma

que o tanto que aí há; mesmo que dalgures outras coisas surjam, 9. 380
 nem o quanto à Orcômeno afluí, tampouco à Tebas
 egípcia, que em muitíssimo fausto doméstico deita
 e a qual de cem portas é, cada uma com duzentos
 homens saindo com cavalo e carro.

A escolha de uma passagem como essa, particularmente pertinente para a estrutura total da narrativa, facilita a comparação com dados arqueológicos da Idade do Bronze, se admitirmos que as passagens centrais do mito podiam ser conservadas de geração em geração com maior facilidade do que trechos de importância secundária, cujo estofo seria comparativamente mais fluido. Com base nesse trecho, Kelly começa argumentando literariamente ao observar que a passagem é atípica em Homero, uma vez que não haveria outras passagens em sua obra que descrevam a riqueza de uma cidade de forma despersonalizada, como no trecho indicado. O normal, de um ponto de vista da lógica poética da épica, seria haver a figura palaciana de um rei personificando essa riqueza, como no caso da *pluriáurea Micenas* (πολυχρύσειο Μυκῆνης, *Il.* 7. 180 e 11. 46) de Agamêmnon, ou a Troia de Príamo (KELLY, 2006, p. 322-3). Já que, poeticamente, a passagem não se explicaria muito bem, poder-se-ia cogitar uma motivação histórica para essa conformação discursiva. Nas palavras de Kelly,

é notável que o discurso de riqueza seja usualmente personalizado em torno de uma figura dominante e que a primazia dos *basileis* pareça se estender a todas as facetas da vida econômica da comunidade. De fato, a prosperidade da comunidade está inextricavelmente ligada com a pessoa e os recursos do *basileus*, de sorte que não há talvez surpresa se bem poucos lugares na *Ilíada* forem tão “despersonalizados” como Orcômeno e Tebas (2006, p. 322-3).

Se a discussão parasse por aí seria bem pouco, mas Kelly adicionou, ao argumento literário, outro, que interpreta a passagem com base num *background* arqueológico. Observando que o qualificativo “egípcia” (*Il.* 9. 382) pode ter sido facilmente apostado mediante uma interpolação de verso, uma vez que aparece destacadamente no verso de baixo (uma hipótese que está em afinidade com a metodologia da épica oral e que dispensa extensas discussões sobre a possibilidade de corrupção do texto *após* a enunciação homérica no século VIII a.C.), Kelly constata que, se pensarmos na Tebas micênica em vez da egípcia (pois ele

crê que “é quase certo que a expressão originalmente referia-se à Tebas beócia”, (2006, p. 325)), a passagem parece ganhar relevo histórico quando confrontada ao quadro político do século XIV a.C., uma vez que as duas cidades da Beócia mencionadas na passagem podem ter sido as mais importantes na Grécia de então,³⁰ o que justificaria o elogio a ambas. Ou seja, estamos diante de uma situação em que a importância política e econômica das grandes cidades da Beócia emprestava-lhes como que uma aura de solenidade e pompa muito apropriada ao tom épico. Desse modo, o signo poético e emblemático e o sinal histórico se superpõem na mesma enunciação. E o liame que coadunou ambos é fundamentalmente de ordem ideológica. Ou seja, novamente, estética e ética se correspondem.

Já a associação e a troca, em dado momento, entre as duas cidades homônimas, receberam de Kelly uma explicação coerente e, até certo ponto, bastante satisfatória. Temos dito que, para ele,

mencionada em praticamente todos os arquivos conhecidos em Linear B, Tebas era “a maior cidade murada na Grécia” no fim do século XIV e, principalmente a partir da lista de lugares sob seu controle, revelada em tábuas em linear B recentemente publicadas, vem ganhando força o parecer de que ela é a mais provável “capital” do mundo micênico, pelo menos no século XIII (2006, p. 326).

Então, se Tebas tiver sido a mais importante dentre todas as cidades gregas, disso resulta que a expressão Tebas do Egito, se empregada pelos gregos micênicos, poderia ter significado algo como “a capital do Egito” ou, nas palavras do próprio Kelly, “um grego poderia muito bem igualar a mais notável cidade do Egito com a mais notável em seu próprio país, chamando-a de ‘versão egípcia ou contrapartida de Tebas’ ” (2006, p. 328). Essa hipótese parece ser confirmada pela existência do antropônimo *au-to-te-qa-jo* em Linear B (TH Ug 4), que foi interpretado como uma forma equivalente a $\alpha\upsilon\tau\omicron\theta\eta\beta\alpha\iota\omicron\varsigma$, isto é, algo como “o próprio tebano”, o que, naturalmente, pode ser uma referência à “própria Tebas” (em oposição à do Egito). Finalmente, Kelly descreve uma decadência Tebana durante o século XIII, identificada a partir de sinais do LH III e do final do século (2006, p. 329), o que justificaria a emenda “egípcia”, que teria se tornado, então, necessária. Depois disso conclui que

³⁰ Kelly observa que “o poder de Orcômeno e Tebas na Idade do Bronze é inquestionável” (2006, p. 326).

tem de ser, portanto, possível sugerir que o período micênico oferece um contexto pronto para: a) a comparação original entre as cidades gregas; b) a equiparação onomástica entre a Tebas beócia e a do Egito; e c) a substituição da primeira pela segunda, dentro dessa comparação. Se pressionado a mapear esses desenvolvimentos mais precisamente, eu sugeriria que a) pode ser datado em algum momento entre o décimo quinto e o décimo terceiro século; que b) foi levado a efeito provavelmente em algum ponto depois da ascensão de Amenhotep III, em 1390, pois Mênfis parece ter sido mais significativa para os contatos gregos antes desta data; e que c) pode ter ocorrido depois da primeira devastação de Tebas, na metade do século XIII, ou em algum momento depois de b) (2006, p. 329-30).

Ele também conclui que

como quer que se defina o preciso processo de formação e produção dessa passagem, a memória por trás do trecho Il. IX, 381-4 parece refletir tanto a política quanto a economia da Idade do Bronze, em especial o período entre o começo do século catorze e o primeiro terço do século treze (2006, p. 330).

Como se vê, mesmo um caso como esse, em que, juntando-se ao “coro minoritário”, é “possível sugerir” algo sobre o período micênico em Homero, trata-se de um achado local, quase pontual e, ainda assim, incerto. Se essa aparente relíquia poética chega a ter mais do que uma palavra, sua extensão não vai além de um número relativamente reduzido de versos. Finalmente, a maneira como a passagem foi produzida, transmitida e modificada (tendo sido, se a hipótese de Kelly estiver certa, de algum modo, transplantada, a partir de uma narrativa aparentemente anterior à própria guerra histórica de Troia, para a *Ilíada*) só pode ser compreendida tendo em conta os *imperativos ideológicos* mais pertinentes, de um ponto de vista épico, conforme o momento histórico relevante para o desvendamento do trecho, tal como se apresenta para nós, sendo o resultado de sedimentações de camadas sucessivas. Mas como, naturalmente, o próprio Homero não poderia saber que a “tal” Tebas seria, na origem, a da Beócia, e não a egípcia, uma vez que não dispunha dos conhecimentos arqueológicos que dão fundamento à hipótese de Kelly, disso resulta que a história, que recuperamos por outras vias, pode ter dado, aqui e ali, substância ao imperativo ético da épica, mas, justamente, não foi, ela mesma, preservada.

Temos visto que a figuração de um aedo em Pilos parece atestar a existência, já entre os micênicos, de poesia oral; a ambientação palaciana em que a figura deste poeta se encontra e, como veremos, alguns sinais de arcaísmos linguísticos presentes na linguagem homérica sugerem que essa poesia micênica pode ter sido épica ou, pelo menos, algum tipo semelhante de poesia heroica, onde a épica possa ter deitado suas raízes. Sarah P. Morris vai além disso

em seu recuo, chegando inclusive aos minoicos de meados do segundo milênio. Da mesma forma que Kelly, procura associar elementos da épica a dados extraídos da arqueologia e, também como ele, não parece muito inclinada a buscar na Idade do Bronze uma narrativa histórica decalcada nos poemas homéricos, embora reconheça, pelo menos, uma notável confluência no que se refere à temática dos motivos e dos tópicos na poesia dos tempos históricos e nas artes plásticas pré-históricas. Mas, em vez de procurar algo de história na épica, procura algo da épica na história. E, assim, em lugar de partir de um trecho da épica e procurar dados da arqueologia que lhe deem suporte, parte de alguns afrescos na Casa Ocidental em Akrotiri e procura trechos na épica que lhe ofereçam um parâmetro de comparação narrativo. Pois, justamente, pretende abordar a dimensão narrativa dos afrescos.

Em seu artigo, ela afirma, já no *abstract*, que “a comparação de imagens visuais com temas poéticos, fórmulas e episódios torna os afrescos em miniatura um antigo e importante documento na pré-história da tradição da épica Grega na evolução da arte narrativa” (MORRIS, 1989, p. 511). Ela esclarece, ao longo do texto, que “gostaria de reabrir o debate sobre estes afrescos [de Akrotiri] e seus correlativos pictóricos na arte do Egeu examinando seus elementos como parte de uma narrativa que se conecta transformando história em arte, uma contrapartida visual à poesia épica antiga”. A estudiosa pondera, porém, que “suas imagens são cognatas dos motivos épicos, sem serem ilustrações de episódios particulares” (1989, p. 515). Ela também está atenta a que “uma conjectura mais útil poderia ser a de que a arte micênica narra uma história familiar à literatura grega, ao passo que a arte minoica acompanha uma tradição cuja linguagem e sentido perderam-se” (1989, p. 521).

Mesmo assim, Morris faz numerosas comparações entre os afrescos da Sala 5 da Casa Ocidental (já mencionados diversas vezes ao longo do segmento 2.3) e trechos da obra de Homero (ou de outros poemas épicos). Por exemplo, quando, comentando a cidade da esquerda no “Afresco dos Barcos” (fig. 10), na parede sul, aponta que “as duas figuras do panorama em Thera, separadas por um córrego, interagem da maneira como caracteres de mundos diferentes, rural e urbano, participam da história em Ítaca” (1989, p. 516). É que, nessa parte do afresco, bem à esquerda, o regato, estendendo-se verticalmente ao longo da parede, não separa apenas duas pessoas que parecem dialogar por sobre o arroio, mas realmente delimita dois ambientes: pela direita, um urbano, em que se pode ver uma edificação fortificada e palaciana; e, pela esquerda, um ambiente rural, ou “pastoril”, uma vez que ali “um pastor de ovelhas senta próximo a um conjunto de abrigos [*shelters*], talvez para

rebanhos e seus responsáveis e parece em contato com a cidade por meio de sua conversa através do córrego com um cidadão de pé” (1989, p. 516).

Esse afresco, dizíamos, é um friso decorativo representando uma travessia naval da esquerda para a direita entre duas cidades. Por se tratar de um friso, isto é, uma obra pictórica que se estende horizontalmente e se oferece a um exame mais detido por parte dos convivas que ocupavam o interior da edificação, podemos dizer que o afresco sul deste recinto possui uma certa temporalidade decorrente da maneira como é perceptivamente apreendido por um olhar que tem que deslizar ao longo da parede para dar conta do todo da composição. E, de fato, ali, os barcos partem (antes) de uma pequena vila à esquerda e chegam (depois) em outra, um pouco maior, à direita. Por outro lado, verificamos que o estilo de composição dos artistas de Akrotiri comporta a existência de grupos cênicos relativamente independentes, o que abre espaço para a possibilidade de uma temporalidade múltipla, operando mais “em paralelo” do que “em série”. Nesse contexto, Morris assinala:

Em qualquer cenário específico, esta imagem de uma frota corresponde à tradição poética de um catálogo de barcos, cada vaso diferenciado pelos passageiros e pelos emblemas, exatamente como líderes e cidades caracterizam cada entrada no catálogo de um poeta. A variedade de locomoção e de decoração poderia indicar um *ranking* heroico de acordo com a linhagem ou com privilégios, ao modo de emblemas em escudos na arte arcaica que distinguem indivíduos sem identificá-los. A Poesia grega oferece epítetos embelezando embarcações com flores e decoração visual como um recurso literário, e não cerimonial (MORRIS, 1989, p. 517).

A passagem homérica implicada aqui é, obviamente, o do catálogo de barcos no canto II da *Iliada* (494-877), além de algumas listagens de heróis que Morris toma o cuidado de indicar (*Il.* 3.161-242; e *Od.* 11. 385-567).

O próprio retorno de Troia de Odisseu (*Od.* 9-12), levado a cabo, obviamente, por mar, não deixa de ser, naturalmente, uma referência pertinente. Para a autora, “o friso sul é, se não um autêntico *νόστος* ou história de retorno, uma jornada de uma cidade para outra, uma ou ambas estrangeiras, ou uma aventura que inclui duas cidades, nem uma das quais necessariamente a ‘pátria’ da frota”, de sorte que “o tema de uma viagem conservado na *Odisseia* tem uma pré-história rica em versões como a desse afresco” (1989, p. 522). Além disso, ela indica que “certos detalhes [do friso] dão suporte a uma travessia marinha como a feita por Telêmaco de Ítaca para uma cidade palaciana maior, como Pilos, nos episódios de abertura da *Odisseia*” (1989, p. 522).

A cidade da direita apresenta uma reentrância na costa que sugere a existência de um porto numa baía próxima a um promontório, como é comum na geografia do Egeu,³¹ o que também levou Morris a fazer alguns paralelos homéricos (*Od.* 6. 262-9; 10. 95-7 e 148; e 13. 96-101) (1989, p. 518). Finalmente, ela também comenta que

as convenções de panoramas marítimos, os delfins saltitando sobre o mar, um tema minoico em última instância, pontuam descrições poéticas de paisagens marinhas, como na ἔκφρασις do *Escudo de Héracles*, onde delfins circunscrevem um porto (207-15). O rio circunda a cidade [da esquerda] assim como Oceano bordeja o escudo de Aquiles, ou o mundo de Odisseu, uma imagem sempre aplicada a escudos circulares ou reconstruções de cosmologias arcaicas (MORRIS, 1989, p. 517).

Defronte a esse desfile naval temos outro afresco em forma de friso, na parede norte, de que já temos falado também. Ali, vimos que há uma muralha sobre a qual quatro figuras masculinas se postam numa composição que foi interpretada como cena de *teikhoskopía* (*Il.* 3. 145-245) (MORRIS, 1989, p. 526), isto é, observação a partir de uma muralha ou fortificação. Um pouco abaixo desse grupo observa-se, conforme foi esclarecido, uma “batalha naval” (1989, p. 523) e, à direita, em um terceiro ambiente, dizíamos, “ao menos oito figuras marcham para cima e avante, através do friso, armados em escudos de pele bovina, elmos de presa de javali, espadas e longas lanças”, no que pode ter sido um “desembarque militar” (1989, p. 523). Apesar de o desfile naval na parede sul apresentar algumas figuras em traje militar, como fica fácil de constatar pelo reconhecimento dos elmos que envergam, a imagem do friso sul como um todo sugere a alguns um acontecimento cerimonial, ou pelo menos pacífico, não comportando cenas de ação militar e havendo até algum espaço para uma certa alegria ou agitação animal, como no caso dos golfinhos brincalhões ou da caçada do leão a alguns veados. Certamente em vista dessa diferença Morris expressa a opinião de que

a justaposição entre cidades de guerra e paz é enfática nesse confronto de paredes de um único recinto. Elas dão início a um tradicional contraste de temas na literatura grega, seja nas ἔκφρασις do escudo de Aquiles ou Héracles, seja na coexistência de dois poemas como a *Iliada* e a *Odisseia*, voltados para a guerra e para a paz, respectivamente (1989, p. 529).

³¹ Ainda segundo Morris, “nenhuma localidade pode ou deveria reivindicar identidade exclusiva com a cidade maior no afresco, que tem sido chamado cretense, cicládico e micênico, quando não pertencente à própria Akrotiri” (1989, p. 519).

Entretanto, assim como o afresco “da paz” exhibe alguns elmos micênicos, o afresco “da guerra” também ostenta, inversamente, alguns temas que se coadunam melhor ao ambiente por vezes um tanto bucólico da *Odisseia*. Observando que, no afresco norte, afastando-se do mar a partir dessas operações militares, “um *background* pastoral forma um estudo em contraste com seu tom militar” (1989, p. 526), Morris acrescenta a seguir que

fontes de água, árvores e animais tomam parte na topografia de cidades homéricas, como na descrição da chegada de Odisseu a Ítaca (*Od.* 17.204-15). Nesse afresco, duas mulheres afastam-se da fonte/poço carregando vasos de água na direção tomada pelos guerreiros, que seguem paralelamente a elas, porém independentemente. A poesia justapõe guerreiros chegando e mulheres carregando água de maneira similar, como quando Odisseu e seus homens chegam à terra dos lestrigões (*Od.* 10.105-108): “e lá, em frente da cidade toparam uma garota pegando água. Era a ponderosa filha do lestrigão Antífates, que tinha descido à Artácia, a fonte de doce corrente, donde levariam sua água de volta à cidade” (MORRIS, 1989, p. 526-7).

Temos já dito, no fim da seção 2.4, que Morris descreve também um terceiro friso, o leste, no mesmo recinto, em que se vê um panorama “reminiscente do Egito” com “palmeiras, vegetação brejeira, papiro”, além de “pato caçado por grifos e felinos”. A autora esclarece, ademais, que “a fonte para tais cenas, em última instância, não é tanto o Nilo em si, mas as fantasias egeias sobre o Egito” (1989, p. 529 e, para contemplação do afresco, p. 530, fig. 9). Temos comentado que a referência à Tebas do Egito em *Il.* 9. 381-2 pode ser, segundo Kelly, uma relíquia micênica. Ora, o Egito permaneceu, em tempos históricos, sendo um lugar mencionado em muitos mitos, como o relativo à fundação de Argos; Morris recorda que na *Odisseia* o Egito está no caminho de volta para Esparta, na narrativa de retorno de Menelau (4. 351-484 e 615-9), assim como se enreda nas aventuras fictícias de Odisseu em Creta (14. 257-91; 17. 423-44), sendo, portanto, matéria de notável importância épica (1989, p. 529-30).

Mais para o final do artigo ela conclui que

os afrescos em miniatura de Thera sintetizam, como uma tradição coerente, pela primeira vez, fragmentos de cenas narrativas na arte micênica antiga que também evocam a poesia épica. Podemos identificar uma meia dúzia de grupos temáticos – chegada e partida pelo mar, conselho e batalha, emboscada e defesa, os arrabaldes pacíficos de uma cidade, guerreiros desembarcando e marujos se afogando – os quais correspondem às tradições

épicas. Análises estilísticas dos afrescos de Thera implicam em similaridades técnicas semelhantes entre composições poéticas e pictóricas, tais como “a tendência em alinhar figuras parataticamente”.³² Isto é particularmente vívido no friso norte, cujos grupos episódicos de imagens não implicam em estritos ditames para a narrativa na arte, mas podem expressar uma narração poética de eventos simultâneos arranjados numa sequência linear no tempo, aqui traduzida em espaço bidimensional. O arranjo paratático dos episódios e imagens requerido pelas digressões no contar de estórias permite ao pintor justaposições simultâneas onde o poeta poderia depender de composição circular (MORRIS, 1989, p. 530-1).

Para Morris,

não apenas a forma, mas o conteúdo desses afrescos é difícil de imaginar sem uma tradição narrativa contemporânea em poesia. Poucos negariam que o período formativo da *Ilíada* e da *Odisseia*, tal como as conhecemos, repousa séculos mais tarde; mas sua fonte em fábulas antigas remonta ao menos a 1500 a.C. (1989, p. 531).

Podemos então considerar, pelo que foi debatido até aqui que: primeiro, a Guerra de Troia histórica permanece sendo uma hipótese que não pode ser abraçada nem afastada; segundo, a memória épica, baseada numa tradição poética oral, não retinha uma imagem muito clara do mundo micênico, mas o cotejo com a arqueologia revela que os gregos podiam conservar alguns temas ou tópicos típicos, como a muralha, o leão, a travessia naval, o ambiente rural em contraposição ao citadino ou palaciano, etc., assim como pequenos fragmentos de informação, ou *flashes* isolados, que apareciam misturadamente, de maneira indistinta, no meio da narrativa, como no caso de Tebas. O terceiro ponto é que a análise arqueológica e filológica dos achados referentes ao segundo milênio a.C. revela que, na segunda metade da Idade do Bronze, nas ilhas do Egeu, desenvolveu-se uma sociedade que habitava interiores luxuosos e era voltada para o comércio. Geralmente tendemos a associar essa circunstância às próprias características da geografia física do lugar. Por fim, tentamos explicar como os gregos micênicos, que tendemos a associar aos “dânaos” e aos “aqueus” de Homero, “apropriando-se” do luxo e dos hábitos comerciais dos Cretenses, desenvolveram, contudo, uma arte e uma arquitetura em que se revelam, por contraste em relação ao que os minoicos haviam produzido, seus valores fortemente beligerantes.

³² Morris cita aqui S. Immerwahr, “Mycenaeans at Thera: Some Reflections on the Paintings from the West House”, in: *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory. Studies Presented to Fritz Schachermeyr*. Berlin: 1977, p. 173-91 e, em especial, 179-80.

Temos então, de um lado, um notável luxo que temos associado a atividades comerciais por mar e, de outro, um certo belicismo arraigado. Esses seriam, em certo sentido, os polos éticos e ideológicos que aparecem, de maneira mais evidente, numa primeira análise, na arte “ocidental” da Idade do Bronze Tardia. Os documentos mais notáveis dentre os poucos que nos restam parecem atestar, portanto, a existência de uma elite comercial, assim como uma elite militar. A separação entre as duas não aparece de maneira muito nítida na arte, embora os sinais de cada um desses polos ideológicos possa se concentrar aqui e acolá separadamente, de sorte que somos levados a crer que, de algum modo, esses dois extratos compartilhavam valores. Mas, aparentemente, não há razão para crer que, por necessidade, esses extratos se identificassem totalmente, uma vez que a escala desses valores aparece de maneira diferenciada nas ilhas e no continente, por exemplo. Veremos na parte final deste trabalho (e o objetivo do trabalho, até certo ponto, é esse) como esse padrão ideológico e ético duplo (comercial e militar) se repetirá, após quatro séculos de “Idade das Trevas” (e, portanto, de maneira até bastante surpreendente), na épica homérica do primeiro milênio.

3 HOMERO COMO RECUO MNEMÔNICO

Neste segmento procuraremos discutir como a escrita pode interferir de diferentes maneiras, conforme o período, na memória narrativa que os gregos elaboravam acerca de si mesmos. Compararemos a época micênica com o momento homérico, de sorte que seremos constrangidos a refletir sobre aspectos antropológicos relativos a uma prática de registros mal conhecida em ambos os casos, o que tornará nossa tarefa um pouco mais complicada. Finalmente procuraremos trazer para a discussão em torno de Homero o conceito linguístico de *autoria* tomado da perspectiva de uma teoria da análise do discurso.

3.1 Texto e tempo antes de Homero

As análises que ora faremos e temos feito no segmento 2 acerca dos homens que habitaram o Egeu durante o segundo milênio fundamentam-se, por um lado, em estudos arqueológicos não textuais e, por outro, nos textos do Linear B, de que trataremos um pouco agora, além das análises que desses dados fizeram (muitas vezes apoiando-se em fontes tão distantes como Homero) estudiosos como Chadwick (1995), Vernant (2003), Shelmerdine (1997), Raaflaub (1998), Morris (1989), Kelly (2006), Andrew e Susan Sherratt (1993), além de Woodard (1997), Ellen Adams (2007), Teodorsson (2006) e outros autores modernos. Não dispomos, portanto, de uma base documental textual primária muito ampla. Pelo contrário, no que tange esse período, a informação só é abundante em lacunas. Na Grécia anterior a Homero, como se sabe, o registro arqueológico e o filológico fundem-se (já que o Linear B servia-se de tábuas de argila).³³

Entretanto, temos seguido adiante em nosso estudo, embora mantendo a cautela de quem pisa em terreno movediço. Tentamos traçar um quadro histórico do segundo milênio a.C., mas devemos tomar o cuidado de não precisar demais a análise. Finalmente, temos de reconhecer a necessidade de trabalhar com hipóteses, quando estas parecerem prováveis em vista de sinais documentados, mas não podemos cair no erro de atribuir a essas hipóteses o valor de certeza. Tentaremos agora recolher sinais, por assim dizer, do “início da história”; um início impossível, na verdade, se tomado em *stricto sensu*. O que surgiu na época de Homero foi uma memória mais duradoura do que a que se tinha, provavelmente por causa da

³³ Chadwick descreveu essas tábuas assim: “a aparência física dos tablettes é repulsiva. São massas de argila achatadas, geralmente de um cinza baço” (1995, p. 16). Veremos que aparentemente esses textos não circulavam.

invenção do alfabeto, mas não um curso histórico em atos. Essa circunstância nos compele a um movimento metodológico que nos faz ver os fatos mais conhecidos do período emergirem gradual e cronologicamente de uma penumbra mnemônica de imprecisão e dúvida. Ainda assim não devemos hesitar demais em prosseguir, pois nosso compromisso com a história não nos permite recuar de nosso recuo. Apenas, é preciso advertir que a condição para o avanço retrospectivo é o convívio com a possibilidade e a hipótese. É que esse pano de fundo histórico, ainda que apagado na poeira do tempo, não deixa de ser um contexto pertinente para a compreensão de Homero.

Dissemos no último parágrafo da seção 2.1 que acreditamos que “Homero ergue-se soberano entre os gregos, desde o Período Arcaico, por um intervalo de muitas gerações”. Entretanto, é claro que Homero não poderia ter sido um intelecto solitário, uma esquisitice em seu próprio tempo. Na verdade, a Atenas clássica, com seu luxo, refinamento e sofisticação, estava mergulhada em um discurso intelectual com uma notável diversidade: medicina, matemática, astronomia, filosofia e retórica, além de poesia de diversos gêneros, como a lírica monódica ou coral, a poesia jâmbica, a trocaica, a elegia, a épica e, notavelmente, a comédia e a tragédia. Algumas dessas coisas são posteriores a Homero, como o drama, além dos ensinamentos de filosofia e retórica.³⁴ Contudo, a maior parte dos gêneros poéticos já devia existir no século VIII, ou mesmo antes, embora os registros mais antigos de que dispomos digam respeito à épica e, eventualmente, a outras formas baseadas nele. Homero, porém, destacava-se desde o Período Arcaico: primeiro, foi muito copioso na produção épica e, talvez em vista de suas qualidades técnicas, acabou sendo, também, eleito, ao longo de gerações, pela audiência de um povo. Como veremos, a diferença entre Homero e os demais poetas é essa eleição: ele se tornou o emblema de uma nação e um parâmetro de perfeição técnica.

Para trás de Homero há menos ainda: temos já salientado que a escrita do Linear B parece totalmente vinculada à burocracia palaciana; assim, os achados que a arqueologia moderna fez de tábuas de argila em Knossos, Khania, Pilos, Micenas, Tirinto ou Tebas e a decifração da escrita Linear B, que remonta até o século XV a.C., levada a efeito pelo diletante Michael Ventris entre 1950 e 1952 e sua subsequente tradução para o inglês (a que ele e John Chadwick fizeram e as das demais tábuas que surgiram depois) não puderam

³⁴ Há um breve resumo do surgimento de alguns novos gêneros discursivos durante o Período Arcaico em COLLI, Giorgio, 1996.

revelar senão listas, súmulas, inventários, títulos de propriedade, vistorias ou balanços comerciais de algum interesse histórico, por certo, mas de nenhum interesse literário.

Se não parece ter havido literatura como expressão artística escrita, tampouco há sinais de que houvesse circulação de textos em Linear B. Para Chadwick, “a existência de livros e um público leitor é improvável desde logo. As chances de que a pá arqueológica revele um dia uma biblioteca micênica são tênues, de fato” (1995, p. 131).³⁵ Algumas tábuas foram encontradas por Wace em sítios localizados fora do perímetro das muralhas de Micenas, é bem verdade, mas esses locais eram, provavelmente, dependências do palácio e não residências particulares de burgueses, como queria o descobridor (CHADWICK, 1995, p. 129). Por outro lado, as cerca de 30 a 40 caligrafias diferentes encontradas quer em Knossos, quer em Pilos, sugerem uma escrita que se realizava como atividade palaciana sistemática e em grande escala (CHADWICK, 1995, p. 127).

Os textos de que dispomos, porém, ficavam, *grosso modo*, trancafiados no recesso do palácio. Realmente, não se praticava a escrita incisa sobre pedra, nem em estelas tumulares, nem em monumentos ou edificações públicas, nem sobre objetos, contrastando um pouco com a escrita de tempos históricos e com o Linear A, que cobriu muitos objetos de pedra e metal em Creta (1995, p.13). Essa reclusão da escrita a alguns centros institucionais quebra-se apenas no caso de vasos, que apresentam inscrições que mais parecem ter sido registros onomásticos (ou do proprietário da peça, ou do artesão que a produzira) do que inscrições votivas, encomiásticas, ou súplicas em honra aos deuses, de sorte que “nada há que sugira que os micênicos achassem que seus deuses soubessem ler”, já que aquelas inscrições “não parecem se referir aos conteúdos” (1995, p. 129-30).

Recordemos que em artigo mais recente, Shelmerdine endossava brevemente esses pareceres ao afirmar que “inscrições em Linear B são encontradas apenas em argila, quer pintadas em vasos transportáveis, quer incisas em tábuas, etiquetas e selos em centros maiores, mas a variação de seu uso dentro da esfera administrativa é extensiva” (1997, p. 559). Esse uso administrativo que se vê nos palácios seria, dizíamos na seção 2.3, um dos indicativos da centralização do poder entre os antigos micênicos; centralização de poder que, defendíamos na seção 3.4, pode ter se tornado uma fragilidade por ocasião da invasão dórica,

³⁵ Chadwick especula sobre a possibilidade de que os micênicos se servissem de cartas. Mas esse uso epistolar é só uma hipótese, não havendo sinais comprobatórios dessa prática na época, pelo menos não entre os micênicos (1995, p. 131).

quando o colapso civilizatório engoliu, dentre tantas conquistas, a própria escrita micênica. No mesmo artigo, algumas páginas a seguir, Shelmerdine ainda esclareceu que

muito pode ser inferido sobre assuntos econômicos e políticos a partir das tábuas em Linear B, mas é necessário lembrar que elas concernem exclusivamente às atividades palacianas. As tábuas existiam como um *aide-mémoire* para a administração central e nada dizem explicitamente sobre qualquer atividade que não estivesse sob seu controle. (1997, p. 566)

A conclusão de Chadwick acerca disso é que

a escrita era amplamente praticada como ferramenta de administração, mas não tinha feito muito progresso para além dos círculos burocráticos; tanto o mais elevado como o baixo membro da comunidade poderia ser iletrado. A estreita conexão da escrita com a administração palaciana explicará a não sobrevivência às sublevações que destruíram os governos fortemente centralizados (1995, p. 129-30).

É ainda Chadwick quem afirma que

pode-se questionar em que medida um documento em Linear B poderia ser de pronta inteligibilidade para alguém que não tivesse conhecimento das circunstâncias de sua escrita. É muito como estenografia; o próprio homem que escreve terá pouca dificuldade em ler de volta. Mas alguém totalmente alheio poderia muito bem ficar atônito, a menos que soubesse que tipo de conteúdo seria mais provável de haver (1995, p. 131).

Pelo que se vê, esses textos, possivelmente produzidos na presença das pessoas diretamente interessadas em seus conteúdos, repousavam sua legitimidade talvez mais sobre um testemunho do que sobre uma assinatura pessoal. Em todo caso, os textos serviam mais à memória do que ao pensamento e, logo que se afastavam das mãos dos escribas, tornavam-se mudos, já que eles eram os únicos tecnicamente capacitados para sua interpretação. As placas, portanto, não podiam ser vistas como a objetivação de um passado em face do qual qualquer um poderia se colocar, mas como um instrumento de reforço mnemônico destinado a ser utilizado no local certo e pela pessoa certa – um especialista ou uma autoridade que possuísse o *know-how* e o *status* necessários para deter e manipular o conhecimento ali registrado.

Duas coisas resultam disso: primeiro, que a voz do escritor, aparentemente, ainda não havia se descolado inteiramente da pessoa física que enuncia – essa é uma abstração que ainda estava por ser totalmente concluída, pois, ainda que pudessem ser lidos por terceiros, os

textos, uma vez que não eram assinados, não comportavam uma identidade autoral. E, segundo, que o tempo do texto escrito, analogamente, ainda não se desdobrara completamente e os sentidos veiculados nos enunciados escritos, com uma espessura de tempo parcialmente limitada, eram mais circunstanciais, fatuais e *atuais* (já que eram registros burocráticos) do que propriamente universais, arquetípicos, “literários” ou “históricos”.

E, realmente, até onde sabemos, não havia produção autoral, a não ser, talvez, a daqueles vasos que levavam nomes. Pois, pelo menos, não há vestígios arqueológicos de textos autorais, já que as plaquetas não eram assinadas. Segundo Chadwick,

as tábuas em cuneiforme acadiano frequentemente carregam o nome do escriba que as escreveu; mas nem sequer uma única tábua micênica tem uma assinatura dessa qualidade. Dá a impressão de que escrever numa tábua não era motivo de orgulho para o escriba; também não existe um equivalente ao escriba de Ugarit, que assina ‘escriba-mestre’ (1995, p. 127).

Portanto, tudo indica que os micênicos não seguiam o exemplo oriental,³⁶ onde se encontra uma produção autoral que remonta ao terceiro milênio. Teodorsson observa, fundamentando-se em Deforge e Hallo & van Dijk, que

o mais antigo nome de autor conhecido é o de Enheduanna, filha do rei Sargon da Acádia (2334-2279 a.C.), que compôs um ciclo de hinos para Inanna/Ishtar. Outro exemplo é Kabti-ilani-Marduk, filho de Dabibu, autor do babilônico *Poema de Erra/Irra*, datado de 850 a.C. Era também costume que o escriba assinasse seu manuscrito com seus nome e título(s). Os escribas orientais eram obviamente homens de mérito e alto prestígio (2006, p.185).

Essa diferença é ainda mais notável se nos recordarmos de que durante séculos os gregos travaram íntimos contatos com a escrita literária do oriente. Eles também tinham sua própria poesia que, todavia, ainda não era propriamente “literária”, já que não fazia uso de letras (do latim, *littera*), sendo, por certo, de cunho oral. Fundamento essa opinião novamente na de Teodorsson, que, nesse artigo, teria dito ainda que

³⁶ Sobre os contatos entre os Gregos e o oriente no segundo milênio e no período de Homero cf. Feldman (1996, p. 13-21).

foi já na segunda metade do segundo milênio que os gregos primeiro travaram contato com culturas orientais, tomando conhecimento da literatura que existia naqueles países desde há mais de mil anos. Podemos seguramente assumir que eles ouviam recitações das épicas daqueles povos, ou escutavam as histórias narradas em encontros ocasionais. Observavam, supostamente com curiosidade e espanto, que os povos orientais preservavam sua poesia em textos escritos, ao passo que eles mesmos transmitiam seus poemas oralmente (2006, p. 166-7).

Note-se que essa atualidade dos textos micênicos de que falamos não implica em que eles não tivessem nenhum tipo de memória social em absoluto, mas apenas que talvez lhes faltasse um considerável gradiente técnico para que pudessem ser considerados um povo plenamente historiado. O simples fato de possuírem e preservarem uma cultura e tradições já é uma forma de se colocarem mnemonicamente em relação a um passado; e se, porém, eventualmente, quisessem romper com parte dessas tradições – isso também seria uma forma de se posicionar frente a um passado, nesse caso, negativamente. Como disseram Gosden e Lock, “na vida diária há sempre uma tensão entre a herança do passado, as intenções do presente e as possibilidades do futuro” (1998, p. 4). Eles também assinalaram que

é uma das ironias da disciplina que, ao mesmo tempo que nós, como arqueólogos, vemos o mundo em termos históricos, sejamos avessos a atribuir uma consciência de história aos povos pré-históricos que estudamos. Um primeiro passo é reconhecer que história concernia [*mattered*] a muitos na pré-história. As pessoas estruturavam seu mundo contemporâneo não apenas com respeito às exigências do presente, mas também através de uma consciência complexa do passado. Nem história, enquanto conjuntos de eventos e processos passados, nem uma consciência de história, que determina como as pessoas concebem e expressam em ações um passado no presente, são uma coisa simples. De sorte que o passo, a partir de um conhecimento de que a história se constituía como um assunto [*mattered*], para ser capaz de delinear como ela se constituía como um assunto [*how it mattered*] é enorme (1998, p. 2-3).³⁷

A partir dessa reflexão, tendemos a crer que durante os séculos que antecedem a produção homérica, que considero pré-históricos, o tempo passado era percebido, por assim dizer, sobretudo “de dentro”, como experiência social direta. A compreensão do tempo que

³⁷ Não nos afastamos fortemente das posições de Lock e Gosden; porém, como estamos perseguindo objetivos diferentes, evitaremos o emprego da palavra “história” no sentido um tanto dilatado que eles usam, uma vez que partem “da dupla premissa de Sahlins (1983), de que todas as culturas são historicamente ordenadas e toda história é culturalmente ordenada” (1998, p. 4). Confirma Sahlins, M. *Islands of History*. Chicago: Chicago University Press, 1983. Nossa posição está mais próxima da de Hartog, que, tendo escrito sobre a “invenção da história”, tomou um partido diferente (2000), como veremos adiante.

tinham os gregos da Idade do Bronze deve ter sido similar à que tinham os minoicos, de quem eram coevos e com quem compartilhavam a geografia do Egeu, tendo travado com eles íntimos contatos desde antes da invasão de Creta, como se revela, por exemplo, na indústria de adagas preciosas que analisamos na seção 2.3. Dessa gente, inclusive, pouco depois da invasão, os gregos herdaram, adaptando-a para seus propósitos, a escrita. Shelmerdine constata que

há uma considerável sobreposição no repertório de signos das duas escritas: apenas 16 dos 89 silabogramas do Linear B [micênico] não têm predecessor em Linear A [minoico]. Contudo, os silabogramas foram geralmente simplificados e regularizados, muitos novos ideogramas foram adicionados, a maioria dos ideogramas minoicos abandonados e um sistema fracional diferente foi adotado. A tendência micênica de impor seu próprio estilo no que tomavam de empréstimo é tão clara em seu Sistema de escrita quanto em sua arte (1997, p. 559).

Sobre essa influência minoica na arte continental temos falado com muita brevidade. Por ora assinalemos apenas, porém, que esse povo compartilhava intimamente o mesmo universo cultural dos gregos micênicos. Os minoicos e os cretenses, portanto, experimentavam, no Egeu, o mesmo *mundo* e, embora se diga, de modo simplificado, que os micênicos sucederam os minoicos no comércio nessas águas, é certo que houve uma certa concomitância e convivência íntima entre as duas sociedades, inclusive no que diz respeito à arte, pelo menos nos séculos XVI e na primeira metade do XV, portanto, antes da invasão. É interessante salientar como o tempo minoico, na opinião de Ellen Adams (2007), difere-se do nosso, tendo realmente características que podemos considerar pré-históricas, na medida em que parece exaurir suas possibilidades no campo político. Baseando-se um pouco em Gosden e Lock, Adams pensa o mundo minoico sobretudo nos termos dos polos ideológicos da conservação e da transformação. Antes disso e para isso, porém, ela começa diferenciando duas temporalidades ao observar que,

por um lado, temos o tempo objetivo, ou o dispositivo de medição heurístico que é a cronologia. Por outro lado, temos temporalidade, o presente experimentado que não se separa do passado e do futuro, mas é por eles saturado devido à memória e às aspirações.

Alguns especialistas apresentam essa dicotomia como duas séries, -A ou -B. A distinção entre as duas depende, em boa medida, de como vemos o tempo relacionado com o espaço. A série-B retrata o tempo de modo especial e linear *in nature*, com eventos ocorrendo como contas em um fio. A série-A é mais alinhada com abordagens fenomenológicas do tempo, em que o tempo é imanente na passagem dos

eventos e a relação entre passado, presente e futuro é mais borrada do que na série-B (ADAMS, 2007, p. 396).

Quando foca nos minoicos, porém, é na série-A que Adams se detém, salientando que estudar a “memória social” (assim como o “esquecimento” e o “rompimento ativo com o passado”) ajuda a reconhecer que “as pessoas negociam com pessoas, eventos e a cultura material do passado de modo a definir um amplo arco de identidades” (2007, p. 411). Após uma longa análise arqueológica da região central de Creta, observando as marcas arquitetônicas que o comportamento cotidiano ou tradicional imprimiu aos diversos sítios conhecidos, ela conclui, no final de seu artigo, que

o período Neopalaciano foi um período de inovação [...] no sentido de uma ampla adoção e formalização de tais práticas [discutidas no artigo], a invenção da tradição. Novos lugares na paisagem [*landscape*] foram habitados e novas edificações massivas foram construídas. Isso, combinado com a comparativa negligência com a esfera mortuária sugere que se tratava de um período muito prospectivo. O estilo suntuoso que se espalhou através da região de Knossos sugere a existência de um extrato *nouveau riche* crescente. O que estamos vendo não é o uso do passado, mas um rompimento com ele (2007, p. 414).

A temporalidade dos minoicos, vista nesse prisma, aparece fixada no panorama (*landscape*) arquitetônico dos lugares analisados e deriva-se, pelo que se lê no artigo, da temporalidade simples e um tanto direta das atividades religiosas, sociais e políticas em geral. Adams, porém, não identificou quaisquer indícios de que os minoicos possuísem também uma temporalidade histórica ou “cronológica”. A percepção desse tempo linear entre os minoicos restringe-se, em seu artigo, ao que diz respeito à reconstituição científica e moderna que *nós* fazemos da história deles. Se a análise de Adams sobre a temporalidade dos minoicos estiver bem orientada, eles, portanto, prendiam-se, provavelmente, a uma percepção predominantemente “fenomenológica” do tempo, a despeito do emprego do Linear A. Como no caso dos minoicos, a percepção que os gregos micênicos tinham do tempo talvez dependesse, como é bem fácil de admitir, de uma memória mais social do que histórica. Como veremos, apesar de terem conhecido a escrita, tendo-a adaptado dos minoicos, eles aparentemente permaneceram tendo alguma dificuldade de datação e recuo.

Nesse sentido, é claro que os registros arquitetônicos e artísticos (e, portanto, de certo modo, arqueológicos) de que eles mesmos já dispunham, assim como a mitologia, o conhecimento ritualístico,³⁸ proverbial e poético, tanto de narrativas quanto de usos de linguagem e, enfim, todo o repertório tradicional de crenças e saberes religiosos ou, mesmo, simplesmente técnicos – todas essas coisas tinham de fornecer, desde o segundo milênio, ou de antes, algum tipo de conhecimento vindo de um passado distante, como se imagina pelos registros posteriores e por comparação com outras sociedades de cultura oral. Acerca da visão que os micênicos tinham de seu passado, nenhum documento histórico pode ser mais notável que os túmulos em círculos de Micenas. Lembremos que, para Preziosi e Hitchcock, em Micenas, no LH 3B, “o englobamento do Círculo de Túmulos [A] para dentro da muralha da cidade indica o desejo da elite governante de fortalecer visualmente sua conexão com uma linha ancestral” (1999, p. 190). Naturalmente, o desenvolvimento político e econômico de uma dada sociedade geralmente acarreta, em alguma medida, um esforço de conservação de narrativas e fatos pretéritos, uma circunstância que tem a ver com a necessidade de uma identidade e de uma distinção social, portanto, de uma autoafirmação, bem como de uma consolidação de determinadas relações de poder e de dominação. Devemos frisar, até certo ponto, a importância dessa memória monumental e de relíquia, documentada nos túmulos, que não deixa de ser uma notável atualização do passado. Mas, nesse ponto, somos levados a indagar: isso, apenas, seria o bastante para falarmos em uma “cronologia” semelhante à das séries-B de Adams? Ou: sobre que suporte conservariam as narrativas de seus antigos reis? Na maior parte das sociedades antigas, o esforço de conservação de uma memória histórica acaba resultando, justamente, em registros narrativos monumentais; mas, em Micenas, os monumentos que conhecemos não ascendem à condição de registros narrativos historiográficos. Os próprios túmulos de Micenas não nos contam a história de seus inquilinos, a não ser, de forma indireta, como qualquer outro objeto de arqueologia.

Essa memória, então, tinha de ter suporte numa discursividade compartilhada e, portanto, podia, também, evidentemente, tomar um aspecto textual, já que é sempre possível, justamente acerca de poesia, falar em texto oral não plenamente fixado, como ocorre nas

³⁸ Para Chris Gosden e Gary Lock “ações ritualizadas terão especiais propriedades de aderência temporal [time-binding]” (1998, p. 4). Eles também indicaram que “lugares e traços da geografia [*landscape*] podem ser vistos como dispositivos de criação de tempo, através da repetição neles de atos ritualizados. Esses atos podem ter sido voltados para a manutenção e reelaboração dos elementos geográficos com antecedentes conhecidos” (1998, p. 6).

sociedades iletradas. Mas esse tipo de conhecimento, aderindo talvez mais ao polimorfismo da vivência cotidiana do que a um quadro coerente e uniforme, não se constituía, queremos crer, exatamente como uma *memória plenamente histórica*. Se, pelo contrário, um poder central pudesse tentar imprimir alguma sorte de coerência às narrativas de seus antepassados, por que duvidar de que os governantes micênicos preferissem imprimir às suas histórias uma feição mítica, e até certo ponto cambiável, conforme a conveniência ideológica do momento?

Vimos que, para Teodorsson, os antigos micênicos “transmitiam seus poemas oralmente” (2006, p. 166-7). Temos repisado bastante a ideia de que para muitos autores a “épica” deve ter existido desde antes da invasão dórica, no século XII a.C., podendo remontar até meados do segundo milênio ou mais. Isso parece razoável, se aceitarmos como sendo épica uma tradição poética narrativa de caráter elevado e base oral registrando histórias de heróis realizando grandes feitos de um passado grandioso num ritmo, pelo menos, semelhante ao do metro um tanto arrastado do hexâmetro datílico. Teodorsson acredita que

uma importante consequência do exame de Milman Parry da longa e estável tradição do estilo formular foi que conseguimos evidência decisiva da origem micênica da épica grega, embora isso já fosse admitido antes. Resulta da descoberta de Parry sobre a excessivamente lenta formação da linguagem épica, que ela tem de recuar até uma data muito remota (2006, p. 168).

De fato, passagens de Homero (CHADWICK, 1995, p. 63), assim como o dialeto arcadiano e o dialeto cipriota, considerados mais arcaizados, foram úteis na própria decifração do Linear B (1995, p. 11-2). Assim, Chadwick expressou, a propósito da decifração do Linear B, a opinião de que “agora acreditamos que ele [Homero] foi de fato o último e o maior de uma longa linha de poetas épicos que cantavam a história de Troia” (1995, p. 6). O estudioso ainda agregou (com a autoridade de primeiro tradutor do micênico, se fizermos exceção ao próprio Ventris):

Ademais, a estranha linguagem arcaica que Homero usa tem de ter soado aos atenienses clássicos meio como o *Faerie Queene* de Spenser para nós. Elementos nela claramente vêm de uma fonte micênica: a terminação de caso em *-phi*, por exemplo, é ausente em qualquer dialeto posterior, mas é comum em micênico (1995, p. 132).

Conforme Raaflaub, “ ‘Homero’, o poeta da *Ilíada*, coloca-se no final de uma longa tradição de canção épica” e “alguns traços linguísticos das épicas restantes parecem até serem

anteriores à linguagem das tábuas micênicas do Linear B e a canção épica pode ter se originado num período tão recuado como o da metade do segundo milênio” (RAAFLAUB, 1998, p. 389). Morris parece inclinar-se na mesma direção já que “alguns especialistas” reconheceriam, indica ela, a existência de “arcaísmos em Homero já eliminados no estágio da linguagem grega representada na tábuas do Linear B” (1989, p. 531).

O próprio Finley, tão avesso à possibilidade de uma memória homérica que chegasse ao período do bronze, reconhece, ao menos, que alguns esforços arqueológicos de achar traços dos mitos homéricos em Micenas conseguiram “meramente demonstrar que poesia formulaica, presumivelmente oral, já estava sendo composta na Idade do Bronze, e que pedacinhos dela, ínfimos pedacinhos em um verso ou numa expressão ocasional, logrou sobreviver até Homero” (2002, p. 157). Ora, na verdade, assim, não pouca coisa se reconhece a partir daí.

Finalmente, temos visto que há até um afresco representando um aedo empunhando um instrumento de corda semelhante a uma lira em Pilos (fig. 9) (MORRIS, 1989, p. 534; RAAFLAUB, 1998, p. 390). Realmente é impossível não comparar a cena do afresco em Pilos com as aparições na *Odisseia* de Demódoco (8. 44, 62-4, 73-83, 106, 254, 262, 266-367, 471 et seq., 537 e 13. 27-8) e Fêmio (1. 153-5, 325-9; 17. 262-3, 22. 330-53), nas quais os aedos são retratados invariavelmente em ambiente palaciano, quase sempre animando uma audiência de nobres (em sua última participação, Fêmio apenas implora o perdão de Odisseu). Eles empunham a lira, ou melhor, o *fórmigx* (8. 67, 105, 254, 257, 261, 266, 537 para Demódoco e 1. 155; 17. 262 e 270; 22. 332 e 340 para Fêmio), se bem que em 1. 153 Fêmio tem uma “cítara” (κίθαρην). Na *Ilíada* (9. 186), Aquiles também se dedica ao canto e empunha um *fórmigx*. Raaflaub considera que “é certo que para trás de Homero e em sua época, canções épicas eram poesia oral, compostas em *performance*. Tais canções provavelmente eram performadas em festivais e, como bem ilustra a *Odisseia*, em banquetes de homens, nos grandes salões dos líderes da elite” (RAAFLAUB, 1998, p. 389).

Como temos salientado, o fato de um aedo ser representado nas paredes de um palácio pode ser visto como uma indicação de que era por lá mesmo, presumivelmente, que esses profissionais, eventualmente, atuavam. A épica, então, pode ter continuado ininterruptamente como uma tradição poética de estilo elevado patrocinada por membros de uma elite aristocrática, já que é nessas mesmas condições que a encontramos em tempos históricos. A cena de Homero parece refletir algum ponto intermediário entre esses dois momentos, ligando-os de algum modo. O afresco de Pilos, portanto, pode sugerir fortemente que a épica

(ou, pelo menos, algum tipo de poesia oral de corte) remonta aos tempos micênicos. Esses gregos do bronze, portanto, tinham uma memória épica semelhante à que Homero dispunha, já bem depois, para *tentar* lembrar-se deles. Até certo ponto podemos dizer que, se havia gregos de um passado antigo na épica, isso provavelmente é em grande parte decorrência de ter havido épica entre os gregos de um passado antigo. A épica seria, então, temo-lo insistido, um fio mnemônico contínuo, mas *muito imperfeito*.

Contudo, tendemos a crer que os textos poéticos (certamente orais) da Idade do Bronze e, com mais razão, do Ferro, até Homero 1) não possuíam um rótulo nominal, um título que lhes permitisse serem identificados, 2) nem uma origem autoral de aspecto “individual”, mas remota, que fosse imaginada no momento de sua recepção e 3) tampouco deviam estar perfeitamente fixados, palavra por palavra. Ou melhor, não havendo, apesar dos achados em Linear B, evidências de uma tradição literária com autores e obras, não há motivos para supor o contrário, se aceitarmos que a figura “individual” (ou aparentemente individual) do autor só se torna possível dentro de um quadro histórico minimamente definido. Devemos considerar, note-se, que a memória genuinamente histórica de um povo a custo se constrói. É claro que isso ocorre quase sempre na dependência da escrita e partindo de uma situação em que vigora uma memória mítica mais frouxa, mas devemos também ter em conta que apenas o uso da escrita não implica, por si mesmo, competência mnemônica de tipo histórico.

Para quem se interessa pela oralidade da poesia homérica, Milman Parry e Albert B. Lord talvez sejam os primeiros autores que devem ser estudados. Em seu célebre *The Singer of Tales*, Lord notou, estudando a épica oral iugoslava, que,

ao passo que o cantor pensa em sua canção como um plano flexível de temas, alguns dos quais essenciais e outros não, pensamos nela como um dado texto que passa por modificações de uma *performance* para outra. Somos mais conscientes das mudanças do que o cantor, pois dispomos do conceito de fixidez de *performance* num registro em fita magnética, em disco ou por meio da escrita. Pensamos em mudanças no conteúdo e no palavreado; pois, para nós, em algum momento, ambos foram estabelecidos. Para o cantor, a canção que não pode sofrer modificações (uma vez que, em sua mente, modificá-la seria contar uma estória inverídica, ou falsificar a história) é a essência da estória em si. Sua ideia de estabilidade, da qual está profundamente imbuído, não inclui o palavreado que, para ele, nunca foi fixado, nem as partes supérfluas da história. Ele constrói sua *performance*, a canção em nosso sentido, sobre o esqueleto rígido da narrativa, que é a canção no sentido dele (1997, p. 99).

Essa opinião está fundamentada em registros de *performances* orais gravados por Parry nos anos trinta, assim como em outros registros gravados pelo próprio autor depois disso. A análise que ambos fizeram desses registros modificou a opinião que se tinha até então dos textos homéricos, evidenciando os sinais de oralidade contidos nos mesmos, particularmente no que se refere ao uso da fórmula e, hoje, essas marcas de oralidade são amplamente reconhecidas em suas linhas gerais. Teodorsson observa que Parry “demonstrou similaridades consideráveis entre a poesia oral eslávica do sul e Homero” (2006, p. 161). Para ele, as descobertas da dupla evidenciaram que

o material básico dos poemas foi obviamente transmitido oralmente por um período de tempo de duração indefinida e não foi produzido pelo próprio autor no momento da composição. A estrutura formular dos versos demonstrou claramente que o autor dos poemas homéricos foi primordialmente um poeta oral (2006, p. 162).

Foley também, comentando os trabalhos da dupla, assinala que “as epopeias, tal como as temos, permanecem ao menos *de derivação oral e tradicionais*”, de sorte que “não poderão ser completamente apreciadas sem tomar em conta essa herança” (2007, p. 4). De modo bastante semelhante, Feldman constata que “desde os artigos que marcaram época de Milman Parry, a visão predominante tem sido a de que Homero, embora fosse um gênio, era um aedo iletrado, operando como um poeta oral que manipulava várias expressões formulaicas por meio de numerosas permutas e combinações” (1996, p. 16).

Refletindo sobre a passagem da oralidade para a escrita na Grécia antiga, Teodorsson asseverou: “As duas novas noções, de autor e de texto fixo, são alheias à tradição oral enquanto tais” (2006, p. 176). Para Foley, “as épicas homéricas pertencem àquele repertório internacional antigo de estórias de origem não textual” (2007, p. 4). Mas, naturalmente, antes deles, Lord já tinha observado, de modo semelhante, que “sem um aparelho fonográfico é impossível obter um texto exato de uma *performance* real” (1997, p. 149), e que é “altamente significativo que as palavras ‘autor’ e ‘original’ ou não têm sentido nenhum na tradição oral ou têm um sentido bem diferente daquele usualmente assinalado para elas” (p. 101).³⁹

³⁹ Autoria e originalidade são, portanto, categorias dependentes das possibilidades técnicas de fixação de textos. Confira também “Homer's Originality: Oral Dictated Texts” (LORD, 1953). Tornaremos a falar desse assunto na seção 3.4.

Albert B. Lord observa ademais, acerca dessa poesia oral que estudou na Iugoslávia, que “quando alguém pergunta a um cantor quais canções conhece, ele vai começar por dizer que conhece, por exemplo, aquela sobre Marko Kraljević, quando ele enfrentou Musa, ou vai identificá-la por suas primeiras linhas” (1997, p. 99). Ou seja, esses poemas são histórias sem título, identificadas a partir de seu conteúdo narrativo. A comparação de Lord entre a Iugoslávia moderna e a Grécia homérica pode ser facilmente estendida à Idade do Bronze, pois, como temos sugerido, o ambiente poético dos tempos de Homero tinha de ser, naturalmente, uma derivação do que já se fazia entre os gregos antes mesmo da “própria” guerra de Troia. Embora alguma mudança na vivência poética tenha que ter ocorrido nesse longo intervalo, não há motivo nenhum para supor que o padrão oral que atravessou depois um intervalo de milênios e o hiato entre o grego e as línguas eslávicas, suportando, como é inevitável, todo tipo de influência internacional e literária, ainda que se mantendo na oralidade, tivesse de ser radicalmente diverso na Grécia micênica, muito mais próxima, cronologicamente, de Homero do que nós e a ele conectada, *comparativamente* falando, por um *continuum* histórico de *relativo* isolamento. Pois temos visto que havia algum contato com o Oriente, mas que minguou fortemente durante o período que foi chamado “Idade das Trevas”.

Assim, é de se supor que não fosse muito grande o número de textos plenamente fixados pela tradição oral, e que esses textos, se é que existiram, não devem ter sido muito longos, embora devamos reconhecer que *não é impossível* que ao menos uns poucos, curtos, fossem preservados no âmbito do exercício de rituais. Afinal, para esse tipo de coisa, não é necessária a intervenção de um poeta ou de outro tipo de especialista equivalente. Ademais, a informação mítica tinha de circular e se preservar em alguma medida ao longo de gerações, independentemente da circulação e preservação de longos textos fixos e completos.

Uma admitida inexistência de obras, autores e, enfim, de uma tradição genuinamente *literária* poderia entrar no rol das explicações para o total abandono do Linear B no momento do colapso da civilização micênica, se for verdade aquilo que, dizíamos inda há pouco, afirmou Chadwick, que “a estreita conexão da escrita com a administração palaciana explicará a não sobrevivência às sublevações que destruíram os governos fortemente centralizados” (1995, p. 129-30). Em todo caso, se não temos certeza absoluta da forma como os micênicos usavam sua escrita (pois podem ter sido muitas e nós conhecemos apenas uma parte disso) sentimo-nos com maior confiança para descrever como os gregos da Idade do Ferro, que lhes sucederam após as invasões dóricas do século XII, *não* fizeram qualquer uso de nenhuma

escrita, porquanto nenhum registro escrito nos resta neste e nos séculos que se seguem até o VIII. Devemos fazer exceção ao importantíssimo caso da escrita silábica de Chipre, é claro, cujo conhecimento auxiliou Ventris em seu deciframento do Linear B; mas o uso dessa escrita parece ter permanecido local, de sorte que podemos dizer com relativa segurança que quase todo o mundo grego perdeu completamente seu conhecimento da escrita durante a Idade das Trevas e sua produção poética tem de ter permanecido confiada à oralidade, possivelmente até o século IX ou VIII, quando o alfabeto deve ter sido inventado. Falaremos um pouco mais dessa invenção no próximo segmento.

Já na Idade do Bronze, essa provável ausência de autores e obras, em conformidade com uma situação de poesia oral, como estamos admitindo, pode ser mais uma ignorância nossa do que um conhecimento perfeitamente fundamentado. De todo jeito, no âmbito da narrativa que se lê nos documentos que saíram de dentro da terra, quaisquer sinais de autoria ou literatura no segundo milênio a.C. misturam-se no escuro do nada. É essa, digamos assim, a impressão que se depreende a partir da leitura dos dados filológicos e arqueológicos da época.

Seguindo dentro dessa lógica compreendemos que, assim como não havia produção autoral, da mesma forma, não havia, na Grécia do segundo milênio, produção de texto documental. Para começar, essas tábuas, na verdade, além de não serem assinadas, provavelmente nem poderiam ser datadas. É de se acreditar que na Grécia, àquela altura, a data ainda não existisse. Os registros de que dispomos sobre isso, aliás, embora vagos, apenas sinalizam para o que parece estranho, por ser diferente, mas que não deveria ser surpreendente no contexto da época. Tendemos a naturalizar a noção de data, como se o tempo físico fosse em si marcado por sinais equidistantes, passíveis de serem identificados dentro de um sistema numérico definido. O problema da data é que supõe uma convenção aceita por toda uma vasta comunidade social. A era cristã, por exemplo, esparramou-se ao longo de um território internacional a partir de uma data convencionada. Entre os gregos dos tempos históricos, havia um calendário que seguia um ciclo de 19 anos, alternando anos de 12 e 13 meses lunares, mas havia pequenas mudanças no calendário de lugar para lugar, particularmente no que se refere ao nome dos meses (FLACELIÈRE, *passim*). Eles, porém, costumavam contar os anos a partir do início das Olimpíadas, uma referência comum.

Desconhecemos, todavia, o marco temporal que servisse de base aos micênicos. Se houvesse um sistema único de contagem de seus anos, teríamos que haver-mos com uma explicação para que esse sistema tivesse desaparecido. Poderíamos, no contexto dessa

discussão, é claro, aventar a hipótese de que essa contagem fosse um privilégio das instituições palacianas ou dos maiores centros políticos de então (o que já seria subtrair o resto da sociedade dessa forma de compreensão do tempo); mas, para isso, seria preciso agregar o testemunho das tábuas, que, veremos, não colabora. E se, pelo contrário, essa convenção e essa percepção estivessem arraigadas na massa periférica ou de estatuto social relativamente baixo, como explicar, uma vez que essa suposta tradição de datas perdeu-se depois, que dependessem de condições economicamente favoráveis para sustentarem suas contagens? Se o esquecimento da escrita estiver relacionado à perda de suas funções úteis, como tem sido sugerido, isso equivaleria a dizer que uma memória histórica disseminada no corpo da sociedade tornou-se, subitamente, igualmente dispensável? Pelo contrário, o caráter relativamente saudosista da *Ilíada*, que pretende guardar uma memória de tempos heroicos vetustos, não indicaria que a épica pode ter facilmente assumido esse vetor ideológico na ausência de recursos mais precisos?

Shelmerdine assinala, a propósito do Linear B, que um “fator limitador é que as tábuas que possuímos referem-se a um simples ano – o último antes da destruição que as cozeu e preservou” (1997, p. 566). Observando que “todas as tábuas dos sítios são contemporâneas dentro de estreitos limites”, já que “não havia tábuas de 50 anos na sala do arquivo quando ele incendiou-se”, e que, “de novo, diferentemente de muitos textos acadianos, as tábuas micênicas jamais apresentam a indicação de ano”, a não ser em expressões como “este ano”, “o próximo ano”, ou “o ano passado” (embora houvesse algumas indicações quanto ao mês, relativas ao calendário religioso), Chadwick tinha concluído, já na década de 50, que “as tábuas ficavam em uso por apenas um ano” e que “no começo de cada ano as tábuas de argila eram destruídas e novas séries reiniciadas” (1995, p. 127-8). Tem-se mesmo a impressão de que a textualidade escrita dos gregos da Idade do Bronze estava confinada à enunciação *atual*; eles viviam como que encerrados numa perpétua atualidade histórica.

Desse modo, os documentos parecem atestar que seus anos não conheciam a soma, mas apenas a divisão. Só a autoridade de uma instituição muito poderosa tem condições de normatizar o tempo de todo um povo. Isso teria que partir do Estado, da religião, do exército, ou de alguma instituição com essa envergadura. Mas se nem mesmo os registros burocráticos palacianos das atividades econômicas tinham data – onde essas datas estariam? As pessoas podiam, é claro, ouvir as narrativas dos velinhos, embora, naturalmente, suas recordações talvez nem pudessem ir além de poucas gerações; mas recordações familiares não dizem respeito à comunidade como um todo. O tempo social, comum e cotidiano, seja ele de

orientação tradicional e conservadora ou de orientação inovadora, por sua vez, é mais atual (com algum relevo mnemônico) do que propriamente profundo. Já o tempo mítico, relativo ao patrimônio oral comum, distante, sobre-humano e sobrenatural, plasma-se numa *arché* inatingível, difusa, mal conhecida ou incompreensível e não se conecta ao presente numa continuidade racionalmente tangível. Comentando o artigo *The Dreaming, human agency and inscriptive practice*, de Rumsey (1994), Gosden e Lock esclarecem que

Mitos veem a estrutura da sociedade humana como o produto de forças sobre-humanas, poderes naturais ou forças pré-sociais que se afastam da intervenção humana. História, por contraste, é uma consciência de que relações sociais são formadas por meio da ação individual ou coletiva. História demonstra uma abertura para e uma consciência de contingência e do poder da intervenção humana. Ela também opera em um tempo contínuo com relação ao presente, mesmo quando mudanças são reconhecidas, ao passo que estruturas míticas referem-se a um estado prévio do mundo, onde seres humanos ou nem existiam, ou não tinham poder nenhum e onde processos de causa e efeito se manifestam diferentemente (1998, p. 4-5).

O tempo mítico, portanto, não é exatamente equivalente ao histórico. Assim, no que se refere às tábuas do Linear B, o tempo natural e coletivo, socialmente compartilhado e fatural, seria, ao cabo, por oposição ao tempo mítico, embora sem o dispositivo que nos é familiar de datação de ano, um tempo atual e atuante (porque engajado e pertinente na compreensão e na vivência do presente, ao qual se liga por continuidade), mas renascia a cada sucessão anual: não parece ter sido um tempo linear e cumulativo, tempo “objetivo”, pertencente à “série-B”, para usar a terminologia de Adams (2007, p. 396), mas circular, periódico, climático (já que anual) e atual. Achatando a história, a memória escrita possuía mais detalhamento e precisão do que profundidade de recuo.

E assim ficamos nós, em certa medida, em relação a eles, porquanto deles dependemos também, de algum modo, para termos uma documentação precisa, conforme os esclarecimentos de Shelmerdine, para quem, em decorrência dessa circunstância, “os especialistas são obrigados a generalizar, a partir dessas tábuas, para desenvolver qualquer visão da economia micênica no LH IIIB, sem claro conhecimento do quão representativas são do século XIII como um todo” (1997, p. 566). Se aceitarmos essa opinião ficamos com a impressão de que a memória institucionalmente cristalizada para nós na forma de textos da Idade do Bronze Tardia não preenche nem os interstícios de um século. Na verdade, parecem instantâneos atuais cuja espessura não ultrapassa muito a do ano.

3.2 A escrita alfabética no tempo de Homero

Se a escrita minoica era não poética, não autoral, não documental, burocrática e atual, outra coisa muito diversa parece ter sido a escrita no primeiro milênio. Homero e o alfabeto são as referências mais comuns para o início do período histórico no Ocidente, sendo essas referências, como dissemos, frequentemente imprecisamente datadas no século VIII a.C. Consideraremos histórico o período em que passa a vigorar uma memória textual precisa conservando conhecimentos sobre o passado. Não se trata de uma definição conceitual, mas de uma descrição útil para a investigação que estamos propondo; sobre o próprio conceito de história, não faremos propriamente uma discussão, mas falaremos brevemente disso no próximo segmento, seguindo de perto a visão de Hartog.

Falando sobre a invenção do alfabeto, Teodorsson (2006, p. 169-175) defende que “Homero deve ser datado provavelmente na primeira metade do século VIII, ao passo que o alfabeto deve ter sido criado uns cinquenta anos antes disso” (2006, p. 170). Suas indicações localizam as inscrições alfabéticas mais antigas entre 750 e 650 a.C. (2006, p. 173), mas ele mesmo esclarece que não é impossível que ele tenha sido inventado antes, já que parece razoável admitir um uso anterior em papiro: “devemos ter em mente que quase todos os escritos do período e do século precedente ou anteriores, perderam-se, tendo sido gravados em material perecível” (2006, p. 173). Hartog, por sua vez, é da opinião de que “eles [os gregos] só descobriram ou redescobriram a escrita relativamente tarde (durante o século VIII a.C.) adotando o alfabeto sírio-fenício” (2000, p. 386).

Para uma análise mais detalhada do assunto, confronte R. Woodard (1997),⁴⁰ particularmente o capítulo 6 e os seguintes. Ele assinala que,

recentemente, vieram à luz quatro tábuas em que está escrito em séries repetidas um abecedário, o qual não se encaixa precisamente em nenhum dos tipos alfabéticos de Kirchhoff. Uma dessas tábuas, a mais cuidadosamente estudada até agora, está localizada no Martin-von-Wagner-Museum da universidade de Würzburg (o *Würzburg Alphabetafel*), duas estão (ou estavam) em posse de um negociante de antiguidades em New York (as Tábuas de Faium) e a quarta está em uma coleção privada. Foi dito que essas tábuas são de proveniência egípcia e são datadas, no mais tardar, do final do nono ou começo do oitavo século; consequentemente, esses documentos tão importantes parecem prover-nos com os

⁴⁰ Outros autores importantes discutindo o surgimento do alfabeto atualmente seriam Powell, B. e Jeffery, L.

exemplos mais antigos de alfabeto grego já descobertos. A escrita das tábuas é semelhante à do tipo alfabético azul escuro na medida em que contém o caractere ξ, mas difere desse e de todos os outros tipos alfabéticos porque, exatamente como o modelo fenício da escrita grega, esse alfabeto termina na letra τ (tau [t]; equivalente ao *taw* semítico). Destarte, o alfabeto de Würzburg-Faium não tem ípsilon ([u] ou [ü]), nem tampouco os caracteres suplementares φ, χ e ψ, além do ômega ([q:]) (1997, p. 156-7).

É verdade que Feldman faz a invenção do alfabeto recuar até 1100 a.C. (1996, p. 13 e 15-6). Isso não é totalmente impossível, pois um uso em período assim tão remoto, limitado ao papiro, não deixaria rastros. Woodard, porém, estabeleceu a data de 850 a.C. como um *terminus post quem* para o surgimento do alfabeto, argumentando que não há sinais anteriores de um encontro entre gregos e fenícios numa só comunidade bilíngue (1997, p. 217-29 e, em particular, 219); ora, acontece que o alfabeto grego deriva de uma maneira um tanto evidente da escrita consonantal fenícia 1) suas formas gráficas, 2) os nomes de suas letras, 3) os valores fonéticos dessas letras e até mesmo 4) a ordem em que esses sinais são agrupados em um abecedário para fins didáticos (FELDMAN, 1996, p. 15 e, particularmente, WOODARD, 1997, p. 133-4). Teodorsson não se afasta muito de Woodard, mas afirma que os fenícios se estabeleceram em Chipre por volta de 900 a.C. e evita estabelecer um *terminus post quem* definitivo (2006, p. 172).

Precisar o lugar onde o alfabeto foi inventado não é mais fácil do que precisar a data. Quem se basear apenas no famoso mapa de Kirchhoff pode acreditar que o alfabeto surgiu na região sul do Mar Egeu, por exemplo, em Creta, Thera ou Melos, que aparecem representadas nesse mapa em verde. Essa cor assinala que o sistema alfabético empregado nesses lugares possuía características mais tradicionais ou “primitivas” do que o que se usava em outros lugares da Grécia, uma vez que faltavam ao modelo “verde” (além do ξ) a maior parte das letras suplementares (com exceção do ípsilon) que foram adicionadas ao “alfabeto” (sem vogais) fenício (que acabava na letra *taw*, o equivalente do tau (τ) grego, como observou Woodard). Esses caracteres suplementares teriam sido acrescentados no fim da lista alfabética após sua introdução na Grécia (1997, p. 141). Mas vimos que algumas tábuas provenientes do Egito, em que se divisa um abecedário inteiro, mas sem as letras suplementares (inclusive o ípsilon), sugerem que o alfabeto pode ter tido uma origem ainda um pouco mais remota, embora devamos admitir que o lugar dessa origem dificilmente estaria fora do horizonte comercial cretense, ou do circuito que ligava a Grécia ao “Oriente”. Com efeito, as tábuas de Würzburg e de Faium parecem atestar um tipo alfabético ainda mais próximo do “original” do

que o modelo verde, não apenas por receberem uma datação mais antiga que a de todos os outros achados, mas também pela *total* ausência de letras suplementares e, enfim, pela presença do csi (ξ), a forma grega correspondente, pela figura e pela posição na lista alfabética, ao *samek* fenício (1997, p. 138 e 147-156). Ora, essas circunstâncias tornam esse modelo alfabético mais próximo do sistema empregado pelos semitas.

Assim, para Woodard, o alfabeto foi realmente inventado por uma elite de escribas, provavelmente em Chipre,⁴¹ ou em algum lugar nas adjacências dessa ilha e pertencente ao mesmo circuito comercial e cultural, estando, portanto, na rota que liga a Grécia ao Oriente. Essas pessoas teriam se apropriado da escrita silábico-consonantal dos fenícios, com quem os gregos teriam tido contato *direto*, como é sabido pelas escavações em Enkomi, na própria ilha de Chipre – o mesmo podendo ser dito acerca do sítio de Ugarit (atual Rash Shamra), na costa da Síria – lugares onde tendemos a admitir a existência de *comunidades bilíngues* nessa época. Chipre, porém, parece o candidato mais provável à paternidade alfabética, argumenta Woodard, já que esses escribas, que, por assim dizer, divisaram a existência de fonemas a serem representados, teriam se valido, porém, de alguns conceitos ortográficos derivados do silabário cipriota. Essa escrita, por sua vez, deve derivar-se da escrita cipro-minoica, da Idade do Bronze Tardia, uma escrita mal conhecida, mas que pode ser avaliada pela “irmã”, o Linear B (sendo que o Linear A cretense seria o “ascendente” comum de onde todas as demais derivam) (1997, p. 218-9).

O belo trabalho de Woodard merece que façamos um breve parêntese fonético e ortográfico. Ele avalia, desde as origens incertas, as características de certos encontros consonantais no grego das fricativas (/s/ e /h/) com as oclusivas surdas (/k/, /p/ e /t/) e com a sonora /d/, encontros esses que são representados, no sistema alfabético moderno (que é basicamente, na tipologia de Kirchhoff, o tipo alfabético azul escuro), pelos seis sinais qui (χ), fi (φ) e teta (θ), para as fricativas velares e csi (ξ), psi (ψ) e zdeta (ζ), para as alveolares – as assim chamadas “consoantes duplas”.⁴² O zdeta representava a sequência sonora [zd]

⁴¹ Para Teodorsson o lugar mais provável para o surgimento do alfabeto e seu subsequente uso literário seria a Eubeia, já que “os mercadores eubeus foram os primeiros a começar o comércio com o levante e no oitavo século tinham-se tornado tão ricos a ponto de poderem prover o caro material necessário para a escrita” (2006, p. 175). Na verdade, o lugar exato da invenção do alfabeto permanece sendo um mistério.

⁴² No sistema “vermelho”, o grafema ψ tem valor de [kh] e o χ tem valor de [k] + [s]. Além disso, não há um único sinal especial para o som [p] + [s], que é representado como φσ, exatamente como no alfabeto azul claro, o

(embora haja alguma discussão sobre a possibilidade de ter representado também a sequência [dz]); mas, conforme suas explicações, o fone [z] não corresponde a um fonema, mas é um alofone do fonema /s/ sonorizado junto a /d/. Devemos reconhecer que esse excelente estudo, embora possa ser descrito com justiça como “exaustivo”, acaba sendo também, devido às limitações que a documentação da época impõe, um tanto inconclusivo. Em todo caso, seu argumento assim se resume: em alguns pontos onde o sistema alfabético grego se afasta de um esquema de representação ortográfico desenvolvido a partir do princípio acrofônico, que estabelece relações biunívocas entre caracteres e sons, uma letra correspondendo sempre a um e apenas um fonema e vice-versa (falamos sobretudo do *csi* e do *zdelta*, que representam dois fonemas cada), Woodard, interpretando esse tipo de situação como “enigmático”, ou “redundante, extravagante [*awkward*] e sem sentido” (1997, p. 187), procurou explicá-lo como decorrente de um uso anterior e com poucos registros do grego e, até certo ponto, esquecido pela maioria dos especialistas. Pois, para ele, Chipre seria como que um facho de luz em meio às trevas da Idade Média helênica, ou, em suas palavras: “a sociedade em que a aquisição cipriota e o desenvolvimento da escrita alfabética ocorreram foi uma prolongação vigorosa e vibrante da civilização micênica – um tipo de *éskhaton* homérico – o que contrastava nitidamente com a maior parte do mundo grego, envolto em escuridão” (1997, p. 237).

Com efeito, observa Woodard que

o *samek* é a fonte da letra grega *csi*. Devido a sua posição no meio do alfabeto (a mesma ocupada pelo *samek* fenício), geralmente é aceito, razoavelmente, que o *csi* seja um componente do mais antigo alfabeto grego e não uma adição posterior. Este incremento deve ter sido feito no novo sistema alfabético grego – o primeiro sistema alfabético exaustivo – porquanto um caractere com o valor /k/ + /s/ parece uma medida manifestamente inapropriada dada a estratégia alfabética essencial de fazer “1 grafema = 1 som”. Isto é, a vantagem que um alfabeto oferece sobre um silabário (o outro tipo de sistema de escrita de base fonética) é a de simplicidade: em uma escrita alfabética, um único caractere é demandado para cada som individual [...]. Criar um símbolo com o valor /k/ + /s/ num sistema alfabético em que existem também um símbolo com o valor /k/ e outro com o valor /s/ é, pois, atravancar [*to encumber*] desnecessariamente o sistema – falhar no emprego do próprio princípio explorado na criação dos caracteres vocálicos (1997, p.137).

qual por sua vez, diferencia-se do azul escuro por isso e por grafar $\chi\sigma$ para representar o som [k] + [s] (WOODARD, 1997, p. 140-1).

A seguir, após analisar a letra ξ, indicando como ela aparece, ou não, aqui e ali na Grécia e com que função, Woodard comenta:

Qual, de fato, poderia eventualmente ser a motivação para incorporar uma letra no alfabeto grego com o valor [k] + [s]? A grande vantagem de um alfabeto é que combina precisão fonêmica com economia: permite ao escritor e ao leitor registrar e perceber visualmente a linguagem de um modo relativamente não ambíguo usando o mínimo de símbolos (1997, p. 155).

Por que então essa letra, pergunta-se ainda ele, “quando o sistema já possuía um caractere [k] e outro [s]? Creio”, argumenta então,

que o alfabeto não oferece uma motivação intrínseca para uma tal decisão. Isto é, nada há acerca do uso de uma escrita alfabética para ortografar a língua grega que obrigue a inclusão de tal símbolo nessa escrita. Em nítido contraste, contudo, há uma motivação poderosa para a inclusão de símbolos *ks* em outro sistema ortográfico que foi usado para registrar a linguagem grega. [...] a ocorrência de caracteres *ksV* [onde “V” representa um som vocálico] na escrita silábica cipriota era requerida por uma interseção peculiar entre a fonologia grega e as únicas estratégias ortográficas para representação de encontros consonantais existentes nesse sistema de escrita. Creio que deva ser o caso de que exista um caractere *ks* no alfabeto grego por ter sido em essência herdado do sistema silábico cipriota. Em outras palavras, o escriba grego, ou, certamente mais plausível, o responsável da escola de escribas por adaptar a escrita fenícia para a ortografia alfabética do grego, foi alguém que escrevia grego usando o silabário cipriota. Uma vez que existiam símbolos silábicos do tipo *ks* na escrita cipriota, um caractere *ks* foi incluído no (isto é, transferido para o) estoque grafêmico da nova escrita alfabética (1997, p. 155-6).

O argumento relativo ao sinal ξ funcionaria de maneira bastante análoga para o ζ. De fato, ele repara que

os escribas cipriotas de grego estavam [...] acostumados a utilizar um sistema silábico de escrita contendo símbolos do tipo *zV* com valor [zd]. Dado o conservantismo dos adaptadores cipriotas, revelado em sua inclusão de um caractere alfabético de tipo *ks* no novo sistema de escrita, não nos surpreende que a tradição de ortografar com caracteres de tipo *zd* deva ter-se estendido à escrita alfabética; o *zain* fenício apresentava-se como um candidato atrativo, tendo o valor [z] ou, em Chipre, talvez um valor ainda mais próximo, perceptualmente, do [zd] dos símbolos silábicos de tipo *zV* (1997, p. 174).

A seguir, ele assevera:

O caractere fenício *zain* foi usado pelos adaptadores gregos pra representar a sequência sonora [zd] (o som do zdeta). Caracteres silábicos com o valor consonantal [zd] existiam na escrita Cipriota (provavelmente, em última instância, uma característica herdada do silabário micênico); conseqüentemente, esses adaptadores cipriotas fizeram um incremento para expressar essa sequência com um símbolo alfabético. O *zain* semítico representava uma fricativa sonora [z], mas, no fenício cipriota, esse som parece ter sido alguma sorte de “dupla consoante”, o que torna o *zain* particularmente sugestivo para representar a sequência grega [zd]. Se não colocar esse *background* silábico de Chipre em relação ao caractere alfabético zdeta, o uso de um símbolo alfabético único para representar [z] + [d] (o valor coerente com a evidência linguística) resta enigmático (1997, p. 187).

Sua conclusão é que o alfabeto teria sido inventado por escribas familiarizados com o silabário cipriota⁴³ e não por artesãos, como foi defendido alhures. Se isso estiver certo, podemos supor com alguma razoabilidade que essa era uma elite técnica vinculada a alguma instituição de poder. A hipótese mais óbvia seria o Estado, isto é, a pólis. O argumento de Woodard em favor de que o alfabeto foi criado por uma elite técnica, possivelmente em Chipre, em algum momento a partir de meados do século IX a.C., tem, portanto, uma certa base que o fortalece: sua fundamentação é arqueológica, linguística e, notavelmente, fonética e ortográfica.⁴⁴ Talvez isso explique o fato de o sistema alfabético frequentemente variar sensivelmente, dentro da Grécia “embrionária” que vemos a partir do século VIII, de cidade para cidade (pólis para pólis) e de época para época, mas não de oficina para oficina, ou de artesão para artesão. O mapa ortográfico da Grécia é muito sugestivo da organização política em cidades-Estado: escrita e poder se conformam e atestam mutuamente a partir do século VIII a.C.

Se a escrita “chegou” *ocasionalmente* ao artesão, como testemunham antigos epigramas, inscrições em vasos, taças, plaquetas tumulares do Período Arcaico, etc., além dos

⁴³ “Somos levados a asseverar que a aquisição grega de um sistema alfabético de escrita foi o trabalho de escribas acostumados a ortografar a língua grega com a escrita silábica cipriota” (1997, p. 186-7).

⁴⁴ Para um conhecimento da base ortográfica do Linear B confira Woodard (1997, p. 8-15), ou Chadwick, que já esclarecera há tempos as regras descobertas por Ventris no início da década de 50, sem desenvolver, contudo, as conseqüências (1995, p. 75-6). Confira ainda estas referências, que são as de Woodard (1997, p. 15 e 18): Ventris, M e Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, de (Cambridge: Cambridge University Press, 1973, p. 45-6 e 390); L. Palmer, *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts* (Oxford: Oxford University Press, 1963, p. 24-6); A. Thumb, *Handbuch der griechischen Dialecte*, parte 2 (Heidelberg: Carl Winter, 1959, p. 318-9 e E. Vilborg, *A Tentative Grammar of Mycenaean Greek* (Göteborg: Almqvist and Wiksell, 1960, p. 36-8). Para conhecer a técnica ortográfica do silabário cipriota confira *Les inscriptions chypriotes syllabiques*, de Olivier Masson (Paris: Édition E. de Boccard, 1983), em que Woodard também se baseia (1997, p. 15 e 17).

próprios abecedários, podemos supor que a elite que dominava a escrita no século VIII tinha mais gosto em torná-la midiática, veicular e pública (certamente para servir a seus interesses ideológicos) do que em utilizá-la como instrumento de exclusão – mas não devemos concluir daí, é claro, que homens livres humildes passaram subitamente a dominá-la regular e autonomamente já a partir do século VIII, mas, antes, que, de modo contingente, tomaram-na de empréstimo de uma elite letrada.

Fundamentando-se em Powell (*Homer and the Origin of Greek Alphabet*, 1991, p. 123-86, Cambridge), e em Whitman (*Homer and the Heroic tradition*, 1958, p.79, Cambridge MA) Teodorsson opina que no caso do alfabeto, “não como entre os Micênicos, a escrita espalhou-se para além das classes superiores. As listas abecedárias remanescentes e o conteúdo predominantemente de entretenimento de muitos escritos indicam que as pessoas estavam ávidas de aprender a escrever e que gostavam muito de registrar suas palavras faladas” (2006, p. 173). Até certo ponto, o uso franco e monumental da escrita reproduz as características que, como foi dito na seção 2.1, Vernant indicou nas novas formas de vivência relacionadas ao templo e, de modo geral, ao espaço público. Pois ele também observa que, quando os gregos redescobrirem a escrita,

pelo fim do século IX, tomando-a esta vez dos fenícios, não será somente uma escrita de um tipo diferente, fonética, mas sim o produto de uma civilização radicalmente distinta: não mais a especialidade de uma classe de escribas,⁴⁵ mas o elemento de uma cultura comum. Seu significado social e psicológico ter-se-á também transformado – poder-se-ia dizer invertido: a escrita não terá mais por objeto construir para uso do rei arquivos no recesso de um palácio; terá correlação doravante com a função de publicidade; vai permitir divulgar, colocar igualmente sob o olhar de todos, os diversos aspectos da vida social e política (2003, p. 38).

O texto público é o que está sob o olhar de todos. Mas como o cuidado acompanha o olhar, a publicidade dos textos modifica também as relações de poder em torno deles. O controle desses textos, a partir do “fim do século IX”, período que (na opinião da maioria dos especialistas) se aproxima do momento homérico, não será mais uma exclusividade palaciana.

Entretanto, a ideia de uma Grécia subitamente letrada a partir da invenção do alfabeto parece contrária às ideias de Eric Havelock, para quem só houve uma Grécia plenamente

⁴⁵ Vimos que para Woodard a escrita alfabética foi divisada por escribas especializados; mas ele também reconhece um uso mais franco, frequentemente poético (1997).

letrada a partir do final do século V a.C. Não pretendemos tomar aqui um partido favorável ou contra as opiniões desse renomado autor porque suas análises estendem-se a e concentram-se em um período posterior ao que temos em foco. Limitar-nos-emos apenas a observar que, ao que parece, o letramento começou na Grécia nas camadas superiores, talvez em meio a uma classe especializada, conforme a opinião de Woodard e pode ter-se espreado *paulatinamente* para outras camadas.

Para Teodorsson,

o registro dos poemas monumentais de Homero significa um início muito efetivo para a literatura grega. O ciclo homérico, os primeiros hinos homéricos e os poemas de Hesíodo seguiram em rápida sucessão. A velha tradição oral foi transformada em literatura escrita num espaço de tempo de menos de cem anos. E a partir do meio do século sete em diante houve “uma súbita inundação de literatura definitivamente escrita”.⁴⁶ Percebe-se facilmente que uma nova concepção de poesia obtivera uma base firme no meio da antiga tradição oral. A decisão de por a poesia na escrita demonstra uma compreensão de poesia radicalmente nova: um poema performado por um cantor podia agora ser preservado para o futuro, de acordo com modelos orientais, e o cantor podia ser designado seu autor, uma ideia anteriormente desconhecida (2006, p. 184).

Sobre a nova “ideia” de autor falaremos na seção 3.4; por enquanto, salientemos que, aparentemente, a partir do período histórico, digamos, século VIII a.C., a introdução do alfabeto deu azo a uma nova forma de se produzir textos no Egeu, textos que eram, dessa vez, como sugeriu Teodorsson, também literários. Isso está em conformidade com certos achados arqueológicos, se é verdade que “muitas das nossas mais antigas inscrições alfabéticas em grego são hexamétricas”, como diz Woodard (1997, p. 256), uma opinião que, logo veremos, é endossada e precisada por Feldman. Teriam então os gregos, realmente, fixado a obra de um Homero a partir de um registro escrito em torno do século VIII? Veremos que é provável que sim, mas, por enquanto, guardemos apenas, ao menos, que essas inscrições alfabéticas nos dão certeza de que no século VIII fruía-se pequenos fragmentos de poesia escrita em objetos de arte destinados à contemplação coletiva, como vasos e taças.

Uma poesia separada da música? Talvez isso tenha parecido esquisito! Observando que “Lord espantava-se que aqueles que ouviam regularmente Homero tenham tido qualquer

⁴⁶ Cf. G. S. Kirk, 1962, *The Songs of Homer* (Cambridge), p. 71 apud TEODORSSON, 2006, p. 184, nota 57; ele também recomenda A. Heubeck, 1979, *Schrift. Archaeological Homrrica* III.X (Göttingen), p., 160 et seq.

motivo para quererem ver suas duas canções, ou qualquer canção, anotadas”, Teodorsson lembra que ele sugere uma explicação, “a única possível, em minha opinião, a saber, que o empreendimento deveu-se à inspiração das civilizações orientais com literatura” (2006, p. 183).

Mas esses achados poéticos do século VIII a.C. não nos dão testemunho, em todo caso, da relação autor/obra. Por outro lado, tendemos a admitir, como veremos, que longos textos poéticos, como os poemas épicos, embora geralmente tidos como “orais”, porque performados assim, já em público, em festivais, já em festins privados, serviam-se da escrita, como devemos supor, pelo menos como amparo mnemônico para o rapsodo. Então, se, por um lado, os homens comuns não fruía a épica diretamente na sua forma textual, por outro, o rapsodo (que, por sinal, como veremos, pode ser visto como uma figura especificamente ligada à escrita), tornando-se, no lugar da própria escrita, ele mesmo um elemento midiático, pode ter dado, no âmbito dos grandes festivais pan-helênicos, a oportunidade para o surgimento de um descolamento entre o poeta e sua obra.

Ao mesmo tempo, o espaço desse descolamento pode ter sido um fator de intensificação do mesmo, por ser um lugar de notabilidade social, uma circunstância que tem que ter dado ocasião ao surgimento da fama. Veremos no próximo segmento que Homero nunca se exhibe em seus poemas; mas, como ficará claro na seção 3.4, desde que os próprios poemas trouxeram-lhe uma aura autoral, ele próprio acabou se misturando à lenda por outro caminho. Mas agora não se trata da fama de um mito realizador de façanhas heroicas, ou de algum homem poderoso, mas uma fama autoral. Não é tão distante, até certo ponto, do que acontecia com os vencedores dos jogos em grandes festivais, mas com uma diferença: que os textos poéticos começaram a ser preservados, ao passo que as realizações atléticas dos competidores estavam fadadas ao esquecimento – a não ser, é claro, que se tornassem objeto de poesia.

Assim, esses textos poéticos, num dado momento, teriam se tornado, para a sociedade como um todo, a voz de uma alteridade humana, individual, quase pessoal ou, pelo menos, onomástica e coerentemente informante, de sorte que passou a ser possível uma frase do tipo: “Homero, ou tal poeta teria dito que...”. Ou seja: sem dúvida apresentados oralmente, os textos, contudo, aparentemente, passaram, por um lado, a ser performados em festivais cada vez maiores e, por outro, a ser conservados de outro modo, o que teria permitido maior apuro mnemônico e o surgimento da dualidade autor/obra no Ocidente.

Nesse sentido, quando pensamos em Homero, devemos nos reportar a uma sociedade de cultura oral que, no entanto, está a ponto de entrar num longo e paulatino processo de letramento. É o momento em que, aparentemente pela primeira vez no Ocidente, os textos poéticos começaram a ser rigorosamente fixados, palavra por palavra. Considero documental, por exemplo, o uso de leis escritas, que remonta pelo menos ao século VII (pensemos, por exemplo, no ateniense Drácon).⁴⁷ Na letra da lei o texto se fixa para apreciação de uma coletividade; e a lei, sendo em si memorável e histórica, torna-se um documento de si mesma. A existência de leis em uma data tão remota indica uma ligação íntima entre escrita e pólis. Não seria, então, uma extravagância aventar a hipótese, como vimos fazendo, de que essa ligação seja uma herança sedimentada na própria invenção do alfabeto.

Embora impossível de ser comprovado, o uso da escrita também como apoio mnemônico para *performers* parece provável e pode remontar até o século VIII. Woodard, por exemplo, asseverou: “a criação do alfabeto proporcionou a notação de Homero” (1997, p. 256). Finley, que, conforme seu método, despreza aparições pontuais em Homero, localiza Odisseu em um passado, digamos, “rústico”, sem templos ou comerciantes gregos; isso não o impediu todavia de conciliar o próprio Homero com a escrita: “é mais do que provável que a *Ilíada* e a *Odisseia*, tal como as conhecemos, tenham sido compostas com a escrita, e não oralmente. [...] Mesmo assim, tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* revelam plenamente todas as características da poesia heroica não escrita pelo mundo afora” – resumiu.

Feldman, por sua vez, escreveu:

Na história de Belerofonte, na *Ilíada* (6. 169), nota Burkert (1983, p. 52), a carta fatal é escrita em uma tábua dobrada. Não é escrita sobre argila; mas isso é perfeitamente consonante com uma tábua de madeira, tal como era usual entre os fenícios. Muhly observa que todas as inscrições gregas antigas até aproximadamente 550 a.C., com apenas duas possíveis exceções, estão em hexâmetro datílico, indicando que as épicas eram bem conhecidas (1990, p. 93). Até o filho de Parry, Adam Parry (1966, p. 177-216), chegou à conclusão de que os poemas homéricos podem não ter sido compostos sem o auxílio da escrita (1996, p. 16).⁴⁸

⁴⁷ Teodorsson assinala, a propósito, que “Estrabão, 6.8 (259) afirma que os lócrios foram os primeiros a anotar suas leis” e que “diz-se que em Atenas o legislador Drácon registrou suas leis” (2006, p. 174, nota 30).

⁴⁸ As referências de Feldman nessa passagem são, BURKERT, W., “Oriental Myth and Literature in the *Iliad*”, in: *The Greek Renaissance of the Eighth Century BC.: Tradition and Innovation: Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June 1981*, editado por R. Hägg. Stockholm: Aströms, 1983, p. 51-6; MUHLY, J. D., “Black Athena versus Traditional Scholarship”, in: *Journal of*

Teodorsson acredita que “a simples aparição de uma nova profissão – e seu novo apelativo, ῥαψωδοί – de intérpretes reproduzindo um texto fixo de um autor indica que uma ruptura radical havia ocorrido na tradição oral, o que sugere a introdução de uma nova mídia (a escrita) na poesia” (2006, p. 176); ele ainda diz querer saber, sobre os poemas homéricos,

como é que os temos na forma atual se o texto não tiver sido previamente vertido em um texto escrito. As dificuldades em reproduzir poesia oral em *performances* sucessivas sem efeitos deletérios, não só em detalhes, mas também em partes extensas, são óbvias. Em acréscimo às dificuldades gerais há a excessiva extensão da *Ilíada* e da *Odisseia*. Nenhum indivíduo é capaz de aprender e preservar de cor na memória mais do que partes limitadas desses poemas. Para uma *performance* completa necessita-se de trabalho de equipe. Mas o que é mais, memorizar sem o suporte de um texto escrito pressuporia que o cantador oral, Homero, performasse seus longos poemas de pouquinho em pouquinho para os que o reproduziriam e repetisse esses fragmentos até que os tivessem aprendido de cor. Esse procedimento, memorização palavra por palavra visando exatidão, seria, ele mesmo, uma ruptura radical no método oral tradicional de transmissão em que não havia, nem poderia haver, qualquer demanda de precisão literal (2006, p. 176-7).

Em outro momento do texto, o estudioso ainda expressa sua opinião de que “a extensão, a unidade de composição e a variedade de estilo e de conteúdo exibidas pelos poemas homéricos são todas características que são incompatíveis com a poesia puramente oral” (2006, p. 179). Finalmente, Teodorsson arremata o raciocínio ao considerar que

os que aderem à teoria da oralidade olham para a *Ilíada* e para a *Odisseia* como essencialmente composta por ‘Homero’ no século oitavo, na expectativa de que esses poemas devam ter sido preservados para o futuro por meio de transmissão oral, na forma dada a eles por ele. Isso implica, então, illogicamente, que o poeta, de algum modo, tem que ter trabalhado com a ideia de um texto fixado e, assim, tomou como segura uma transmissão verdadeira de seus poemas por cantadores orais, uma empresa enorme, de fato, e, pois, de saída, não realista. O poeta teria de tê-los cantado em repetições sem fim para um número de aprendizes que teriam de memorizá-los no limite de sua capacidade, tão completamente quanto possível. Isso teria sido extremamente difícil considerando que o próprio Homero, enquanto poeta oral, sem a ajuda de um texto escrito, dificilmente poderia repetir suas linhas em forma idêntica todas as vezes e, enquanto cantor tradicional, talvez nem estivesse ansioso para fazê-lo. Conseqüentemente, se, porventura, a seus discípulos sucedesse aprender as canções do mestre – cada um, é claro, memorizando uma parte delas,

pois nenhuma pessoa isolada poderia estar no comando delas como um todo – a variação das versões seria considerável já no começo da transmissão. É fácil de imaginar que após 200 anos, nessas condições, uma revisão extensiva seria urgentemente exigida. Sem o suporte de um texto escrito os poemas teriam sido cantados em divisões (2006, p. 180).

Lord, antes de Woodard, Finley, Feldman e Teodorsson se posicionarem sobre o tema, já tinha argumentado no sentido de que os textos homéricos podem ter sido ditados por um poeta oral e registrados por alguém que, não sendo poeta, dominasse a escrita. Para ele os poemas seriam por demais extensos e também tecnicamente perfeitos para terem sido produzidos sem o auxílio da escrita. Segundo ele, “nas mãos de um bom cantador e de um escriba competente, esse método [do ditado] produz um texto mais longo e tecnicamente melhor do que uma *performance* real [...]. Parece-me que é aí que deveríamos, de maneira mais lógica, localizar os poemas Homéricos. Eles são *textos orais ditados* [grifo do autor]” (1997, p. 149); ele também pondera que “a técnica formular nos poemas homéricos é, com efeito, tão perfeita, o sistema de fórmulas, como demonstrou Parry, é tão ‘econômico’, tão sem expressões alternativas idênticas, que fica-se abismado que essa perfeição possa ter sido alcançada sem a ajuda da escrita” (p. 144).

O tamanho dos poemas homéricos é uma questão à parte. Lord comenta a extensão das outras epopeias que circulavam na Grécia antiga, de sorte que é possível a partir daí ter uma ideia comparativa da enormidade homérica. O *Epígonos* e a *Tebaida* teriam 7.000 versos cada, a *Edípodeia*, 6.600 versos; a *Cípria* tinha 11 cantos, diz ele; a *Etiópida* e os *Nostoi*, 5 cantos cada; a *Pequena Ilíada* 4 e 2 cantos apenas tinham o *Saque de Ílio* e a *Telegonia* (1997, p. 153). Veremos no segmento 3.4 que várias dessas epopeias foram logo atribuídas a Homero. Assinalemos, por ora, apenas que, por aí, logo vemos que tanto a *Ilíada*, com quase 16.000 versos, como a *Odisseia*, com mais de 12.000, ambas com 24 cantos, destacavam-se por suas dimensões imensas.

Mas Lord também demonstra que o mais impressionante não é exatamente a produção oral de poemas tão extensos em si mesma. O exemplo de Avdo Mededovic, o poeta iugoslavo encontrado por Parry que, em condições especiais (isto é, diante de uma plateia especialmente interessada por motivos profissionais), compôs oralmente um poema da extensão da *Odisseia*, põe em evidência que a poesia oral pode ter, no limite, um alcance desse nível quando manejada por grandes mestres. Então, na verdade, não é de todo impossível que canções extensas como essas fossem performadas desde tempos pré-históricos, ao menos, em casos

excepcionais, quando performadas por grandes mestres, na hipótese de haver uma plateia interessada; o que parece bem mais improvável, num ambiente oral, é que esses poemas tenham sido decorados e conservados, “à letra”, ou seja, numa sequência exata de palavras. O problema maior ligado à extensão dos poemas diz respeito, portanto, antes à sua conservação do que à sua produção.

Então, retomando o que já foi dito, embora seja possível que, na verdade, as epopeias tenham prontamente recebido algum suporte midiático concreto escrito que servisse de apoio mnemônico para garantir maior precisão à eloquência rapsódica, as análises de Milman Parry comprovaram que os poemas homéricos, de qualquer modo, fixaram um estilo cujo formalismo assina um padrão estético oral (FOLEY, 2007, p. 1-28). E, não obstante, assim como os primeiros templos de pedra, que datam do século VII a.C. (provavelmente o século seguinte ao de Homero, ou talvez até o de Homero), a poesia épica e, particularmente, os poemas homéricos foram pensados desde o começo para serem monumentais, grandiosos, magníficos e duradouros.

Raaflaub, por exemplo, acha que “suas [de Homero] epopeias são obras-primas monumentais de qualidade única” (1998, p. 389). Teodorsson também chama seus poemas de “monumentais” (2006, p. 184). A questão da monumentalidade da épica em comparação com as novas realizações nas artes plásticas já foi levantada por José García Blanco e Luis Macía Aparicio, para quem a monumentalidade,

em arquitetura, começou com a construção de templos em lugar dos antigos, que eram pouco mais que choças. O primeiro *Heraion* de Samos, do VIII, e outro em Erétria do final desse século são do tipo *hecatómpedon*,⁴⁹ o que era gigantesco para sua época, ainda de madeira, tijolo e pouca pedra. Os primeiros templos totalmente de pedra são do nordeste do Peloponeso, da primeira metade do VII, por influência egípcia. [...] A pintura mural, que também alcançou grandes dimensões mais adiante, começa em meados do VII, do mesmo modo, no Nordeste do Peloponeso. A primeira escultura totalmente em pedra, a *kore* de *Nicandra* é de 650 a.C. Tanto em arquitetura como em escultura, a pedra substitui a madeira, que segue sendo trabalhada, não obstante, no VII, especialmente para figuras de culto. O novo estilo de *korai* e *kouroi* em mármore, de inspiração egípcia, parece surgir em Naxos e em Samos e é colossal desde o princípio: por exemplo, os náxios ofereceram, em Delos, 600 a.C., um Apolo de 10 m de altura.

⁴⁹ Isto é, “de cem pés” de comprimento. Nota nossa.

Em resumo, aproximadamente desde meados do VII até meados do VI, a arte grega conhece uma autêntica revolução em arquitetura e escultura por influência oriental, passando da madeira à pedra e tendendo ao colossidade, tanto estatal nos templos e estátuas como privado, nos caríssimos monumentos que a rica aristocracia se dedica a si mesma ou às divindades. Agora, bem, uma das qualidades reconhecidas nos poemas homéricos, é precisamente sua monumentalidade: os quase 16.000 versos da *Ilíada*⁵⁰ não só a tornam o maior poema arcaico conservado, mas também, segundo as fontes antigas, nenhuma das outras épicas perdidas sequer se aproximava de sua enorme extensão. Nunca se explicou de forma convincente nem o motivo dessa desproporção, nem – o que é mais importante – sua função (APARICIO; BLANCO, 1991, p. LXXX-LXXXII).

Assim, ponderando que “um festival seria a circunstância menos provável para oferecer oportunidade para uma canção longa”, já que ali “a audiência é constantemente distraída e move-se constantemente”, ao passo que “uma canção longa seriamente apresentada a uma audiência atenta só pode ser produzida na paz e no sossego”, Lord já tinha concluído, como dizíamos, que “nossos textos homéricos só podem vir de uma condição ideal de ditado”, esclarecendo, ainda na mesma página, que “a Homero pertence a honra de ter composto a melhor e mais longa de todas as canções narrativas orais. Sua extensão incomum implica em circunstâncias excepcionais de *performance*. Se eu não estiver enganado, um ditado para um escriba deu essa oportunidade” (1997, p. 153).⁵¹ Sua conclusão, então, é que os poemas homéricos “têm que ser, por necessidade, ditados, não textos cantados” (p. 144).

Ora, é claro que não podemos saber, com certeza *absoluta*, se houve ou não um ditado simplesmente a partir de uma análise estilística (nosso principal recurso acerca disso), nem tampouco se Homero ou algum autor com outro nome participou diretamente dele, mas, para o que nos interessa aqui (que é investigar as condições históricas gerais da sociedade em que o poema foi “originalmente” finalizado e performado), é importante saber que a participação da escrita (uma tecnologia nova que foi depois utilizada, inclusive, no registro de leis) pode ter sido o implemento circunstancial que deu azo àquela *monumentalidade* de que vimos falando, isto é, a extensão extraordinária das obras homéricas, assim como sua perfeição técnica e durabilidade.

⁵⁰ A *Odisseia* tem pouco mais de 12.000 versos. Nota nossa.

⁵¹ Para uma visão de Lord sobre o ditado em tradições orais confira Lord, 1997, p. 124-128; para a compreensão da relação entre uma tradição oral e uma escrita e das dificuldades de transição entre ambas, confira p. 124-138.

Já aqueles registros do segundo milênio não eram, contudo, vistos, exatamente, nem como monumentos, pois que ficavam trancafiados no recesso dos palácios, nem como documentos, pois não eram datados, nem assinados, o que faz deles, realmente, textos pré-históricos – uma circunstância paradoxal. Com efeito, segundo Vernant, “não se descobriram verdadeiros documentos antigos, mas sim alguns inventários anuais redigidos em tijolos crus que teriam sem dúvida sido apagados para servir de novo, se o incêndio dos palácios não os tivesse conservado pelo cozimento” (2003, p. 23). O curioso é que, feitos em argila crua já para serem desfeitos, conservaram-se, não obstante, apenas alguns que sofreram (*e por terem sofrido*) os efeitos da ação humana intencionalmente destruidora. As tábuas que temos são remanescentes de incêndios, provavelmente, incêndios de guerra: cozeu-as o fogo, conservando-as. Conforme Chadwick,

cabeças de flechas e ossos humanos encontrados fora do palácio mostram que ele foi defendido; mas incendiado para jamais ser reerguido.

Conquanto tenha sido violenta a destruição do palácio, devemos a esse fogo a sobrevivência das tábuas de argila; pois dificilmente poderia ser acidental que todos os três sítios de onde até agora vieram tábuas tenham sido destruídos por fogo violento (1995, p. 106).

Em todo caso, os próprios gregos do tempo de Homero nunca tiveram acesso a elas. Para Chadwick, ainda,

na Grécia, uma cortina impenetrável separa as tábuas fragmentárias dos registros mais completos do período histórico; durante a Idade das Trevas que se seguiu ao eclipse da civilização Micênica, a recordação dos antigos estilos de vida ensombreceu-se ao ponto do sumiço ou sobreviveu, se tanto, transmutada e confundida na memória folclórica (1995, p. 101).

Sem o advento da escrita, os gregos da Idade das Trevas contavam apenas com a épica para conservar as memórias do passado, um recurso mnemônico, na verdade, *muito imperfeito*, como temos repisado. Como a memória que retemos dos textos de Homero é, malgrado seus esforços, mais precisa que a que ele reteve das narrativas de seus antepassados, somos levados a suspeitar que o uso da escrita pode ter desempenhado algum papel nessa diferença. Compreende-se assim o que se quis dizer com “antes de Homero há menos”, pois ainda que se leve em conta esses registros de valor burocrático, temos que nos conformar com

o fato de que a partir do século XII a.C. nenhum texto restou em Linear B sequer para nós; a sociedade micênica que os produzira sucumbiu, dilacerada sob o fio cortante do aço dórico.

Nesse sentido, Homero aparece para nós como um instante de formidável conhecimento documental antecipado por três ou quatro séculos de “silêncio”, já que também para os próprios gregos do período alexandrino e, mesmo, do Período Clássico, como Heródoto,⁵² certamente ainda mais do que para nós, Homero era o *Big Bang* para além do qual não havia memória. Mas o que acabamos de dizer ainda não é exato, uma vez que, na verdade, ele mesmo é uma memória (muito imperfeita) para além de si. Na épica, mito e história se interpenetram, são a manifestação de uma só *arché* primordial. Mas, como veremos no próximo segmento, essa superposição começa a se desdobrar a partir, justamente, de Homero e da memória que ele projeta para frente, não da que puxa de trás.

Afinal, se as epopeias tiverem mesmo sido escritas, isso também seria documentação, é claro, pois um texto literário não deixa de ser um documento de si mesmo, na medida em que ele mesmo tem, por si, valor de acontecimento histórico notável – sobretudo um texto épico apresentado em grandes festivais públicos. Nesse sentido, literatura torna-se memória textual de precisão e histórica tão logo a obra se descola do autor, tornando-se sua extensão metonímica.

Então, se for verdade, como querem, dizíamos, Woodard, Finley, Feldman, Teodorsson e Lord, que o texto Homérico conheceu logo uma versão manuscrita, e considerando que os gregos podem ter começado a registrar seus poemas a partir do século VIII a.C., a épica e os registros epigráficos mais antigos de que dispomos atestam não apenas o valor poético deles mesmos, como textos preservados, mas também que, afinal, os gregos estavam, conseqüentemente, usando a escrita com os propósitos que até então eram próprios da poesia, isto é, para fins artísticos e pedagógicos, de preservação e divulgação de mitos e crenças, de sedimentação de convicções ideológicas, etc. O uso da escrita em vasos e monumentos dá a impressão de ter sido mais ocasional, se comparado ao uso (hipotético) em papiro, supostamente mais regular.⁵³ A escrita em objetos de arte pode, pois, ter, no começo, parecido tão estranha quanto a escrita em papiro para registrar poemas; a novidade estava em seu valor cultural, doutrinário e ético.

⁵² Vimos na seção 2.1 que Heródoto afirma, sobre Homero e Hesíodo, que “os que são ditos serem poetas primeiro do que estes homens, posteriormente, a meu parecer, nasceram” (II, 53, 7-9).

⁵³ Alguns autores, como Woodard, admitem como provável um uso documental e epistolar anterior ao poético.

Tratava-se, portanto, de uma escrita que acumulava (entre possíveis outras) função poética, sendo, então, conforme estamos tentando explicar, religiosa e pública (logo literária e não meramente burocrática). Ao mesmo tempo, embora não fosse um segredo, já que tinha valor midiático, pode ter sido mais bem manejada por um grupo de escribas de elite, eventualmente com algum tipo de ligação com os serviços da pólis. Finalmente, a épica, de modo geral, estava no centro das atenções da sociedade, entreendo ambientes refinados de corte, ou brilhando nos grandes festivais “nacionais” e desempenhando, nesse aspecto, um papel algo similar ao da tragédia ateniense do século V. Já que a tragédia também era poética, religiosa, pedagógica, ideológica, ética e pública. Tudo isso demonstra que o texto homérico *pode muito bem* ter sido prontamente escrito, de sorte que, se não foi produzido a partir do contato com a escrita, com ela deve ter sido fixado em sua copiosa extensão e em sua perfeição burilada – uma opinião que seguiremos, embora devamos reconhecer que nada disso tem valor realmente *probatório*.

Ao longo do Período Arcaico até o século V, juntaram-se, então, aos registros poéticos, os legais, filosóficos, retóricos e históricos. No século V a.C., o uso de *scripts* por atores trágicos ou cômicos é, em geral, dado como certo. É claro que isso abriu caminho para que alguns desses dramas se tornassem canônicos. A produção de um Platão, por exemplo, na primeira metade do século IV a.C., já será considerada pela maior parte dos especialistas plenamente literária. A passagem da oralidade para a escrita é uma problemática que não cumpre resolver aqui, mas, de algum modo, esse saber acabou sendo posto em registro. Então, se a escrita tiver servido de apoio mnemônico desde o início, sua autoridade aparece claramente desvinculada do escriba no momento em que ela, tornando-se alfabética, tornou-se também midiática e, nesse sentido, independente de quem a produz. Isso parece ter ocorrido quando a materialidade histórica do texto, passando a ser veicular e destinando-se a um público indefinido e distante social, espacial e temporalmente, tornou-se também o suporte de um saber destinado a ser coletivamente compartilhado, seja religioso, seja científico, seja jurídico ou político.

3.3 História, historicidade e consciência histórica

Embora esse assunto seja polêmico, não devemos subestimar demais a importância da escrita durante o período que vai de Homero a Platão e, mesmo, depois, para a inclusão de obras e autores na “história”, ela mesma aqui entendida como narrativa documentada e, portanto, decorrente de algum modo do uso da escrita. Sabemos que, na Índia, a conservação

de longos textos sagrados ocorreu de forma independente da escrita. Esse é, no entanto, um caso, digamos, de exceção. De qualquer modo, está documentado – justamente pelos próprios textos Vedas, ora, que ainda hoje podem ser fruídos em sânscrito. Para conseguir esse efeito, eles possuíam técnicas especiais: aprenderam a recitar os textos não apenas na sua verdadeira forma linguística, mas também de outras formas, arranjando as sílabas do texto a partir de regras simples de permuta e memorizando uma sequência de sons aparentemente sem sentido. Esse tipo de procedimento possibilitou a conservação precisa de textos durante muitos séculos.

Na Grécia, porém, onde esse tipo de técnica não existia, o surgimento de documentos arqueológicos alfabeticamente escritos coincide com o alcance da memória textual das obras remanescentes. As próprias *Ilíada* e *Odisseia*, embora tragam marcas notáveis de uma estética genuinamente oral, devem ser, queremos crer, encaradas como documentos autorais, isto é, feitas por um suposto poeta passível de ser nomeado (Homero), versando sobre um passado que pretendem conservar e inscrevendo-se, a partir daí, elas mesmas, num curso e num discurso histórico que se estende ao longo de um trajeto cronológico linearmente disposto, fixado e que culminaria em um momento “presente” (isto é, a sequência de obras e autores dos quais os gregos conservavam um notável conhecimento e que, ao cabo, ainda hoje, filtrados embora, em sua maior parte, pela peneira do tempo, enchem as edições da Loeb). É bem verdade que, recuando pelo fio da memória histórica, mergulhamos, a partir do século VI a.C., num universo de relativa rarefação mnemônica. As análises que são feitas desse período abundam em fragmentos e referências indiretas. Ora, se os fragmentos, geralmente citações, ajudam-nos limitadamente, servem ao menos para esclarecer o alcance e a precisão mnemônica que os antigos pretendiam ter de suas obras textuais. E, afinal, muitos autores foram extensamente conservados, não havendo, além do mais, hiatos de silêncio, a não ser, é claro, o da Idade das Trevas, que separa o século VIII a. C. da Idade do Bronze.

Dissemos há pouco “história” assim, entre aspas, porque estamos falando, antes, de uma memória histórica. Se quisermos falar de um pensamento genuinamente “histórico” teríamos que nos remeter a Heródoto, no século V a.C. Um bom artigo para efeito de comparação entre os dois momentos é o *The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus*, de François Hartog, que agora seguiremos. Ele começa fazendo notar que outros povos antes dos gregos conseguiam fixar textos e, assim, faziam *algum tipo* de história. Ou, pelo menos, guardavam palavras, colecionavam itens historiográficos em arquivos, conservavam uma memória coletiva em textos. Ele menciona os

textos Vedas, a que nos referimos inda há pouco (que, porém, transmitiriam um antigo conhecimento sagrado, uma “revelação” memorizada, mas não narrariam acontecimentos históricos), assim como os anais egípcios, que narrariam fatos que remontam ao fim do quarto milênio; recorda, ainda, que no fim do terceiro milênio, na Mesopotâmia, a monarquia acadiana produziu uma historiografia monumental, narrando uma versão oficial da história, uma história feita por reis e, enfim, assinala a importância dos textos bíblicos, produzidos pelos hebreus na região sul do Levante (2000, p. 384-5). Detém-se, também, com particular interesse, nos oráculos históricos que, segundo ele, os adivinhos compilavam em Mari no início do segundo milênio (p. 387).

Hartog, porém, pretende encontrar algo de diferente entre os gregos, uma vez que “a emergência do ‘pensamento histórico’”, pondera, “diz respeito sobretudo ao presente” (p. 386) e que “se é que os gregos foram os inventores de alguma coisa, eles inventaram mais o historiador do que a história” (p. 393). Talvez a inovação grega seja metodológica e, em certo sentido, epistemológica. Heródoto teria dado um viés mais ou menos “científico”, se é possível falar assim, a sua *História*. É por isso, quero crer, que Hartog (2000, p. 390, 393-4) se interessa pela noção de *testemunho* (*witness*), que estaria na base da nova metodologia.

Assim, ele observa que,

epistemologicamente, os gregos sempre privilegiaram a visão (sobre a audição) como modo de conhecimento. Ver, ver por si e saber eram uma só coisa. Ontologicamente, sua presença no mundo não era uma questão para eles: era autoevidente. Estar presente, estar lá, ver e saber caminham juntos para os gregos (2000, p. 386).

Além disso, ele também aponta a origem da própria palavra *Histórias*, “pesquisas”, que intitula a obra de Heródoto. Ela se relaciona com o verbo *historein*, que significa investigar, inquirir, ir ver por si e tem parentesco com *idein*, “ver” e *oida*, “saber” (2000, p. 394). Heródoto inicia sua obra descrevendo-a como uma “pesquisa”, logo na primeira frase. De modo mais ou menos análogo, na *Iliada* e na *Odisseia* a palavra inicial do primeiro verso é o tema do poema (a primeira conta a história de uma zanga, a segunda, de um homem).

Mas e quanto a Homero? Ele também se coloca, ao modo de Heródoto, como um historiador? Bem, na verdade, em seu tempo, em seu *métier*, a Musa, não o testemunho, era o lastro que dava a uma determinada narrativa sua autenticidade perante o olhar de todos. Ou melhor, na linguagem um tanto objetiva e imagética do estilo épico, a própria Musa é que era

testemunha dos acontecimentos narrados, donde provinha seu saber (*Il.* 2. 484-6). Hartog recorda que essa deusa está no “pacto inaugural da épica”, a invocação obrigatória, exatamente no primeiro verso: “a musa, filha da memória e fonte de inspiração, era a fiadora [*guarantor*] da canção do poeta” (2000, 393) Ele, porém, vai indicar (2000, 389-90) uma passagem da *Odisseia* (8. 487-91), que teria sido comentada, inclusive, por Hannah Arendt, em seu *Between Past and Future* (1954), a qual será também brevemente analisada a seguir. Trata-se do momento (*Od.* 8. 487-98) em que as narrativas (dentro da narrativa homérica) que o aedo Demódoco faz, ao longo do canto VIII e, especialmente, no final do canto, para os féaces (sobre as rusgas entre Odisseu e Aquiles (8. 72-8), sobre o episódio do cavalo de madeira (8. 499-521) e, também, sobre outros episódios não explicitados) parecem subitamente assumir, para a audiência do poema homérico, um certo valor “histórico”,⁵⁴ justamente em face do *testemunho* que a presença de Odisseu, em meio aos féaces, acrescenta-lhes.

De certa forma, as aventuras que o herói contará a seguir, ao longo dos cantos IX, X, XI e XII são a garantia da legitimidade desse testemunho, o *flash back* narrativo que liga um passado mítico e heroico em Troia a um “presente” mais próximo e de aspecto “palpável”. Afinal, o episódio entre os féaces, relativamente menos fantástico que as tribulações que Odisseu enfrentara anteriormente, a partir de seu desvio no Cabo Maleia, quando tornava de Troia, marca a passagem de um certo universo fabuloso, quer do ponto de vista de uma geografia física, quer do ponto de vista da lógica narrativa, para um mundo comparativamente real, em Ítaca. Ou seja, a remota Troia se liga a uma Ítaca relativamente “realista” por meio de um relato fantástico, do ponto de vista de seu conteúdo, culminando entre os féaces; esse relato, porém, aparece como “real”, do ponto de vista do sujeito de sua enunciação, que é o próprio Odisseu. A narrativa poética de Troia, a recordação que a narrativa desperta no herói, o relato do retorno que vem logo a seguir, nos cantos IX, X, XI e XII, o testemunho do agente partícipe que reporta os acontecimentos, tudo se encontra nesse momento crucial, estrategicamente localizado no país féace, lugar intermediário, de passagem e de ligação. Nessa hora culminante Odisseu chora (8. 531). Esse narrador-personagem apresenta, assim, aos olhos de uma audiência em interlocução, na própria materialidade manifesta de seu corpo,

⁵⁴ Confira também a narrativa de um episódio entre deuses (*Od.* 8. 266-367), nunca “histórico”, portanto, onde Demódoco canta os amores de Ares e Afrodite.

as marcas tangíveis da efetividade de um passado mítico longínquo. Homero parece empenhado em conferir uma certa “historicidade” ao ciclo troiano.

Nas palavras de Hartog:

Nesta cena em que o herói é colocado em frente do aedo, que canta sobre sua própria [do herói] aventura, Hannah Arendt viu o começo, pelo menos poeticamente falando, da categoria de história. “O que havia sido puramente ocorrências torna-se agora história”, escreveu. De fato, testemunhamos o primeiro relato do evento (o qual o constitui enquanto tal): a primeira produção de história. Com esta peculiaridade: a própria presença de Odisseu prova que “isto” realmente aconteceu. Essa é uma configuração sem precedentes, ou mesmo uma anomalia, uma vez que na épica a veracidade das palavras do aedo dependia completa e unicamente da autoridade da Musa – inspiradora e fiadora a um só tempo (2000, p. 389).

Mas, como bem indicou Hartog, essa historicidade adere à narrativa de forma sigilosa, pois os próprios féaces, desconhecendo a identidade do herói, que ainda está a ponto de ser revelada, reconhecem na narrativa apenas a autenticidade épica, justamente aquela que se funda no poder mágico da musa. Em suas palavras: “Somos testemunha da ‘primeira’ narrativa histórica grega? E para quem? Para nós, talvez, mas apenas como um tipo de cena primária. Para Demódoco, com certeza não. Ele é o aedo, como sempre. Tampouco para os féaces. Esses escutavam seu aedo, como sempre.” (2000, p. 389).

Apesar de a Musa ser eventualmente descrita, ela própria, com uma testemunha, sua mediação implica em descontinuidade, do ponto de vista da lógica racional, entre o mundo real da audiência e o mundo dos heróis – mesmo que o estilo descritivo e relativamente detalhista de Homero nos transporte notavelmente para um universo de ações humanas materialmente tangíveis dentro de um cosmos integrado por relações de causa e efeito. Mas eis que Odisseu se apresenta como uma “musa humana”, isto é, dispõe-se ele mesmo a atravessar, digamos assim, com os pés, o fosso que “separa” o mundo manifesto aos sentidos do mundo discursivo que, em primeiro lugar, manifesta-se ao aedo cego. “Demódoco, aedo e cego, não é, de modo algum, uma testemunha. Odisseu é a testemunha”, escreveu Hartog (2000, p. 390).

Na verdade, se essa passagem (*Od.* 8. 487-91) pode ter alguma relevância, analisando retrospectivamente, para o conhecimento da gênese de um conceito de “história”, isso ocorre apenas em face das palavras de Odisseu, que, dirigindo-se ao aedo, teria exclamado:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν ἀνίζομ' ἅπαντων.

ἦ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάις, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων
 λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί, 8.

490

ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

– Demódoco, proeminente, tu, exalto, dentre todos os mortais;

ou te, pois, a Musa ensinou, de Zeus a filha, ou foi Apolo.

Pois, com sobejo ordenamento, dos aqueus a sina cantas,

o quanto infligiram, padeceram e se esfalfaram, 490

como se agures tu mesmo fosses testemunha, ou de outrem tivesses escutado.

Nesse ponto, diz Hartog, “o visionário torna-se alguém que viu por si mesmo ou, mais exatamente, sua descrição encaixa tão bem, é tão perfeita, ou até perfeita demais (*lién*, 489), a ponto de Odisseu ser tentado a acreditar que Demódoco realmente viu o que canta”. (Aqui vertemos *lién* por ‘com sobejo’.) A seguir, o estudioso ainda agrega:

para Odisseu, por uma curiosa e notável inversão, é a visão humana que ele exalta (pelo menos nestes três versos) como sendo a escala por meio da qual se mede a exatidão da visão divina. Demódoco, enquanto “aedo”, justapõe-se a Demódoco como “historiador”, mesmo que o último apareça aqui apenas para “autenticar” o outro, o aedo (2000, p. 390).

Com efeito, no verso 388, os nomes “Musa” e “Apolo” ecoam um discurso oficial de autenticidade semelhante ao do verso 1, quer da *Ilíada* quer da *Odisseia*, em que, seguindo uma regra da épica, a deusa é invocada em auxílio ao aedo/poeta; tais figuras míticas são como que uma garantia de fidedignidade. Mas na linha 391, com a referência a um “testemunho” humano, surge algo estranho, algo que não foi um eco da tradição, mas que, estando em relação com o retorno do herói (ele mesmo uma testemunha ocular dos acontecimentos em Troia), portanto, em relação com a estrutura total da narrativa, realmente foi poética, intencional e localmente dito. Note-se que, como Homero pôs isso na boca de Odisseu, foi dito, então, por alguém que, de fato, presenciou “dos aqueus a sina” (8. 489).

Assim, Odisseu, objeto de canto e, ao mesmo tempo, audiência, está prestes a se tornar, em sua versatilidade, ele mesmo, como Demódoco, um narrador de cantos.

Da mesma forma, devemos compreender que a audiência homérica tendia a associar, por superposição, esses narradores com o próprio Homero, ou com o rapsodo que os estivesse porventura interpretando e, finalmente, identificar-se a si mesma com a audiência féace. O ambiente de corte no palácio de Alcínoo reproduz, *grosso modo*, o ambiente igualmente aristocrático do palácio de Odisseu, onde Fêmio também cantava (*Od.* 1. 153-5, 325-7; 17. 262-3), parecendo essa, portanto, ser uma ambientação típica ou apropriada para o desempenho poético, do ponto de vista da épica. Lembremos que, segundo Raaflaub, a própria épica “provavelmente era performada em festivais e, como bem ilustra a *Odisseia*, em banquetes de homens, nos grandes salões dos líderes da elite” (RAAFLAUB, 1998, p. 389). Se isso estiver certo, dá-nos uma ideia de um local alternativo (em relação aos festivais públicos) onde seria possível encontrar, nos outros momentos do ano, um espaço de *performance* épica. Assim, quando o “realismo” de Homero põe poetas em cena, a plateia se vê no espelho. Se, no palácio de Alcínoo, Odisseu é o mediador entre os féaces e Troia, todo o palácio será o intermediário entre Troia, Ítaca e, em última instância, a própria audiência homérica, que se sente, ela mesma, até certo ponto, testemunha do ciclo troiano. Cantador, cantado, audiência e testemunha – Odisseu em si sintetiza a poesia épica e, ao modo de um historiador, integra o tempo.

De fato, o particípio *pareòn* (8. 491), vertido aqui por “testemunha”, deriva-se do verbo *páreimi*, que significa “estar junto a”, “presenciar”. Por outro lado, “escutar de outrem” (compare *Od.* 8. 491) é também, nesse contexto, valer-se de um testemunho. Colocando o *testemunho* na base do conhecimento, como estamos dizendo, Homero parece subverter, portanto, a lógica tradicional em que o conhecimento mítico se funda. Apesar disso, o próprio Hartog reconhece que essa relevância é apenas “poética” (2000, p. 390-1), já que “a Musa tem a última palavra” (p. 390). Ou seja, o trecho parece registrar uma mentalidade vagamente científica, mas não se pode falar realmente em método, a não ser, é claro, que se fale no método rapsódico de composição poética, do qual a ciência passa bem longe. Já que o testemunho em questão é o de Odisseu, não o do próprio Homero. Por isso Hartog não fala, ainda, em “história”, um campo que seria “preenchido” por Heródoto “apenas alguns séculos depois” (2000, p. 391); na *Odisseia*, o que ele viu foi somente “historicidade” (2000, p. 389 e 392).

Finalmente, essa “mera” *historicidade* teria sido importante para que, depois, houvesse, na Grécia, realmente uma prática historiográfica em sentido pleno, já que “essa historiografia pressupunha a épica. Heródoto queria rivalizar com Homero; o que, porém, tornou-se, no final das contas, foi Heródoto” (HARTOG, 2000, p. 388). Afinal, “a épica de Homero não é história de jeito nenhum, mesmo que a primeira história – a de Heródoto – faça uso dela e do pacto épico original, mas para seus próprios fins em um mundo completamente diferente.” (2000, p. 389) Um pouco mais além Hartog vai concluir que,

com a primeira história, o campo do mundo falado esgotou-se. A prosa toma o lugar do verso; a escrita domina; a Musa desaparece. Em seu lugar, uma nova palavra e uma nova economia narrativa emergem: “O que Heródoto de Halicarnassos aprendeu por investigação está colocado (a exposição de sua *historiê*)...”. A serviço de nenhum poder particular, precisamente com suas primeiras palavras, põe-se a definir e reivindicar a forma narrativa que começa com o uso de seu próprio nome. Ele é o autor de seu *logos* e é este *logos* que estabelece sua autoridade (2000, p. 393).

Entre autor e obra, Hartog enxerga, então, um laço de autoria e de autoridade. A escrita cimentaria, como suporte, essa união. Ao modo de Odisseu, Heródoto aparece, agora, no curso do texto, como uma espécie de “musa humana”. Se Homero punha a Musa, a “fiadora”, como estamos dizendo, no primeiro verso e o tema do poema na primeira palavra da epopeia, Heródoto, de modo análogo, mas inverso, põe a palavra “história” na primeira frase e a si mesmo, também como “fiador”, na palavra de abertura de sua obra. Essa inversão sugere uma subversão na escala de importância entre o sujeito e o objeto da enunciação. O sujeito, em Heródoto, aparece como o agente e a causa do texto, sendo ele mesmo, nesse sentido, historicamente pertinente, se é verdade que a história estuda as causas dos fatos e a ação humana, ou seja: o autor de pesquisas históricas é um elemento ativamente pertinente na atualização do passado e, em alguma medida, modela o gênero do texto em que sua obra se enquadra, precedendo-a. Heródoto clara e intencionalmente inscreve-se como autor em uma discursividade em seu tempo já fluente e isso está, notavelmente, na base de seu novo método.

É nesse sentido que Hartog entende que os gregos “inventaram o historiador”. Para ele,

um tal modo de autoafirmação e escrita estava bem longe de ser um fenômeno puramente historiográfico. Pelo contrário, era uma marca, ou mesmo assinatura desse período de história intelectual [entre os séculos

sexto e quinto a.C.] que testemunhou o aumento do ‘egotismo’ entre artistas, filósofos, doutores (2000, p. 393).

Ainda sobre história e historiador, argumenta ele,

essa nova forma de discurso e essa figura singular não emergiram de um vácuo. Heródoto realizou, em relação às Guerras Médicas, aquilo que Homero tinha feito com a Guerra de Troia. Escrever história quer dizer começar com um conflito e contar a narrativa de uma grande guerra, pelos dois lados e fixando as “origens” (*aitía*, causa verdadeira). Em contraste com a Bíblia, que conta uma narrativa contínua desde o começo dos tempos, os primeiros historiadores gregos fixaram um ponto de partida e limitaram-se a recontar um conjunto específico de eventos (2000, p. 394).

Pelo contrário, Homero jamais fala de si. Aliás, não expressa explicitamente nem espanto, nem inquietação, nem curiosidade, nem medo, nem esperança, nem confiança ou dúvida, nem aprovação ou reprovação, nem dor ou contentamento de nenhum tipo. Toda opinião, todo juízo de valor, toda emoção subjetiva e toda forma de desejo são deixados ao encargo da audiência. Conforme as observações de Teodorsson,

Homero é o único poeta grego conhecido por nós que ainda era um membro da antiga corporação de cantores orais. Esse fato e o caráter puramente narrativo de seus poemas explica seu enigmático anonimato. Homero, ele mesmo, como porta-voz da tradição oral, não dá nenhuma pista de sua própria pessoa e, aparentemente, até faltava-lhe um sentimento de identidade autoral (2006, p. 184).

Sobre a problemática da figura individual de Homero e sua autoria falaremos no próximo segmento. Passaremos também ao largo da questão relativa a se Homero é realmente o *único* poeta grego que conhecemos que pode ser referido como “membro da antiga corporação de cantores orais”. Bastará que se aceite que “ele”, especialmente, viveu imerso nesse mundo de *performances* e referências da cultura oral. Desse modo, pelo que se colocou até aqui, a partir do século V, com bem mais “facilidade” do que Homero, se não for abuso servir-se do termo, um Heródoto vai *inscrever-se*, como dizia Barthes (1988), enquanto autor e historiador em um fluxo histórico minimamente documentado e marcado por um certo “egotismo” de autores.

Pelo contrário, Homero planta-se, problematicamente, em um terreno de tradição poética oral onde há fluxo mnemônico mítico e cultural, mas a memória comum ainda não se tornou exatamente histórica. Sua obra parece ser um marco de transição. Ele narra uma

história em fatos, tomando deles certa distância, como um narrador “onisciente” e, diferentemente de um Heródoto ou, mesmo, de um Hesíodo, não se coloca, portanto, subjetivamente em relação à narrativa. Do mesmo modo que a audiência, ele também contempla os acontecimentos sem neles tomar envolvimento, como um olho, ou “uma mosquinha”, quase “como se fosse testemunha” (compare *Od.* 8. 491). Mas esse testemunho não se realiza como tal, porque, ao cabo, é mediado pela musa: na épica, essa impressão de proximidade ocular, na verdade, é o efeito, não a causa do mecanismo épico em ação. E é um efeito que o poeta compartilha com a audiência sem tomar, nisso, uma posição especial. Tornando-se invisível, o poeta esquivava-se de sua responsabilidade em relação à autenticidade do mito, que se sustenta, quase “cinematograficamente”, por si mesmo, ou repousa sobre a Musa.

Esse é, na verdade, o segredo da “historicidade” de Homero. Se Homero não vivenciou uma sociedade verdadeiramente historiada, como poderia, então, ter antecipado, ainda que apenas “poeticamente”, como sugeriu Hartog (2000, p. 389), uma mentalidade de uma época que não é a sua? Quando Demódoco canta, como dizia Odisseu, “como se algures tu mesmo fosses testemunha, ou de outrem tivesses escutado” (*Od.* 8. 491), isso se deve, naturalmente, em primeiro lugar ao fato de que Homero, por certo, julgava que um bom aedo deveria proceder assim. De fato, essa hipótese simples ajuda a explicar melhor o motivo pelo qual Homero julgou pertinente lembrar que Demódoco poderia ter “escutado [sua história] de outrem”. Pois tanto ou mais que um repórter ou historiador (pesquisadores que filtram, concatenam e parafraseiam), um bom aedo deve *tentar* contar suas histórias *estritamente conforme foram escutadas de outrem*, segundo um princípio geral de fidedignidade que era importante para firmar o mito. Cuida-se, aqui, portanto, de uma representação relativamente realista de um *ethos* poético.

Por outro lado, essa passagem é reveladora da metodologia que o próprio Homero emprega sistematicamente em seus poemas. Trata-se do princípio pelo qual as “cenas” de sua narrativa têm de ser pintadas com uma proximidade descritiva que alcança os mínimos detalhes do corpo, da alimentação, da indumentária, das armas e dos instrumentos, da movimentação dos guerreiros durante os combates e, inclusive, das falas em situação de diálogo. Pois os personagens homéricos dialogam até quando lutam. Portanto, como a fluidez da transmissão oral exigia dos poetas certa capacidade mais ou menos inventiva para o preenchimento de lacunas, quando porventura a memória não fosse capaz de proporcionar uma preservação perfeita do palavreado das histórias, e considerando que esse desempenho

criativo explica a própria riqueza do repertório mítico e poético de que se dispunha – assim como as dimensões extraordinárias da épica homérica, que, pois, pode ter sido, no momento em que o poeta plasmou sua forma poética final, consideravelmente estendida, conforme a metodologia de *performance* oral detectada por Lord⁵⁵ – enfim, em vista de toda essa “criatividade” imanente à épica, dizíamos, torna-se pertinente aquilo que Odisseu falava sobre as *performances* de Demódoco, que ele canta “*como se* [ὦς] algures fosse testemunha” (*Od.* 8. 491, grifo nosso). Ou seja, Homero parece deixar escapar que quando não era possível cantar a história exatamente como tinha sido escutada, de modo a preservar em detalhes sua narrativa, o aedo precisava, então, alternativamente (“ou [ῆ]” 8. 491) e inversamente, arranjar poeticamente a história com muitos detalhes descritivos, talvez para *parecer* que a preservara exatamente como ela tinha sido escutada, ou como se fora testemunha ocular dos fatos narrados.

Então, aparentemente, a épica supunha técnicas narrativas que produzissem um *efeito* de atualização e presentificação de mitos, para além da capacidade mnemônica dos aedos. Ou, pelo menos, isso é válido especialmente para a *Ilíada* e para a *Odisseia* (textos que, veremos no próximo segmento, podem nem ter sido produzidos pela mesma pessoa). Como veremos a seguir, Raaflaub acredita que alguns dos “objetos aparentemente mais antigos” da *Ilíada* (como o elmo de presas de javali ou o catálogo das naus no canto II) estejam em passagens que apresentam traços linguísticos relativamente recentes, o que sugeriu a ele uma intenção arcaizante em tempos, na verdade, mais recentes (1998, p. 400). Um certo tradicionalismo religioso e algum saudosismo podem ter sido os motivadores ideológicos para essa *presentificação épica do passado*. Isso talvez explique em parte o valor “racional”, “descritivo” e “historicizante” que tantos críticos hoje atribuem a Homero.

É possível que a escrita tenha sido o elemento tecnológico que alavancou essas transformações na trama das relações linguísticas e sociais que envolvem Homero e Heródoto. Com bastante razão tem-se dado grande importância, pelo menos desde “A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Consequências Culturais”, de Eric Havelock, à questão da oralidade na Grécia até pelo menos o começo do século V. Com isso, o que se pretendeu afirmar, é que a sociedade grega do Período Arcaico era uma sociedade composta principalmente de

⁵⁵ Sobre a concepção de Lord acerca de *criatividade* e *originalidade* na épica falaremos brevemente no próximo segmento.

iletrados. E que, portanto, só uma minoria tinha acesso aos mais longos textos. Nesse sentido, constatamos que o olhar moderno é um olhar de pessoas “democraticamente” organizadas, que se volta para a Atenas na passagem do Período Arcaico para o Clássico, uma sociedade, por sua vez, a ponto de se democratizar (embora sejam, na verdade, “democracias” muito distintas) em busca de sinais de uma escrita “democrática” (isto é, para “todos”, ou pelo menos para os cidadãos). Até aí, tudo bem. Essas transformações democratizantes, se é que ocorreram, não poderiam ter sido anteriores ao século V a. C. As reformas de Clístenes, como se sabe, datam de 508 a.C. Pelo contrário, no entanto, nada nos autoriza a supor uma escrita inerte, inútil ou historicamente inócua durante os três séculos que antecedem o Período Clássico ateniense. Apenas, como temos dito, deve ter servido a uma elite antes de experimentar qualquer sorte de popularização. Essa, porém, é outra questão. Nosso ponto não é a relação da escrita com a sociedade como um todo, mas com a poesia épica e, em particular, com os textos homéricos.

Mas, se circunstâncias metodológicas e técnicas ligadas à épica e, de modo geral, à poesia, como a existência ou não de escrita, podiam condicionar e, eventualmente, modificar a memória coletiva do povo, esse não é, contudo, o único fator determinante nesse processo. Devemos compreender que aquela nova *historicidade* que Hartog identificou na *Odisseia*, não dependia, é claro, apenas do testemunho de Odisseu; para que ela fosse sentida como tal era preciso que a narrativa da epopeia assumisse plenamente seu novo condão épico, ou seja, a história de Odisseu tinha de ser compreendida um pouco também como a história dos gregos. Portanto, essa *historicidade*, queremos crer, tem que ser entendida social e nacionalmente, já que aparece para nós como uma atitude mental literariamente documentada, sendo, pois, ela mesma, uma marca histórica. Ou seja, a memória homérica deve ser compreendida não apenas em face de um passado, mas, também, como documento de seu próprio tempo, em face das demandas ideológicas contemporâneas à produção do texto. De sorte que a poesia épica parece erigir-se sobre um campo de interesses formado a partir das transformações históricas de que a própria épica, de algum modo, dá testemunho e faz parte.

Raaflaub explica isso bem, embora não fale exatamente em “historicidade”, mas em “consciência histórica”. Segundo ele,

primeiro, memória coletiva, especialmente em sociedades antigas e sem museus ou historiografia, nem é abrangente, nem automática. Há interesse no passado, independentemente do quão grandioso possa ele porventura ter sido, não por ele mesmo, mas apenas na medida em que esse passado é relevante para o

presente. O passado, portanto, nunca é fixo; ele é constantemente re-modelado e re-interpretado. Os eventos que recuaram além do período da memória direta (que gira em torno de três gerações) e entraram na esfera “mítica” carregam, provavelmente, pouca semelhança com suas origens históricas (1998, p. 399).

“Tampouco”, continua o estudioso,

consciência histórica é automática. Por consciência histórica quero dizer que uma dada sociedade está coletivamente atenta à existência de uma dimensão histórica de longa duração e que essa dimensão é relevante para a sociedade e para a cultura; uma tal consciência histórica vai bem além da atenção a um passado próximo e ligado às memórias do indivíduo e de seus antepassados imediatos. Emerge apenas em estágios relativamente avançados de desenvolvimento social, requer um forte senso de comunidade e serve para integrar ainda mais a comunidade. Sua relevância, novamente, liga-se ao significado do passado para o presente (1998, p. 399).

O que, porém, o aprofundamento da análise de Raaflaub revela, é que essa “consciência histórica” deixa suas marcas já na documentação arqueológica tumular e de santuários do final da Idade das Trevas, já na superfície estilística da trama textual homérica. Na própria amarração do texto, a técnica épica superpôs e cimentou camadas diferentes de tempo. Pois, diz ele,

vários novos fenômenos documentam a emergência de consciência histórica precisamente no finzinho da Idade das Trevas, dentre eles, cultos heroicos em lugares de sepulcros e santuários anteriores, ligados a sítios e objetos antigos. A criação de uma idade heroica, dramatizada nas épicas Homéricas e conceitualizada na *Teogonia* de Hesíodo, cai bem nesse contexto. Não é menos significativo que alguns dos objetos aparentemente mais antigos da *Ilíada* ocorram em partes do poema que têm sido sempre reconhecidas como apresentando traços linguísticos especialmente “recentes” ou “modernos”. O famoso elmo de dente de javali está descrito em um trecho assim (canto 10, a “Doloneia”) e, de acordo com um recente estudo da técnica de composição do verso épico, o catálogo dos barcos, frequentemente tido como de origem micênica, foi produzido no século oitavo e todo ele oferece um panorama deste século. Tais exemplos deixam escapar uma consciência historicizante ou uma intenção antiquária. Possivelmente, portanto, muitos outros elementos aparentemente antigos no quadro cultural e social são o resultado de deliberado arcaísmo mais do que remanescentes genuínos de antigas tradições embebidas numa velha linguagem formular (1998, p. 400).

Deve-se compreender, porém, que a épica homérica (e talvez também a de seus contemporâneos) tem essa inclinação “historicizante” não apenas em razão do olhar um tanto

saudoso que os gregos lançavam para trás, mas muito também por causa da forma como se viam sincronicamente uns aos outros. Haveria no enfoque universalizante da épica, argumenta Raaflaub, um

apelo pan-helênico que, contudo, requer uma perspectiva correspondente na cultura produzindo a épica, uma perspectiva que, com toda probabilidade, faltava antes, na Idade das Trevas. Ambas as epopeias gregas revelam um horizonte vasto e uma visão de mundo. Na *Ilíada*, o empreendimento coletivo de uma expedição militar pan-helênica se opõe às forças combinadas do mundo oriental não-helênico, ao passo que a *Odisseia* elabora uma estória de volta ao lar [*homecoming story*] em um contexto mediterrânico mais amplo. A segunda parece típica da idade da colonização, que começa no século oitavo (a qual deixou traços específicos, especialmente nas estórias dos ciclopes e dos féaces). A concepção subjacente à *Ilíada* está claramente ligada a outros fenômenos pan-helênicos e suprarregionais emergentes no século oitavo, quando o panteon grego foi homogeneizado e os gregos de muitas cidades começaram a colaborar em federações religiosas e participar em empreendimentos coletivos de larga escala, tais como festivais e jogos em grandes santuários. É concebível, portanto, que a grandiosa ideia subjacente ao elaborado mito da Guerra de Troia - uma guerra travada por uma coalisão de líderes e contingentes vindos de todo o mundo grego contra uma coalisão de pessoas vindas de todo o mundo oriental - seja em si o produto da visão de mundo pan-helênica de uma sociedade de elite no tempo de Homero ou um pouco antes, artificialmente ligada a um sítio especialmente conveniente e projetada para trás até a idade heroica. Homero, então, elaborou e remodelou essa estória de um jeito *altamente refinado e dramático, esteticamente aprazível e eticamente significativa para amplas audiências* contemporâneas e posteriores (1998, p. 401, grifo nosso).

Portanto, a autoconsciência histórica e, mesmo, étnica dos gregos também está ligada a Homero. Vale a pena lembrar que eles próprios se autodenominavam *helênicos*. Faziam-no em referência a uma épica que, não por acaso, veio à baila mais ou menos na mesma época em que se iniciaram os jogos olímpicos (776 a.C.) em sua função pan-helênica, isto é, nacional. E, na verdade, com esses jogos iniciou-se também a contagem histórica do tempo no Ocidente. Essa decolagem não partiu de uma manjedoura, ou de um nascimento obscuro, como o da Era Cristã, mas de uma festividade coletiva com aspirações totalizantes, as Olimpíadas, razão pela qual é comparativamente improvável que os gregos tenham errado sua conta. De algum modo eles cuidaram para que houvesse um “começo”. Hartog observa, de modo significativo, que

Tucídides via [a Guerra de Troia] como o primeiro empreendimento de algum alcance tomado “conjuntamente” pelos gregos. De fato é o que os constitui como “gregos”. Retrospectivamente, as

Guerras Médicas (século V a.C.) transformaram os troianos em bárbaros (uma denominação desconhecida para Homero) e a expedição dos aqueus na primeira e decisiva vitória sobre a Ásia. Cinco séculos depois, Virgílio redescobrirá para os Romanos o começo de sua história nas cinzas de Troia e no exílio de Eneias (2000, p. 388-9).

Para Finley,

nenhum outro poeta, nenhuma outra figura da literatura em toda sua história, ocupou um lugar na vida de seu povo como o de Homero. Ele foi seu símbolo preeminente de nacionalidade, uma autoridade irreprochável na sua mais antiga história e uma figura decisiva na criação de seu panteon (2002, p. 5).

Portanto, estabeleceu o panteon⁵⁶ e tornou-se símbolo de nacionalidade. Todas essas circunstâncias dão relevo ainda maior ao valor documental e histórico da épica grega em geral e, em particular, aos textos homéricos.

3.4 Homero é um autor?

É em vista dessa proeminência que consideramos Homero como uma espécie de *arquiautor*, ou *arquipoeta*. Mas, será mesmo que podemos realmente chamar Homero um *autor*? Que dificuldades esse tipo de imputação suscita? A primeira, é claro, é terminológica. Não há um equivalente grego para a palavra de origem latina “autor”, que deriva-se de *auctor* (“o que produz, o que gera, faz nascer, fundador, inventor”) e liga-se à raiz *aug-*, do verbo *augeo* (“fazer crescer, crescer; aumentar; ampliar, amplificar; crescer-se, acrescentar-se”). Nem tampouco há o equivalente da “obra”. O *poeta* (*poietés*), isto é, o artesão de *poemas* (*poíemata*),⁵⁷ seria, conforme a morfologia da palavra, uma figura ligada ao *fazer* (*poiéo*). Apesar de a origem etimológica parecer um tanto genérica, essas palavras eram aplicadas especificamente no âmbito da produção de textos, a maior parte dos quais em versos. Embora observe que os poetas eram, em geral, classificados conforme o metro que empregavam (sendo chamados, por exemplo, de “poetas elegíacos”, ou “poetas épicos”), Aristóteles argumenta no sentido de que o que distingue a poesia não é simplesmente o emprego de um

⁵⁶ Marca disso é aquele trecho da *História* de Heródoto, já mencionado anteriormente, onde se lê: “estes [Homero e Hesíodo] são os poetas da origem dos deuses para os helenos e os que, para os deuses, as alcunhas deram, as honras e as competências repartiram e a figura dos mesmos assinalaram” (II, 53, 5-8).

⁵⁷ O primeiro sentido que o Liddell & Scott dá para *ποίημα* é *work*, ou *artefact*; o segundo, *poem* e o terceiro, *literary production in prose*. Nesse sentido, o *poema* era visto como sendo uma *obra*, o produto de um trabalho qualificado. Para *ποιητής* o primeiro sentido é de *maker*, mas na segunda acepção já aparece a palavra *author*.

dado metro. Para ele, a poesia é um tipo de “imitação” (*mimesis*), distinguindo-se de outras artes imitativas, como, por exemplo, a aulética, a citarística e a siríngica, por não empregar apenas o ritmo e a harmonia, uma vez que faz uso da linguagem, isto é, do *lógos*, podendo servir-se, inclusive, eventualmente, do metro ou do canto (sendo que a dança imitaria só com o ritmo, sem harmonia) (*Poética*, de 1447a, 13 a 1447b, 26). O drama, quer comédia, quer tragédia, seria um tipo de poesia.

Os gregos, ademais, não conheciam o conceito de arte tal como nós. A palavra *tekne*, frequentemente vertida por “arte”, não designava uma atividade “criativa” para a qual concorresse necessariamente a “originalidade”. Designaria, antes, realmente, a ideia de “técnica”. Isso incluía as atividades de um médico, de um sapateiro, etc. Desse modo, a palavra que possuíam que chega mais perto de exprimir a nossa ideia de arte seria, com mais razão, *poesia* (*poiesis*), que Aristóteles encarou, porém, como *imitação* (*mimesis*), não como criação. A poesia seria, então, uma forma específica de “imitar”.

O importante aqui não é igualar “autor” a “poeta”, mas estabelecer entre eles a possibilidade de uma relação consubstancial. O primeiro conceito contém o segundo, é bem verdade, já que nem todos os autores fazem uso da palavra, mas, feita a ressalva, a designação de poeta recobre, na antiga Grécia, exatamente o mesmo conteúdo social e histórico que indicamos com a palavra autor, justamente porque nela identificavam, conforme veremos, uma *função discursiva* relativamente semelhante, embora historicamente mais *problemática*, talvez por ser uma função em formação. A distinção, portanto, *não é tão substancial*, mas, antes, está no *recorte* e no *design*.

Note-se que, quando falamos em “criatividade” ou “originalidade”, não estamos querendo aqui entrar no âmbito da real inventividade de um autor, isto é, não nos importa avaliar em que medida é possível, se é que é possível, atribuir valor substancial à contribuição literária de um dado autor. Mas é relevante, ao menos, compreender que modernamente há, em geral, esse tipo de expectativa por parte das pessoas em relação à arte. Lord observou como esses conceitos que nos *parecem* relativamente simples, funcionais e familiares tornam-se problemáticos em face da técnica poética oral, em que os poemas podem ser gerados a partir de uma prática continuada, coletiva e tradicional. Pois o poeta oral não pretende realmente ser “criativo”, mas reproduzir uma narrativa tradicional, por meio de fórmulas e recursos temáticos recorrentes e, até, eventualmente, melhorar ou estender a narrativa, mas sempre dentro de uma certa técnica, sempre conforme uma certa expectativa poética compartilhada. O curioso é que, como a reprodução do texto oral exige, devido aos limites

mnemônicos humanos, um mínimo de improvisação (e, às vezes, de adaptação às condições de tempo e interesse da plateia, aumentando ou diminuindo de tamanho), disso resulta que a “criatividade” pode ser vista como um importante elemento técnico na reprodução dos textos que, em tese, teriam de ser apenas tradicionais. Nas palavras de Lord, não há “conflito entre preservador de tradição e artista criativo”, mas “preservação da tradição pela sua constante re-criação. O ideal é uma história verdadeira, bem e verdadeiramente recontada” (1997, p. 29).

Reconhecendo, pois, que o poeta oral é capaz de “ ‘criar’ expressões em *performance*”, Lord esclarece, assim, que não pretende

transmitir a ideia de que o cantador *busca originalidade* [grifo do autor] ou refinamento de expressão. Ele busca expressão da ideia em foco na *performance*. Expressão é seu ofício, não originalidade, que, de fato, é um conceito bem estranho para ele, um que ele evitaria, caso entendesse. Dizer que a *oportunidade* de originalidade, ou de achar a expressão poeticamente refinada existe não quer dizer que o *desejo* de originalidade também exista. Há épocas ou estilos em que originalidade não é um galardão (1997, p. 44-5).

Para Lord, ainda,

nossa dificuldade vem do fato de que, diferentemente do poeta oral, não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez. Temos dificuldade em tanger algo multiforme. Parece-nos necessário construir um texto ideal ou buscar um original, e ficamos malsatisfeitos com um fenômeno em perpétua mudança (1997, p. 100).

Acontece que

nosso conceito de “original de uma canção” simplesmente não faz sentido na tradição oral. Para nós ele parece tão básico, tão lógico, uma vez que nascemos numa sociedade em que a escrita fixou a norma de uma primeira criação artística estável, que sentimos que precisa haver um “original” para tudo. [...] Na tradição oral a ideia de um original é ilógica (1997, p. 101).

Se não havia “original” na tradição poética oral, como poderia haver algo como a “obra” de um dado “autor”? Todos esses conceitos dependem e, pois, derivam da, ou sobrevêm à escrita como técnica de fixação de texto fonema por fonema. Em algum momento da história, porém, o “aedo Homero” tornou-se um autor. Que tipo de mecanismos sociais podem ter fomentado essa transformação? É difícil visualizar de perto como isso pode ter

acontecido. Talvez não seja impossível que Homero tenha sido um aedo que acumulasse funções rapsódicas. Nesse caso, poderíamos imaginá-lo como um especialista formado no ambiente tradicional da poesia oral que, no entanto, adquiriu um conhecimento mínimo das letras alfabéticas para fins de *performance* e difusão de textos, o que poderia ter dado azo a que, eventualmente, registrasse seus próprios poemas. Essa não é, porém, a opinião predominante entre os especialistas desde Lord e seu *The Singer of Tales*.

Para Teodorsson, por exemplo, “que Homero tenha ele mesmo tomado a iniciativa do registro, dificilmente se concebe” (2006, p. 183). Vimos que Lord fala em “ditados”: essa ideia oferece a vantagem de conciliar técnicas distintas, como a poesia e a escrita, por meio de um encontro entre especialistas diferentes unidos por um engajamento político, o que nos permite declinar da hipótese um tanto arriscada do gênio polivalente que retira gêneros novos de sua capacidade intelectual superior, sem calcular o modo como sua produção seria intelectualmente compreendida e tecnicamente acolhida. O ambiente dos grandes festivais poderia ter dado ocasião ao surgimento deste engajamento político.

O mais importante, por ora, não é nos fixarmos na figura individual de Homero, mas retermos apenas a ideia de que os textos poéticos não eram vistos, até então, como “obras” independentemente da *performance* que estavam destinados a auxiliar. E que, portanto, uma possível “edição original” escrita representaria, socialmente falando, um avanço técnico, envolvendo grupos de poetas orais, sobre um novo campo cuja competência, tradicionalmente, não lhes pertencia. O que parece sugerir que, independentemente da experiência pessoal de Homero, práticas de ditado podem ter sido frequentes em seu mundo.

Passamos, assim, daquela questão terminológica para esta, que ora defrontamos e que é, realmente, *homérica*. Terá mesmo Homero sido uma única pessoa? Quantos “homeros” terão forjado a épica grega que conhecemos? Dois? Muitos? A questão da autoria arrasta a da obra. Quais poemas são genuinamente homéricos? Quais espúrios? Entretanto, na verdade, não iremos resolver esses problemas aqui. Bastará reconhecer que eles existem. Pois não pretendemos realmente fazer uma descrição aprofundada de como se deu, historicamente falando, essa situação de autoria, mas apenas constatar em linhas gerais sua ocorrência. Por isso, nosso recorte, sem deixar de ser, em alguma medida, histórico, terá valor sobretudo lógico, de sorte que um relance no olhar moderno em direção a Homero também será realizado. O importante para nós será: 1) indicar as diretrizes lógicas e conceptuais por meio

das quais um conceito de autoria pode ser aplicado num caso como o de Homero (falaremos em *índices de autoria*);⁵⁸ e 2) reconhecer a importância que os gregos davam a essa autoria. Ou seja, não olharemos tanto para a produção dos textos, que não deixa de ter sua importância, mas consideramos pertinente, em primeiro lugar, os aspectos relativos à sua recepção. No caso da delimitação da obra, em vez de tomarmos o cuidado de estabelecer mais uma vez o texto, podemos simplesmente seguir a opinião que *predominava* entre os gregos. Afinal, é a leitura deles que nos interessa recuperar em primeiro lugar. Mas de que gregos falamos?

Quando escolhemos a *Odisseia* e a *Iliada* como objeto deste trabalho, tínhamos em conta, por um lado, o nosso interesse em analisar uma documentação ao mesmo tempo antiga, extensa e “completa” – no sentido de que o texto não apresenta lacunas – pois dificilmente se pode pensar numa documentação mais apropriada para um período tão remoto;⁵⁹ e, por outro, não apenas a visão dos alexandrinos, a partir do século III a.C., mas bastante também do Período Clássico e do final do arcaico.

É sabido que, em períodos anteriores à filtragem alexandrina, muito mais que a *Iliada* e a *Odisseia* tinha sido atribuído, provavelmente de maneira nada autêntica, a Homero, havendo inclusive um hino “homérico”, o de Apolo Délico, em que o eu lírico se apresenta, no fim do poema, como “o homem cego” que “mora na Quios alcantilada” (τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐνι παιπαλοέσση, 172) – uma antonomásia que denuncia claramente o caráter espúrio e posterior do hino. Ao mesmo tempo, sublinha, vindo no fim do poema, como surpresa interessante, a proeminência que Homero já tinha no momento de composição do hino – portanto, antes (provavelmente bem antes,⁶⁰ desde o Período Arcaico) de Tucídides (460-395 a.C.), que, justamente, cita esse hino, já consagrado, conseqüentemente, na segunda metade do século V. Os 33 hinos “homéricos” que nos restam são todos em hexâmetro, o metro épico, o que, por certo, facilitou sua assimilação à obra do autor “de Quios”. Machado Cabral, para quem “a maioria [desses hinos] é proveniente do século VII a.C., mas há, entre

⁵⁸ Sobre índices de autoria, confira Possenti (2002).

⁵⁹ Agindo assim seguimos os passos de Finley em seu *The World of Odysseus*, assim como os de Vidal-Naquet, em seu *O Mundo de Homero*.

⁶⁰ Confira *Hesiod, the homeric hymns and homeric*. Tradução bilíngue de Hugh G. Evelyn-White. Londres: Loeb, 1982, p. 336 para o conteúdo, xxxiv para a cita de Tucídides e, para a datação, xxxvii, onde Evelyn-White esclarece que o poema foi datado em 504 a.C (escolista de Píndaro, *Nem.* ii, 2), mas acrescenta que considera essa “uma datação obviamente muitíssimo tardia”, já que é da opinião de que “considerações gerais apontam de preferência para o século VIII”.

eles, outros bem mais recentes” (2004, p. 27), acredita, porém, que “o hino de Apolo é o mais antigo da coletânea dos hinos homéricos” (2004, p. 80), embora recorde que “há também a referência do verso 518 aos sacerdotes cretenses que, liderados por Apolo, cantam um peã, ‘ao modo de um peã de Creta’; refletindo o famoso peã dos cretenses do princípio do século VII a.C.” (2004, p. 81). Ele também observa que

alguns estudiosos não aceitam uma data inferior ao século VII a.C., em virtude do *Hino Délico* ser tratado como homérico por Tucídides e Aristófanes (visto que Tucídides, apesar de ser desprovido de talento como crítico literário, dificilmente utilizaria um documento do século VI a.C. como sendo homérico) (2004 p. 81).

Então, por um lado, como a produção “homérica” tem que ter precedido sua própria fama autoral pelo menos em algumas décadas, ou gerações, já que, como veremos, dependia de uma forma gradual de difusão em grandes festivais – disso resulta que o Hino Homérico a Apolo parece atestar uma provável antiguidade de Homero, da qual temos já falado, mas, ao mesmo tempo, dificilmente pode ser considerado verdadeiramente homérico, já que se refere a um Homero já consagrado. Esse não é, porém, o único poema que lhe foi atribuído de forma aparentemente indevida. Foley salientou, de modo significativo, que,

quanto ao repertório, as fontes inconsistentemente adicionam às canônicas *Ilíada* e *Odisseia*, um ou mais dos seguintes poemas fragmentários ou perdidos do Ciclo Épico ou de alhures: a *Tebaida*, os *Epígoni*, a *Cípria*, a *Pequena Ilíada*, a *Etiópida*, os *Nostoi*, e os *Hinos Homéricos*. Em resumo: se estivermos dispostos a colocar de lado nossas noções preliminares acerca de autoria individual que são, ao cabo, impróprias para a tradição oral, Homero parece-se mais com uma lenda – um jeito de antropomorfizar a antiga tradição épica grega – do que uma figura histórica (2007, p. 7).

Todavia, apesar do contorno da obra apresentar esse tipo notável de falha, a leitura de autores do século IV a.C. que gostam de fazer muitas citações homéricas, como Platão e Aristóteles, parece indicar que desde o Período Clássico, a *Ilíada* e a *Odisseia* ocupavam o centro das atenções dos gregos e, aparentemente, estavam bem formadas. Falando desses dois poemas, Finley observa que “a comparação entre as extensivas citações de Homero em Platão, Aristóteles e outros escritores” nos permite deduzir com segurança que desde Pisístrato as mudanças no texto foram “substancialmente poucas; e, notavelmente, poucas, de fato, afora algumas modificações que interessam apenas o filólogo” (2002, p. 32). Se, ademais, houvesse

fortes divergências quanto ao que se passa no âmbito do enredo, sem dúvida teríamos o registro de discussões igualmente fortes a respeito. Onde estão, porém, essas polêmicas? Ao que parece, pelo contrário, alguns sinais indicam que a escrita pode ter garantido para Homero, já no século VI, uma certa precisão de expressão que teria lhe garantido a preservação da unidade de seus poemas.

Embora reconheça que “a combinação de transmissão oral e falta de centralização política pode ter levado ao surgimento, em tempo, de *Ilíadas* alternativas, divergindo cada vez mais da ‘original’”, Finley observa que Pisístrato era “amplamente reconhecido como tendo resolvido o problema de um texto homérico autêntico de uma vez por todas ao fixá-lo por meio de especialistas e publicá-lo em uma edição formal” (2002, p. 31). Teodorsson vai além e assevera que

nossas fontes⁶¹ sobre a revisão [*recension*] de Pisístrato não falam em reunir partes separadas, menos ainda de registrar por escrito velhos poemas até então oralmente transmitidos, mas em reconstituir a ordem dos livros. Uma de nossas fontes explicitamente indica que um texto escrito existia na época de Pisístrato (Cic. *de Orat.* 3.137 ...*Pisistrati, qui primus Homeri libros, confusos antea, sic disposuisse dicimus, ut nunc habemus*). E de fato, os poemas, tal como os temos, definitivamente não apresentam um retrato de confusão geral. Sua unidade e coerência de composição apresenta apenas alguns defeitos. Esses fatos invalidam os argumentos dos adeptos da teoria oral (2006, p. 181, incluindo a nota 43).

Mas, e antes de Pisístrato? Bem, podemos considerar como provável que o texto tenha se corrompido minimamente, ou não teria sido, justamente, necessária a revisão de Pisístrato; por outro lado, a própria intenção de estabelecer e o sucesso no estabelecimento do texto parecem atestar que as alterações sofridas antes do século VI a.C. não podem ter sido estruturais, embora seja possível falar em versos interpolados; de sorte que, ao menos no que se refere à trama da história, temos uma garantia considerável de fidedignidade. Se os atenienses tivessem tentado “modernizar” ou “adaptar” [*tailor*] os poemas homéricos “de modo radical”, argumenta Finley, “teriam obtido muito pouco sucesso”, pois

⁶¹ Teodorsson sugere, “para uma coleção e uma análise extensiva” do assunto, a leitura de Merkelbach, R.. *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte*, RhM 95, 1952, p. 23-47.

os poemas já eram bem conhecidos e enraizados nas mentes dos gregos demais e, em certo sentido, em suas emoções religiosas. Ademais, a Atenas do século VI não tinha em absoluto a autoridade política e intelectual para impor um Homero corrompido e distorcido aos outros helenos (2002, p. 32-3).

Note-se, porém, que, não apenas Atenas não poderia, a partir de Pisístrato, apagar totalmente as recordações de outras versões estrangeiras e díspares de Homero, caso muitas tivessem se difundido fortemente num período remoto, como, além do mais, é razoável supor que, antes disso, nem mesmo dentro da própria Atenas, por ocasião do estabelecimento do texto, esse apagamento poderia ter sido facilmente produzido, caso o poema apresentasse então uma multiplicidade problemática de versões, pois nessa época Homero já era objeto de comentário, como no caso de Heráclito. Além do mais, essa multiplicidade de formas, se tivesse ocorrido, deveria ter resultado na produção de uma obra mal estruturada, de sorte que os “cochilos” de Homero teriam de ter proporções bem maiores do que os que porventura lhe possam ser atribuídos. De sorte que a unidade de cada um dos dois poemas que nos restam parece apontar para uma respectiva e retrospectiva unidade autoral. Há quem acredite que esse recuo deva, portanto, retroceder para além do “gargalo” de Pisístrato. Teodorsson, por exemplo, defende que

os poemas homéricos não são multiformes, como sustentou Nagy (1992 e 1996), Seaford, Scodel, Jensen.⁶² Os poemas homéricos apresentam-se como as obras de um gênio organizador, não como uma coleção de material épico fragmentário cruamente reunido num todo por um conselho editorial na Atenas de Pisístrato ou na Alexandria de Aristarco (2006, p. 181).

Teodorsson, porém, faz notar, ademais, que,

quanto aos poemas homéricos, não devemos pensar que, após o registro no século VIII a.C., estivessem assegurados contra mudanças, adições ou transposições de maior ou menor monta. Não é esperado que o texto tenha porventura sido autorizado antes da revisão de Pisístrato na segunda metade do século VI. Os rapsodos (ῥαψωδοί), que tinham sido aedos (ἄοιδοί), quando eram criativos em alguma medida, sentiram-se tentados a fazer mudanças ocasionais. Claro que não era o caso de toda a classe dos aedos

⁶² Cf. R. Seaford, 1994, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Oxford), p. 144 et seq.; R. Scodel, 2002, *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience* (Oxford), p. 43-5; M. S. Jensen, 2000, *The Writing of the Iliad and the Odyssey*, in: Honko, L. (ed.) *Textualization of Oral Epics* (Berlin/New York), 57-67, apud Teodorsson, 2006, p. 181.

parar de ter poeta oral depois dos poemas homéricos serem registrados na escrita. Alguns assumiram a tarefa de reproduzi-los e tornaram-se cuidadosos intérpretes que tentavam seguir o texto à risca, ao passo que outros podem ter-se sentido mais livres em suas *performances*. Os homéridas que conhecemos em Quios eram, supostamente, uma guilda de rapsodos conscientes da preservação dos poemas do grande poeta; outros seriam menos cuidadosos (2006, p. 176).

Então, por aí, uma edição escrita feita em uma data remota, talvez mesmo no século VIII a.C., explicaria a notável coerência da edição alexandrina do século III a.C. (facilmente verificada nos papiros posteriores de que dispomos, de origens as mais diversas, mas sem grandes divergências na forma do texto) e, mesmo, a unidade da edição de Pisístrato (que se verifica pela análise das citações de autores clássicos). Ao mesmo tempo, compreende-se por que essas edições, por si mesmas, puderam garantir para os textos uma estabilidade mais eficiente do que perfeita, e por que a necessidade de sucessivas edições (de Pisístrato e Alexandrina), já que, como foi dito, alguns aedos menos “cuidadosos” podem “ter-se sentido mais livres em suas *performances*”. Ou seja, a passagem de uma cultura oral fluida para uma cultura literária de textos fixos pode e, até certo ponto, *deve* ter conhecido um longo intervalo de transitoriedade. Isso está em sintonia com a nossa hipótese, a saber, que é a partir da recepção que, histórica e paulatinamente, construiu-se a dualidade autor/obra.

Além disso, a existência em Quios de uma espécie de escola ou “guilda” organizada, a dos homéridas, composta de rapsodos especializados em Homero que reivindicavam serem realmente descendentes diretos dele, por consanguinidade, parece sugerir, independentemente da veracidade dessa herança, que havia sobre os textos épicos, e em particular sobre Homero, algum tipo de controle institucional minimamente respeitado pela nação grega que poderia servir de referência a todos, impedindo uma dissolução ou degradação radical dos textos. Outras coisas devem ser consideradas. A difusão do texto não era feita em nenhum veículo escrito, a não ser, talvez, em meio a uma camada de especialistas. A função da escrita, portanto, parece ter sido mais mnemônica do que difusora (MILLER, 1994). A instituição que cumpria essa tarefa eram os *agones*, os festivais realizados durante grandes festividades religiosas em diferentes cidades. Não havendo possibilidade de censura, ou outra forma ostensiva de controle por um grupo pequeno, é compreensível que o texto tenha sido pontualmente adulterado (pois era impossível um controle rígido nessas condições), mas não pode ter sido modificado na parte mais substancial da narrativa (porque, justamente, *nessas condições*, o controle era coletivo).

Em resumo: se, por um lado, é verdade que o perímetro que contorna a obra de Homero é indefinido e oscilante, sobretudo no Período Arcaico e no Clássico, devemos, porém, reconhecer ao menos que este perímetro deita-se sobre um lençol entretecido em linhas de texto fixado, se estivermos certos, pela precisão da técnica alfabética. Assim, o que importa para embasar sua importância autoral é o fato de ter havido um “núcleo duro” acerca do qual é admissível supor, eventualmente (como tem sido feito com muita frequência), a interpolação de versos, ou a inclusão de textos espúrios, mas, muito mais dificilmente, mudanças estruturais na linha narrativa das duas epopeias mais importantes, ou mesmo de outros textos. Ao mesmo tempo, não devemos subestimar a importância do fato de a obra homérica gozar de um notável nível de imprecisão no que se refere, não ao estabelecimento do texto em termos frasais, mas no que diz respeito à sua atribuição autoral (ou seja, é difícil saber quais textos merecem ser considerados homéricos). Desse modo, por um lado somos levados a supor que a escrita pode ter desempenhado algum papel na fixação do texto e, por outro, que, se a própria obra fixava-se com maior nitidez do que a autoria da obra, essa tendência deve-se não apenas ao prestígio inigualável que, veremos agora, Homero atingiu entre os demais autores (uma circunstância que pode ter facilitado a inclusão de textos espúrios em sua obra, quando havia interesse em distinguir um poema), mas, também, a certa dificuldade inicial na preservação das informações contextuais que, em situações que nos são familiares, aderem inevitavelmente ao texto, mas não aparecem diretamente na letra da obra. O resultado disso é que sua obra engordou um bocado.

Mas não devemos duvidar da proeminência que as duas epopeias mais famosas da história tinham já entre os gregos antigos. Finley esclarece que dentre os 1596 livros produzidos por ou sobre autores identificados que foram revelados pelos papiros do Egito, cerca de 600 concernem à *Iliada* e 200 à *Odisseia* (portanto, mais ou menos a metade diz respeito a Homero!); depois de Homero, Demóstenes vem em segundo lugar com a cifra de apenas 83, seguido por Eurípides, com dignos 77 e Hesíodo, com 72. Platão alcançou a cifra de 42 e Aristóteles, só 8. Esses dados dizem respeito à mais antiga fonte papirácea confiável minimamente extensa que há em torno da literatura clássica, remontando até o século III a.C. Sobre esses documentos Finley acrescenta que “toda a evidência indica que eles podem ser tomados como típicos do mundo grego em geral”. Compreende-se, assim, que os povos helenizados olhavam para Homero de uma maneira diferenciada e por que os gregos chamavam-nos, às vezes, simplesmente, “o poeta” (FINLEY, 2002, p. 5, 11 e 12). Tem-se a

impressão de que, depois dele, tudo se torna uma inclusão em um conjunto maior. Essas fontes, portanto, dão-nos alguma ideia acerca daquele “núcleo duro” da obra Homérica.

Se a simples prática das citações tiver, como estamos querendo, valor comprobatório do alcance preciso da memória textual a partir de Homero, essa capacidade de retenção frásica, contrastando com a indefinição do contorno externo da obra, acaba sendo mais um argumento a favor da hipótese de que o fator histórico causador das mudanças a que nos referimos foi o advento técnico da escrita. Ao mesmo tempo, chama atenção para o fato de que após a adoção da escrita, os gregos ainda demoraram algumas gerações, ou mesmo séculos, para reconstruírem suas relações sociais a partir dos novos conceitos ou noções que a inovação condicionou. Derivando, historicamente, sua própria existência das formas estruturais do texto, ou, a bem dizer, materialmente falando, das letras do texto, a obra cristaliza-se primeiro assim. Quando, porém, as pessoas tentavam figurar em suas mentes a materialidade dos poemas, pensavam em primeiro lugar em um aedo ou em um rapsodo em *performance*.

Ao mesmo tempo, em vista do risco de atribuições espúrias, o contorno externo das obras, pelo contrário, tomará um aspecto mais preciso apenas quando, a partir desse patamar inicial, por meio de uma conscientização e de um cuidado crescentes, as noções de obra e de autoria forem se solidificando. A indefinição notória das biografias de tantas personagens históricas durante toda a antiguidade, sempre envoltas em brumas de lendas inventadas, parece confirmar que a memória histórica parte de textos e “espirra”, a partir daí, nos homens mais do que o contrário.

É preciso reconhecer, porém, note-se, até mesmo em vista do que foi dito, que, quando falamos em “Homero como autor”, não estamos falando da recepção de Homero exatamente em seu próprio tempo (acerca da qual é importante que se fale também, mas sempre com a parcimônia de quem caminha no terreno das hipóteses); ocorre, porém, que essa recepção está mais bem documentada a partir do século VI a.C. A existência de um suposto poeta Homero como referência autoral eminente coletivamente compartilhada está muitíssimo bem atestada, como dissemos, pelo menos desde Heráclito, o célebre *homeromástix* (“vergasta de Homero”), portanto, segunda metade do século VI a.C. Já comentamos, na seção 2.1, que talvez Sólon tenha legislado sobre a recitação de Homero, o que faria do poeta um assunto de Estado já no começo do século VI (FINLEY, 2002, p. 31-2). Há vasos também que parecem atestar um crescimento no sucesso de crítica da *Ilíada* e da *Odisseia* entre os séculos VII e V a.C., um tipo de documentação que dá, inclusive, mais certeza de datação do que a do papiro,

já que o papiro europeu, mesmo o mais antigo, é quase sempre uma cópia posterior ao século IX d.C.,⁶³ alcançando, rarissimamente, e na melhor das hipóteses, até meados do primeiro milênio d.C.

A respeito desse tipo de rastreamento, que cruza os temas da arqueologia com os da filologia, Blanco e Aparicio observaram, com muita argúcia, que “o fundamental é o público, pois o artista, como o aedo, pinta os temas que agradam o público e este não possui gostos diferentes, no que diz respeito a temas, entre literatura e arte” (APARICIO; BLANCO, 1991, p. LXXI-LXXII).

Assim, observando que “desde fins do VIII a.C., a arte grega recobra o gosto pela figura e, junto a cenas da vida diária, rapidamente incorpora temas heroicos como uma parte importante de sua produção” (1991, p. LXXI), eles constatarem seis coisas: 1) que “os motivos do ciclo troiano são muito conhecidos mas, apesar de que, no total, contém muito mais episódios [que os de Hércules], é inferior em número”,⁶⁴ 2) que “as representações de motivos correspondentes aos nossos dois poemas nem são as mais antigas, nem sequer as mais abundantes dentro do ciclo troiano: ao contrário, até a metade do século VI os motivos do ciclo troiano são mais do dobro e os da *Ilíada* e *Odisseia* apenas chegam a 10% do total das cenas heroicas”; 3) que “no último terço do século VI e primeira metade do V as representações da *Ilíada* dominam o repertório, que é fundamentalmente ateniense”; 4) que “da *Ilíada*, antes do final do século VII, só foram encontradas 3 cenas: a oferenda do peplo de Hécuba a Atena em um *píthos* beócio (totalmente conjectural), o Combate de Ajax e Heitor (2 vezes, em vasos coríntios) e Menelau e Heitor lutando sobre o cadáver de Euforbo em um prato cnídio”; 5) que “a *Odisseia* limita suas representações dessa época ao motivo Polifemo,

⁶³ Vidal-Naquet resumiu a documentação em torno de Homero: “nossos manuscritos são bem posteriores a esses fatos, já que datam apenas do século X em diante. Eles são obras dos ateliês do Império Bizantino” (2002, p. 21). Finley comenta, de modo similar, que “nossos textos hodiernos dos poemas derivam de manuscritos medievais, nenhum anterior ao século X, e de numerosos fragmentos papiráceos, alguns indo até o século III a.C.” (2002, p.32), os do Egito, embora também seja possível afirmar que, *grosso modo*, “se lemos um original grego, é um texto laboriosamente coletado a partir de escritos medievais, geralmente entre os séculos XII e XV da nossa era” (2002, p. 11); “a primeira *Ilíada* que chegou inteira para nós”, observa Foley em um artigo mais ou menos recente, “vem do século X d.C.” (2007, p. 4).

⁶⁴ É difícil, realmente, de entender essa relação inversa entre quantidade e variedade nessas representações em vasos. Será que até nisso o herói da clava, avesso ao uso da lira, seria intelectualmente limitado? É claro que, pela grande quantidade, os temas envolvendo Hércules aparecem, numa análise geral dos vasos, de modo bem variado, sobretudo se o compararmos a outros heróis, não a outros ciclos; contudo, a relação entre variedade de temas e inteligência continua sendo sugestiva, já que Aparicio e Blanco observaram também que Odisseu, “depois de Hércules, é o herói que maior número de motivos oferece às representações pictóricas (45); porém, em toda a arte grega, temos 250 representações suas, ao passo que só do tema de Teseu e o Minotauro existem 400 e de Hércules e o leão 860” (1991, p. LXXVI-LXXII).

que é muito famoso (5 vezes)” (embora reconheçam também que “possuímos testemunhos seguros desde o século VII do cavalo de Troia, da cegueira do Ciclope, da fuga da caverna do ciclope, das sereias e da embaixada a Troia”); e, finalmente, 6) que houve “no último terço do VI” um “grande desenvolvimento de temas da *Ilíada*, mas não da *Odisseia*” (1991, LXXII-LXXVII), que parece ter-se consagrado um pouco depois. Pois, argumentam,

até 12 grafias diferentes conservamos do nome do seu [da *Odisseia*] protagonista desde finais do VII até o IV, divididas em dois grandes grupos, com delta e com lambda. E, a julgar pelos vasos, esta última parece ser a mais antiga: neles aparece desde o século VII e desaparece em 440, ao passo que a grafia mais antiga com delta é de 540 e, na Ática, 480. Ora, resulta insustentável que, nossa *Odisseia* tendo sido tão famosa, como querem alguns, desde 700, o nome de seu protagonista seguisse lutando 200 anos depois para se impor. Não afeta nosso argumento a possível antiguidade micênica da alternância delta/lambda, mas antes pelo contrário: é testemunho da liberdade de diversos cantos e de que não havia um que se houvesse imposto aos demais. Com isso estão relacionadas as explicações etimológicas do nome Odisseu contidas no próprio poema (1991, LXXVII-LXXVIII)

(das quais, por sinal, voltaremos a falar mais tarde).

Essas observações parecem comprovar que pelo menos a *Ilíada* já estava consagrada no século VI a.C., a ponto de haver, ao longo desse século, uma inversão na relação de adesão entre o poema e o ciclo troiano: Homero (ou a *Ilíada*) começou a se confundir com o mito a partir daí. O descompasso entre os poemas *sugere*, mas *não comprova* que a *Odisseia* pode ter aderido à autoria homérica juntamente com os hinos e o resto das obras espúrias após o sucesso da *Ilíada* ter tornado tentador esse desvio. Talvez os famosos homéridas de Quios, como bons aedos, ou aedos que se tornaram rapsodos, fossem mais rigorosos na conservação do conteúdo dos cantos, um cuidado que sempre fora considerado primordial, do que na fiscalização das obras espúrias, se for verdade que tinham, até certo ponto, interesse na criação de um Homero superior a todos os demais autores. Mas, se quisermos seguir a postura de Finley, que associa a *Odisseia* à edição de Pisístrato, essa adesão teria de ter ocorrido, de preferência, até meados do século VI. Então, se, por um lado, a *Odisseia* *pode* ter pegado uma “carona” com a “irmã”, é provável, por outro, que na altura dessa (suposta) adesão fosse um poema também já muito respeitado, o que talvez tenha facilitado a inclusão na edição de Pisístrato e, de modo geral, à própria obra de um Homero já consagrado.

O que permitiu, retrospectivamente falando, esse sucesso de crítica? Devemos reconhecer que não é fácil responder essa pergunta. Estamos longe de oferecer uma resposta

definitiva, ou de fazer um estudo exaustivo acerca do assunto. Mas julgamos pertinente a hipótese de que isso se explica não *apenas* pela sua qualidade técnica superior, mas, pensando em termos socialmente estruturais, em vista de um impulso que teria partido de camadas aristocráticas politicamente muito bem organizadas, um impulso que, em última instância, obedecendo a um imperativo ideológico e, em certo sentido, *ético*, é típico de uma sociedade em expansão econômica como era a Grécia nos séculos VIII e VII.

Afinal, esse acolhimento do público só poderia ter sido paulatino, já que dependia de uma eleição tácita e coletiva, o que nos leva a localizar o próprio Homero, isto é, a produção do(s) poema(s), em um período recuado em relação à sua consagração. O mecanismo que conduziu os poemas a essa proeminência dependia da realização de inúmeros festivais (*agónes*) em diferentes cidades e, portanto, de uma acolhida por parte de uma audiência grega esparramada pelo Egeu, pela Grécia continental e pelo sul da Itália. Isso até parece garantir que a qualidade técnica dos poemas pode ter contribuído para sua eleição, já que essa eleição teria sido conduzida em alguma medida por uma camada de intérpretes tecnicamente habilitados para o desempenho nos festivais, além do próprio público. Mas, ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de que essa fama tornou-se possível dentro de uma sociedade organizada, politicamente integrada e, até certo ponto, ideologicamente interessada em torná-la possível. É com essa hipótese que temos trabalhado; tentaremos, no segmento 4, dar a ela um pouco mais de fundamentação, sobretudo, a partir do próprio texto de Homero.

Quanto ao número de “homeros” – para nós isso não se trata de um problema verdadeiro. Neste trabalho prender-nos-emos, de preferência, à postura que aceita a provável existência de um ou dois “homeros” (podendo haver um para cada obra), uma opinião que tem se tornado forte ultimamente e se aproxima de uma postura “unitarista”. Assinalando que “a velha discussão entre ‘unitaristas’ e ‘analistas’ foi substituída por um debate acerca da época do registro escrito dos poemas Homéricos”, Teodorsson faz notar que “a noção de um longo período de transmissão oral até que fossem finalmente registrados na revisão de Pisístrato pode ser vista como a continuação da velha teoria ‘analista’”. Ele, porém, acredita também que “agora é hora de abandonar essa teoria, em vista de que a evidência em favor de que houve registro no século oitavo tornou-se paulatinamente mais forte nas décadas recentes”. Finalmente, ele sintetiza o argumento que seguimos assim: “os ‘unitaristas’ modernos, como os antigos ‘clássicos’, antes de Parry, enfatizam a unidade de composição dos poemas e sustentam que são (cada um) a obra de um autor em cuja época devem ter sido registrados por escrito” (2006, p. 161-2).

Sim e, não obstante, guardemo-nos de depender da resolução do problema entre “unitaristas” e “analistas” para atribuir autoria a Homero. Pois devemos ter em conta que o conceito de “autoria” aqui será tomado em termos discursivos, como *função autor*, se quisermos repetir a terminologia de Foucault (2000). Esse conceito foi estudado por mim em um artigo intitulado “O Autor”, publicado na Revista de Estudos da Linguagem, da UFMG (AUTO, 2005, p. 171-182). Ali, procurei, comparando as análises de Foucault, Barthes e Possenti, sistematizar e, de modo geral, sintetizar um conceito mais abrangente de autoria. E terminei concluindo que “a autoria é uma atitude de inscrição linguístico-discursiva, uma tomada de posição que articula uma discursividade pretérita com uma posterior audiência, de acordo com táticas pessoais ou esquemas de estilo singularizados” (2005, p. 182).

Mas a definição não se pretendia definitiva e foi retrabalhada em minha qualificação de área, durante o doutorado (pretendo extrair, a partir desse texto, o núcleo do que pode se tornar um segundo artigo em torno do tema). Na qualificação, o conceito de *autoria* apareceu redefinido. Sua definição tornou-se mais extensa, mas também um tanto difusa. Já não define tanto quanto descreve:

a autoria será então um conceito maleável e histórico, um sentido legível que se liga a uma noção autoral indefinida e cambiante, já que atrelada à obra, uma atitude de inscrição linguístico-discursiva e uma tomada de posição que articula uma discursividade pretérita com uma posterior audiência, de acordo com estratégias compartilhadas e táticas pessoais ou esquemas de estilo singularizados e conforme uma coerência conceptual, ideológica ou narrativa que se coaduna ao sentido da obra; mas deve-se ter em conta que essa inscrição costuma deixar marcas perceptíveis, estando entre as mais comuns, superficiais e evidentes a presença de certas produções paratextuais, tais como título, assinatura de autor, citação, apresentação de autor ou biografia de autor, etc.

O texto de minha qualificação ainda assinala, refletindo a partir das colocações de Foucault (2000) sobre S. Jerônimo, a pertinência da problemática em torno do momento histórico em que uma dada obra se inscreve, do valor de uma dada obra e da qualidade do estilo de cada autor, sendo que em geral espera-se de um autor que se mantenha mais ou menos constante quanto a esses atributos. Para o que nos interessa especificamente neste trabalho, é preciso que se compreenda que aquela “atitude de inscrição linguístico-discursiva” subentende a existência de mecanismos de fixação de textos, assim como um *corpus* definido de textos já fixados em um quadro histórico. E, é claro, esses textos devem aparecer assim do *ponto de vista da recepção*. Pois se, por um lado, o *sentido autoral* é eminentemente uma

construção histórica, a importância do leitor no estabelecimento do *sentido* do texto já foi evidenciada por Barthes (1988, p. 70). Como disse em meu artigo,

se disséssemos (como parece tentador) que o autor é a pessoa física e histórica que tem por característica ser a causa e a origem de uma obra (fazendo assim desta uma sua derivação) não chegaríamos satisfatoriamente a uma solução do problema. A princípio, é claro, parece fácil estabelecer essa clivagem, colocando um à frente do outro e delimitando separadamente os seus lugares através de uma relação de anterioridade causal. Isso no entanto seria excluir o nosso papel, como intérpretes, no percurso histórico de realização da obra enquanto tal – perigosa mistificação da linguagem. E aí é que nos diz Foucault: “uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem um autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor” (2000, p. 46) – ou nos indaga: “como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (2000, p. 38). Portanto, se dependemos da autoria para compreender os limites da obra, a relação inversa, de dependência da obra para o estabelecimento de uma autoria, não deixa de ser verdadeira: não se trata aqui de uma construção conceptual linear, mas dialética (AUTO, 2005, p. 174).

Assim, a corporeidade física da pessoa do autor torna-se uma circunstância secundária. O que importará é como esta figura pessoal é significada na obra, uma obra que se realiza sobretudo no momento da recepção. Seria antes de se perguntar em que sentido são únicos os demais autores. A “unidade” desses sujeitos é decorrente da unidade de sentido de suas obras muito mais do que da continuidade física (espacial e temporal) de seus corpos. Suas biografias, longe de não terem importância, são, contudo, apenas mais um elemento discursivo em meio a muitos outros. Esse elemento é muito incerto em Homero, é bem verdade, embora saibamos ao menos que ele foi um grego que *possivelmente* viveu em Quios em torno do século VIII a.C. e que esteve familiarizado com as técnicas rapsódicas de composição oral – o que já é bem diferente de nada. E, até, dizem que foi um cego, embora o valor histórico dessa informação seja, no mínimo, suspeito.

Foley assinala que

a questão homérica – o quebra-cabeça de “Quem foi Homero?” – tem sido proeminente de uma forma ou outra desde os tempos antigos. Em poucos séculos a partir do tempo em que muitos supuseram que viveu e praticou seu comércio, o sétimo ou oitavo século a.C., quatro ou cinco cidades-Estado diferentes já reclamavam Homero como um filho nativo. O enorme desacordo sobre as identidades de seu pai e sua mãe, sua época específica e até mesmo sobre os poemas que compôs (em acréscimo à *Iliada* e à *Odisseia*, os dois únicos que restaram inteiros) baldeou ainda mais as águas. Apesar dos esforços heroicos durante

períodos subsequentes para construir uma biografia credível, hoje muito se perdeu no passado, o resultado são evidências fragmentárias e “vidas de Homero” contraditórias. (FOLEY, 2007, p.2).

Ele ainda cita Barbara Graziosi,⁶⁵ para quem as *Vidas de Homero*,

diferentemente das biografias de outros poetas e personalidades famosas, enfatizam a falta de uma versão da história de Homero coerente, unificada e consistente consigo mesma. Em vez de nos apresentar uma narrativa contínua, elas tendem a focar em alguns poucos aspectos relativamente específicos da vida de Homero e listam uma série de opiniões contraditórias sobre eles, opiniões que, tipicamente, circulavam por vários séculos (2002, p. 9 apud FOLEY, 2007, p. 21, nota 2).

Foley esclarece, além do mais, na página sete, ainda sobre Homero, que

sua ascendência varia enormemente: Telêmaco é citado como um possível pai, com Apolo e Orfeu mencionados como ancestrais mais antigos, ao passo que o rol de mães inclui Epicasta, a filha de Nestor. Enquanto Esmirna parece ser uma das mais populares escolhas para ser a terra natal de Homero, fala-se também de Quios, Cumas, Ios, Argos e Atenas. Com relação à cronologia de fato, que é sempre construída com datação relativa, várias *Vidas de Homero* localizam-no antes de Hesíodo ou como um contemporâneo de Midas, por exemplo. Se o nome “Homero” é consistentemente interpretado como “cego”, ou “cativo” (o nome comum *homêros*), a primeira dessas atribuições provavelmente tem mais a ver com Fêmio, o aedo cego da *Odisseia*, do que com a cegueira de qualquer figura da vida real (2007, p. 7).⁶⁶

Portanto, não é à toa que, na opinião de Raaflaub, “para nós, infelizmente, Homero não é nada, mas, senão, um nome; ele pode nem sequer ter sido uma pessoa real” (1998, p. 389).

Ora, se a escrita preservou o conteúdo das obras relativamente intacto, mas não preservou com clareza a relação das mesmas com seus respectivos autores (um dado importante na delimitação do perímetro das diversas obras), com mais razão ainda terá borrado a figura pessoal do autor, porquanto essa figura é necessariamente ainda mais externa à obra (e ao impulso técnico diretamente resultante da materialidade frásica da escrita). Mas,

⁶⁵ Cf. Barbara Graziosi, *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁶⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão homérica cf. Frank Turner, "The Homeric Question." In: *A New Companion to Homer*, ed. Ian Morris and Barry Powell. Leiden: Brill, 1997; NAGY, Gregory, *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996 e Robert Fowler, "The Homeric Question", In: *The Cambridge Companion to Homer*, ed. Robert Fowler. Cambridge: Cambridge University Press, 2004b.

como a autoria é um conceito discursivo que se define sempre em face da obra, desde que se reconheça a existência de obras, disso resulta que a indefinição biográfica de Homero, ao cabo, não atinge sua função autoral na essência.

Teodorsson, por exemplo, conciliou autoria e anonimato ao escrever:

Resta remarcar o fato de que a ausência virtualmente total de dados biográficos confiáveis sobre Homero torna possível duvidar até de sua existência. Esta é a posição de West, que salienta⁶⁷ que na maioria das literaturas antigas obras anônimas são comuns. Não temos nenhum nome de autor para os primeiros livros do Velho Testamento, nem para algumas das primeiras épicas Babilônicas, ou para as obras da literatura hitita, ou para o Mahabharata, ou para o Beowulf, ou para o Nibelungenlied, ou para o Elder Edda. Contudo, diferentemente de West, não vejo isso como um argumento válido contra a existência de um indivíduo que tenha composto a *Ilíada* e a *Odisseia*. Anonimato é típico das obras pioneiras de literatura escrita, provavelmente justamente porque elas são textos transicionais registrados durante ditados por um poeta oral que permaneceu anônimo em conformidade com a tradição oral. (2006, 181-2)

Independentemente de aceitarmos a opinião de Teodorsson acerca da “existência” de um “indivíduo que tenha composto” os dois poemas, o simples reconhecimento da possibilidade de uma *autoria anônima* já nos coloca em uma situação relativamente confortável em relação à hipótese que defendemos, qual seja, a de que é possível localizar uma *função autor* em Homero. Em primeiro lugar, essa circunstância indica que o nome de autor é apenas mais um índice de autoria entre tantos outros. E, ademais, nos faz recordar que, por motivos óbvios, justamente, esse índice não poderia faltar a Homero.

Assim, conforme estamos tentando esclarecer, todas essas discussões que, afinal, remontam aos antigos, embora, por um lado, aumentem a confusão em torno do seu nome, por outro, de um ponto de vista discursivo, apenas estendem, multiplicam e aprofundam a discussão em torno de sua figura individual, dando alguma sorte de amarração, problemática, é bem verdade, à sua unidade autoral. O que nos interessa aqui é que esses excessos acabam aderindo inadvertidamente ao sentido da obra. Para nós bastaria, talvez, apenas o fato de sabermos que “Homero era um nome de gente, não o equivalente grego de ‘anônimo’,” mesmo que eventualmente sejamos obrigados a admitir também, como Finley, que “isso é o único fato garantido sobre ele” (2002, p. 6).

⁶⁷ Confira M. L. West, 1999, “The Invention of Homer”, CQ, 49, p. 364-82 e, em particular, p. 365.

O próprio Foley, afinal, também esclarece que não pretende “negar a possibilidade de ter havido uma figura histórica chamada Homero cuja vida real tenha sido mitologizada de modo a servir a esse propósito lendário, tal como um Artur histórico está na raiz das lendas e estórias do rei Artur” (2007, p. 23, nota 19). O importante, para nós, porém, note-se, é que se ele *pareceu* ter sido alguém, também a obra *apareceu* como tendo uma intenção, uma unidade de sentido, uma coerência ideológica e narrativa e, em certo sentido, uma origem imaginada.

Identificam-se também, na obra, e para Homero, uma unidade de estilo, uma metodologia de produção e é possível falar, mesmo, em um nível constante de valor artístico. Podemos falar de um momento histórico? Bem, geralmente admitimos que Homero condensa pelo menos cerca de quatro séculos de história (do XII ao VIII a.C.) em uma ou duas “muito breves” narrativas. Além disso, é razoável admitir, pelo menos, uma posterior inclusão de versos soltos interpolados ao longo do texto. Mas se, como estamos aceitando, a escrita tiver dado suporte ao corpo dos poemas, essas interpolações não devem ser compreendidas como frequentes e aleatórias, mas, de preferência, como pontuais e politicamente motivadas.

A edição alexandrina, que, quase pode-se dizer, é a nossa, data do século III a.C. Mas geralmente isso é tomado como um dado mais de edição; o que nos importa é que temos identificado traços de uma pólis fraca e embrionária, o que nos remete, de preferência, ao século VIII. É bem verdade que, como temos dito no início da seção 2.5, na opinião de Finley, se nos ativermos mais às construções de sentido que aparecem no todo da narrativa do que às aparições pontuais, encontramos um Homero descrevendo um mundo como deve ter sido o da Grécia em torno do século IX ou X. Vimos também, no fim da seção 2.1, que muitos autores, como o próprio Finley, localizam a produção dos poemas no século VIII ou, se não, no VII (2002, p. 33). Finalmente é preciso ter em conta que alguns fragmentos, como o da muralha reforçada com couro bovino no topo (βοῶν φράξαντες ἐπάλλξεις *Il.* 12. 263), que Morris comparou a uma estrutura achada na Sala 4, da casa Ocidental em Akrotiri (1989, p. 513-4),⁶⁸ ou o inequívoco exemplo do elmo feito de presas de javali (*Il.* 10. 263-4), mesmo que sejam apenas passagens pontuais, remetem de fato ao mundo micênico do século XIII, ou até de antes, no Egeu de meados do segundo milênio. Vimos que, segundo Raaflaub, modernamente, o período preferido para a localização da guerra de Troia seria o século XIII ou começo do XII, podendo variar de 1.100 a.C. até o século XV (1998, p. 390). Além disso, recordemos

⁶⁸ Temos falado desse recinto na seção 2.3.2.

que, para ele, “Heródoto data a guerra de Troia em torno de 1.300 a.C.; Eratóstenes, estudioso alexandrino do terceiro século, precisamente em 1.183, e há muitas outras propostas, variando entre 910 e 1.334” (1998, p. 394).

Mas o ponto mais importante, para nós, vale a pena lembrar, talvez seja outro. Interessa o olhar que os gregos lançavam ao grande poeta épico mais do que o que lançamos sobre as histórias que ele narra. Temos já mencionado, logo no início deste trabalho, na seção 2.1, o testemunho de Heródoto, para quem Homero e Hesíodo teriam-lhe antecedido em 400 anos (*História*, II, 53, 4), o que nos permitiria localizá-los próximo ao século IX, mesmo que em torno do tema houvesse incerteza. A antecedência de Homero em relação aos demais poetas era geralmente aceita na antiguidade. Portanto, não sei se podemos falar exatamente em um “momento definido”, como sugeriu, de algum modo, Foucault (2000, p. 52), quando descrevia o posicionamento de S. Jerônimo em face de questões de legitimidade autoral, mas podemos identificar uma localização no tempo, ainda que vaga.

Afora nome de autor, biografia de autor, conteúdo frásico de obras, contorno externo da produção autoral total e datação de texto, há ainda outros *índices de autoria* que podem ser facilmente identificados a partir da análise da crítica moderna em torno de Homero, tais como título de obra, citação e, particularmente, estilo “pessoal” e nível técnico de qualidade. Temos já mencionado que a *alta qualidade do estilo homérico* em conformidade com os traços de seu *estilo oral*, notável sobretudo pelo aspecto formular do texto, mas também pelo tratamento que é dado a alguns temas típicos, é um dos fatores que fundamentou a influente opinião de Lord, em seu livro *The Singer of Tales*, acerca da possibilidade de que as epopeias tenham sido ditadas. Reconhecendo que o estilo oral e tradicional de Homero coloca em xeque, nos termos de Parry, seu estilo pessoal, Teodorsson recorda, contudo, que, em artigo de 1953, o próprio Lord

clarificou e modificou as asserções um tanto peremptórias de Parry e asseverou que, para a tradição vir a ser e para o *corpus* das fórmulas crescer, os cantadores, supostamente, têm de usar a criatividade que lhes calha ter. O cantador tem a liberdade de criar novas expressões, embora seus poderes criativos operem sempre no nível formular (2006, p. 163).

E o mesmo Teodorsson deixa escapar um juízo de valor, aliás, ao opinar que “os poemas homéricos parecem ser superiores a todas as outras épicas, em grego assim como em outras línguas” (2006, p. 165). Ele também assinala, ademais, que

as melhores passagens dos poemas de Homero são aquelas que são menos formulars. Ele reduz ou abandona o estilo formular naquelas passagens em que tem algo importante a dizer. A liberdade maior acentua a criatividade e a produtividade de sorte que o poeta pode também alongar suas composições numa extensão maior (p. 179).

Passagens como essas indicam que a qualidade do estilo homérico é um traço pertinente para uma compreensão crítica de sua obra.

Bem fácil seria elencar outros autores que fazem uma leitura autoral de Homero. Assim, por exemplo, para M. I. Finley “é provável que a *Ilíada* e a *Odisséia* que lemos tenham sido a obra de dois homens, não de um”, entre os quais haveria um hiato de “uma ou duas gerações”, tendo a *Ilíada* sido acabada, provavelmente, na “primeira metade do século VIII a.C.”, embora reconheça que ambos os poemas “têm uma qualidade de gênio superior a todos os outros poemas heroicos, mesmo os melhores deles, (*Beowulf*, por exemplo, ou *Cid*, ou a *Canção de Rolando*)”, pois se, por um lado, “por mais de dois mil anos homens de gosto, inteligência e conhecimento especializado aceitaram a tradição de que um homem escreveu tanto a *Ilíada* como a *Odisséia* e seu julgamento, virtualmente unânime, tinha o suporte do estilo e da linguagem dos poemas, que são essencialmente indistinguíveis afora certas interessantes preferências de vocabulário”, deve-se reconhecer também que “uma vez redescoberta a antiga técnica de composição dos aedos e, com ela, o segredo da enganosa uniformidade de estilo, pôde-se, então, ver a diferença entre os dois poemas numa perspectiva completa” (FINLEY, 2002, p. 6 e 23-4).

Na opinião de Raaflaub, “as épicas homéricas parecem ser mais longas, mais complexas, mais cuidadosamente compostas e integradas e mais artisticamente realizadas do que quase qualquer coisa comparável” (1998, p. 394). Carlos Alberto Nunes, grande tradutor de Homero para o português, por sua vez, asseverou:

repugna-me aceitar a hipótese de uma *Ilíada* primitiva, da autoria de Homero, de que ficassem excluídas tantas joias de inextinguível beleza. Não; a síntese grandiosa é justamente a *Ilíada* tradicional, cujos episódios se acham concatenados por maneira tão sábia, que têm sido baldadas todas as tentativas de eliminar qualquer deles ou de dispô-los sob perspectiva diferente. Desse modo chegamos à conclusão da unidade da *Ilíada* (NUNES, 2001, p. 38-9).

A lista poderia ser facilmente prolongada.

Quando se admite a existência de um Homero para cada epopeia, como faz boa parte dos estudiosos hoje em dia, os tipos principais de argumentos elencados, como se vê, justamente, ou dizem respeito à “unidade” de sentido das obras, ou são de ordem estilística, havendo até, também, algum espaço para juízos estéticos de valor, assim como formulação de hipóteses cronológicas e históricas – uma circunstância que ilustra muito bem uma certa aderência conceptual que há entre autor e obra: eles se definem mutuamente, pois, como temos dito, até certo ponto, a obra faz o autor também.

Há ainda uma série de circunstâncias bem genéricas que nos permitem enxergar em Homero um vulto autoral humano, um indivíduo em face de um todo social e histórico. Se, como dissemos, Homero tem uma “coerência ideológica”, é porque, de algum modo, tomou partido, ou “posição”, sendo, por exemplo, um defensor de valores aristocráticos – como se vê, por exemplo, no famoso episódio da expulsão de Tersites da ágora e, em certo sentido, da *Iliada* (2. 265-9), a quem não foi permitido, portanto, “contender com reis” (ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν, 2. 214), tendo talvez “merecido” o conselho de Odisseu: “tendo reis na boca – não discursas na ágora” (οὐκ ἄν βασιλῆας ἀνὰ στόμ᾽ ἔχων ἀγορεύοις, 2. 250). Além disso, não há dúvidas quanto ao fato de que ele sabia de onde vinha e para onde ia seu texto, que, afinal, inscrevia-se dentro de um sistema discursivo épico. Disso resulta o tê-lo sabido inserir na memória coletiva do ocidente e, em certo sentido, do mundo: para tanto, deve ter sabido se posicionar no cosmos do pensamento textual da Grécia. Isso não poderia ser obra de um ingênuo. Aliás, as próprias circunstâncias de método (o uso de fórmulas recorrentes, a necessidade de manter-se minimamente coerente em relação a um mito tradicional), condicionavam uma consciência intertextual apuradíssima.

E até mesmo o apagamento de sua origem polifônica (um apagamento fácil de ser verificado, por exemplo, a partir do contraste entre a coesão de sentido de suas obras, a coerência do universo em que seus deuses se inserem⁶⁹ e a recorrência a um repertório que tem de ter sido, na fonte, contraditório, já que coletivamente compartilhado, mas que em Homero é uniforme)⁷⁰ esse apagamento, dizíamos, não foi um esquecimento, nem efeito do

⁶⁹ Temos já comentado, bem no fim do último segmento, que, segundo Finley, Homero foi, para os gregos, “a figura decisiva na criação de seu Panteon” (FINLEY, 2002, p. 5), um mérito que, na verdade, ele dividiu com Hesíodo.

⁷⁰ Nunes afirma, sobre a *Iliada*, que “ainda que composta de material heterogêneo, da mais variada procedência, sente-se que sua feitura obedeceu a um plano arquitetônico de linhas sóbrias e de equilíbrio perfeito” (2001, p.

acaso, mas um procedimento sistemático que exige domínio de técnicas sofisticadíssimas de composição⁷¹ e que ao mesmo tempo deixa marcas razoavelmente nítidas no texto, tais como o emprego sistemático de fórmulas, como bem comprovam os trabalhos de Milman Parry. Marca de apagamento é também aquele estilo “cinematográfico” de que falávamos, que faz o narrador se parecer com uma “mosquinha” e o texto “sustentar-se por si mesmo” dentro de um discurso fortemente narrativo e descritivo.

É verdade que, em vista desse apagamento, Teodorsson acredita, como dizíamos, que falte a Homero “um sentimento de identidade autoral” (2006, p. 184). E, naturalmente, ele provavelmente não tinha uma noção autoral semelhante a que temos. Mas isso não quer dizer que não tenha tido, ao mesmo tempo, uma atitude autoral, posicionando-se tecnicamente em relação a seu texto. Sendo claramente intencional, esse apagamento das origens é mais uma marca de sua suposta “intenção original” (nunca plenamente resgatada, mas intersubjetivamente discernível).

Então, resumidamente, em Homero, a atribuição que lhe é feita de obras espúrias e o consequente contorno indefinido da obra; a biografia confusa e contraditória do autor; a inxequibilidade histórica em contexto de oralidade dos conceitos de “originalidade” e “criatividade”; o recurso a fórmulas e a um dialeto comum e o apagamento épico da personalidade de estilo que daí resulta; a ausência de expressões que denotem engajamento emocional ou, de algum modo, reflexivamente referidas e o consequente esvaziamento da identidade de autor na base textual da obra; e, enfim, a datação do texto em camadas de séculos sucessivos são elementos essencialmente *problemáticos* na constituição histórica de uma figura autoral para o nome “Homero”; mas não podem anular sua funcionalidade autoral.

39). Já Finley acredita que “o poeta, um profissional com longos anos de aprendizado atrás de si, tinha à disposição a matéria prima necessária: massas de incidentes e fórmulas, o acúmulo de gerações de aedos que o antecederam. O estoque grego incluía os muitos mitos variados e inelutavelmente contraditórios criados em conexão com suas práticas e crenças religiosas; todo tipo de fábula acerca de heróis mortais, algumas fantasiosas, outras razoavelmente acuradas; e fórmulas que encaixavam em qualquer incidente” (2002, p. 22-3).

⁷¹ Finley, por exemplo, observa que “o gênio da *Ilíada* e da *Odisseia* não repousa, a princípio, nas partes isoladas, ou mesmo na linguagem, pois isso era tudo um estoque comum de material acessível em quantidade para qualquer aedo. A proeminência de Homero repousa na escala em que ele trabalhou; na elegância e coerência estrutural de sua narrativa complexa; no virtuosismo com que variava as cenas repetidas e típicas; no sentimento do tonos e do tempo, suas interrupções e retardamentos, seus longos símiles sem paralelo na história da literatura – em suma, no frescor com que tanto inventava como manipulava o que tinha herdado. Paradoxalmente, quanto maior a massa de material acumulada, maior a liberdade do poeta, dados o desejo e a habilidade de exercê-la. Através do gênio, um Homero pôde criar um mundo notavelmente coerente: por um lado, diferente nos detalhes e, mesmo, em alguns pontos essenciais, daquilo que os antigos aedos lhe haviam passado e, por outro lado, sempre dentro da trilha fixada pela tradição poética, retendo uma parte substancial daquele mundo tradicional”. Cf. FINLEY, 2002, p. 27-8.

Estamos, portanto, diante de um autor diferente dos demais; há em torno de sua figura certa indefinição inquietante que o torna, em certa medida, um autor *sui generis*. De certa forma, se a adesão de obras espúrias que teria ocorrido, como se supõe, durante o Período Arcaico, periclita, por um lado, a definição do perímetro de sua produção autoral, essa circunstância, por outro, na verdade, atesta, também, definitivamente, o valor essencialmente *funcional*, de um ponto de vista *discursivo*, do apelativo onomástico do próprio Homero. A notabilidade que, a partir das obras fixadas, contaminou, a princípio, sua figura individual, depois de um dado momento, digamos, a partir do século VI, teria começado a derramar-se, em caminho inverso, sobre outras obras que precisavam, de algum modo, tornar-se igualmente notáveis.

O que pretendemos agregar neste trabalho em relação ao que já foi desenvolvido em meu artigo é a ideia de que, a própria noção de autoria é, em parte, uma decorrência de um tipo especial de discursividade e, como tal, só pode ser uma construção histórica. O surgimento da *função autor* seria, então, nesse contexto, o produto de um processo civilizatório mais amplo. A escrita literária, portanto, não foi meramente um ingrediente técnico, um melhoramento na relação do homem com a matéria, mas deve ser encarada também como o sinal de que novas formas de relação social irradiavam-se a partir de uma política conduzida por uma classe de elite.

Por fim, quem, neste mundo, mais do que Homero – foi citado? E acaso faltou-lhe título às obras? Pois não dizemos, como faziam os gregos, “sim, este verso está na *Ilíada* de Homero”? Para Finley, Homero, entre os gregos, foi “o poeta mais amado e mais amplamente citado” (2002, p. 5). Temos já mencionado como a documentação egípcia confirma esse dado. Esse tipo de produção “paratextual” e “intertextual” (títulos, citações) é talvez o sinal mais evidente que pode haver de noções como “obra” e “autoria”, mas, certamente, como estamos vendo, não é o único. O que mais chama atenção, entretanto, é que só a partir da época de Homero é que se tornou possível uma citação nominal na literatura ocidental. Ou melhor, uma citação nominal, com considerável precisão frásica, de uma pessoa muito famosa, distante e historicamente localizada dentro do quadro cultural de uma nação. A figura de Homero, o que quer ou quantos quer que tenha(m) sido, logrou(aram) deslocar, para o Ocidente, o conhecimento verbal já enunciado do implícito para o explícito. Antes disso, podia-se fazer uso de provérbios, ou referir-se a mitos, como é óbvio, mas isso não é exatamente o que chamamos “citar”. Com efeito, não era possível a pretensão de, por exemplo, “superinterpretar” um autor, isto é, recorrer a uma referência textual modificando-lhe,

intencional ou involuntariamente, conscientemente ou não, o sentido, não digo que “original”, mas anterior. Essa perspectiva nos abre uma possibilidade importante, a de procurarmos identificar na obra, se não o seu “sentido original”, aquilo que de bom grado chamaria seu “sentido autoral”.

Homero parece ter sido o primeiro ocidental a ter uma fortuna crítica perene. Ele marca o instante em que, partindo de uma “transtextualidade” genérica em que ocorria transporte geralmente inconsciente de sentido entre muitos textos e inaugurando o campo da “intertextualidade” (onde há relação explícita entre dois ou eventualmente mais textos em quantidade numerável),⁷² a memória textual coletiva do homem grego comum ergueu-se sobre si mesma, cresceu em autoconsciência e, desdobrando-se, ganhou profundidade histórica. Compreende-se agora a importância das citações homéricas. Os gregos também pareciam compreendê-la, já que não paravam de recorrer a elas. Uma citação é uma herma: Homero é como que a Roma onde todos os caminhos se encontram.

Vimos que no século VI a.C. seu nome absorveu boa parte da produção em hexâmetro e de caráter elevado. Sua obra erigiu-se como um marco a partir do qual se construiu a rede interminável de canais que até hoje abastece a reflexão acadêmica ocidental: ele (ou o que dele fizeram) foi um civilizador e um urbanizador do pensamento. Por isso, temo-lo dito, Homero não é apenas um autor, ele é uma espécie de *protoautor*, tendo sido visto por gregos como Heródoto como anterior aos demais conhecidos. Por ter sido um dos primeiros, planta-se *problematicamente* num terreno de transição; foi o momento em que, com a implantação de uma nova tecnologia midiática e a partir das novas relações sociais que foram estabelecidas então, aos poucos, a ação (talvez mais do que a reflexão) deu azo ao surgimento da *função autor*. Mas, como Homero não foi só um dos primeiros a ser fixado, mas também, pelo menos desde o século VI, ou talvez de antes, o mais citado e, o que é mais, o que, por excelência, servia para isso, o que *devia* ser citado e, pois, preenchia em primeiro lugar essa *função* – chamo-o também *arquiautor*. Sua figura acabou, assim, absorvendo em si uma porção de

⁷² Estou me apropriando da terminologia não muito usual de Genette, para quem “*transtextualidade* ou transcendência do texto [...] é tudo aquilo que o põe em relação manifesta ou secreta com outros textos”, ao passo que a intertextualidade seria um tipo específico de transtextualidade que se define “por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos” isso é, “pela presença efetiva de um texto dentro de outro”; exemplos desse tipo de ocorrência seriam citações, alusões e plágios. No grupo dos “paratextos” Genette incluiu “título, subtítulo e intertítulo; prefácio, posfácio, advertência, *avant-propos*, etc.; notas marginais, de fim de página, de fim de texto; epígrafe; ilustrações” e outros (GENETTE, 1982, p. 7-9). Apesar de estarmos seguindo esse autor, devemos esclarecer que a expressão “intertextualidade” tem sido usada amiúde com o sentido mais genérico que ele designa pela palavra “transtextualidade”.

obras espúrias. Depois dele, temos dito, o resto é inclusão num conjunto maior. Tudo isso chama atenção mais uma vez para o caráter eminentemente histórico da autoria enquanto tal: de algum modo essa noção formou-se no Ocidente a partir de Homero.

4 ETHOS NA ILÍADA E NA ODISSEIA

Nesta seção 4 procuraremos fazer uma análise um pouco mais literária, propriamente falando, da *Ilíada e da Odisseia*. O foco será a representação, em ambas, quer de um *ethos* militar, quer de um *ethos* econômico e comercial emergente. A análise da *Ilíada*, porém, ficará mais concentrada especificamente na descrição do *caráter* de Aquiles, ao passo que, no caso da *Odisseia*, o enfoque será um pouco mais aberto. O objetivo desta parte, portanto, é fazer um rastreamento de alguns algumas marcas ideológicas facilmente identificáveis nesses textos.

4.1 *Ilíada e Odisseia*

Nesta seção faremos uma breve comparação entre as características mais gerais dos dois poemas homéricos mais longos remanescentes. Essa comparação funcionará como uma preparação para a discussão ética e ideológica que se segue nas seções 4.2 e 4.3.

4.1.1 Arenga de Aquiles e postura frente à morte

Uma análise detida desses dois célebres poemas revela entre eles, queremos crer, uma certa complementaridade. Comparando as duas epopeias homéricas, verificamos que Aquiles e Odisseu protagonizam em cada, mas, em ambas, antagonizam. Seja na *Ilíada*, em que, no canto IX, de balde vai Odisseu à tenda de Aquiles para suplicar, em nome de Agamêmnon, por seu retorno aos campos de batalha; seja na *Odisseia*, quando, no canto XI, Aquiles responde sua saudação com o azedume que lhe é peculiar – portanto, toda vez que se encontram *tête-à-tête* – o resultado nunca varia: falha a fabulosa lábia de Odisseu, Aquiles o mal tolera, respondendo-lhe sempre com desabrida animosidade. As duas passagens bem que merecem um olhar um pouco mais detido. No primeiro momento, que ocorre por ocasião da embaixada que Agamêmnon envia ao herói da *Ilíada*, portanto, pouco antes do trecho analisado por Kelly acerca de Tebas, a arenga do Pelida, que era para ser contra o Atrida, não deixou de chauscar os brios de seu rival épico, porquanto, já de saída, assim se inicia:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
 χρὴ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπληγέως ἀποειπεῖν,
 ἦ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται, 9. 310
 ὡς μή μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος.

ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαο πύλῃσιν
 ὅς χ' ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη.
 αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα·

– Laercíada de Zeus oriundo, Odisseu polimaquinante,
 com efeito, tenho que exprimir expressamente uma história:
 conforme ora rumino, assim também será cumprido.

9. 310

Não me assedie assim de cá e de lá resmungando.

Hediondo, para mim, como as portas do Hades,
 quem nas entranhas guarde uma e outra coisa – fale.

Eu, porém, converso como me parece ser mais nobre.⁷³

Quem, contudo, porventura, poderia ser esse cujo que “na mente [*phresín*, 9. 313] oculta uma coisa e outra – fala”? Evidentemente, essa invectiva só pode estar endereçada contra o próprio Odisseu. À dubiedade equívoca de seu interlocutor, Aquiles opõe, em contraste, a inteireza de seu próprio caráter. Para ele, quem quiser “conversar” (*eréo*, 314) com alguém deve mostrar-se “excelente” ou “nobre” (*árista*, 314), isto é, tem de haver, não apenas, por um lado, correspondência entre o que se “fala” (*eípe*, 313) e o que se oculta nas *phrénes*, ou seja, “no peito”, ou “no pensamento” (*keúthe enì phresín*, 313),⁷⁴ mas também, por outro, entre o que se “pensa”, ou “rumina” (*phronéo*, 310, embora a edição de Henderson e Goold sugira a possibilidade também de *kranéo* nesse passo (HOMERO, 2001)) e o que é “levado a cabo” (*tetelesménon*, 310). A unidade entre as esferas do “pensar”, do “dizer” e do “fazer” é uma unidade de caráter e uma unidade moral; nesse sentido, Aquiles se coloca como um homem de palavra e um *íntegro*.

Já no encontro que tiveram depois, na *Odisseia*, foi talvez um pouco menos ríspido o arroubo de Aquiles, embora não menos significativo. Durante a *nékuia* do canto XI, Odisseu exaltava o “grande” (μέγα 11. 478) colega de armas, aquele que fora “o mais tenaz dos aqueus” (φέρτατ' Ἀχαιῶν, 11. 478) e que, “agora, grande novamente, domina sobre os

⁷³ Cf. *Il.* IX, 308-314.

⁷⁴ Em Homero as *phrenes* são as entranhas do peito quando compreendidas como sede do pensamento.

mortos” (νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν, 11. 485); dentro do próprio Hades, e lá estando defunto, retrucava Aquiles com aspereza:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη, 11. 490
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

– Comigo não; da morte me não console, ilustre Odisseu,
 pois preferira, campônio sendo, labutar para outrem,
 homem expropriado, para quem muito recurso faltasse, 11. 490
 do que sobre todos os mortos aniquilados dominar!

Então, depois de terem enfrentado tantas dificuldades juntos, após tantos anos, tantas aventuras, milhares de versos, o hiato entre os poemas e a morte e, quando se reencontram, tendo apenas perguntado o que Odisseu fazia por ali (*Il.* 11. 473-6), a primeira coisa que então Aquiles pensou em lhe dizer foi um sonoro *mè dé* (488), literalmente, “não mesmo”. Onde ficou sua camaradagem militar? E note-se que não se trata de um *não* comum, meramente indicativo; para isso deveria ter sido empregado um *ou*: o de Aquiles, contudo, trata-se de um *mè*, um *não* imperativo e arredo, realmente um *não* de Aquiles. Este, se o não espinafra diretamente, como na *Ilíada*, a gratuidade de sua acrimônia torna por outro lado evidente que, afinal, ele não recalcitra em razão de qualquer contingência condicionada pelo ponteiro oscilante das circunstâncias narrativas, como se levado pelo curso acidental das voltas que a urdidura da *Moíra* imprime ao mito. Não. Não se trata de uma situação paradoxal, nem há surpresa alguma nessas peripécias. Em vez disso, o que deparamos parece ser um *tópos* e, em todo caso, certamente responde a uma necessidade essencial, inerente a cada um dos personagens, um imperativo cuja constância é uma decorrência da caracterização bipolar do *ethos* de ambos os heróis. Aquiles tem de ser Aquiles até depois de morto.

É o próprio Homero, na *Ilíada*, quem sugere uma ligação especial entre esses caracteres. Em sua exprobração contra o rei argivo, no canto II, narra o poeta que Tersites “insultava” (νεικείεσκε, 2. 221) Aquiles e Odisseu (220) e “proferia reproches” (λέγ'

ὄνειδέα, 222) contra Agamêmnon (221). O nome do Atrida, portanto, aparece isolado em relação ao dos outros dois, no verso seguinte e sintaticamente regido por outro verbo. Ou seja, apesar da participação modesta de Odisseu na *Ilíada*, nessa passagem Homero parece reconhecer, ainda que de maneira discreta, sua paridade em relação a Aquiles dentro de um contexto mítico maior, de sorte que em face deles Agamêmnon parece como um terceiro.

Apesar disso, devemos reconhecer a pertinência da análise de Vidal-Naquet, que afirmou:

Simone Weil tinha, de fato, razão ao escrever que a *Odisseia* é uma imitação da *Ilíada*. Uma imitação irônica, diria eu. Quando Aquiles explica a Ulisses que preferiria “ser um *thes* a serviço de um camponês” a reinar sobre o império dos mortos, ele põe em dúvida o ideal da morte heróica, que é precisamente o ideal da *Ilíada*. A bela morte é o valor exemplar da *Ilíada*. A *Odisseia* nos ensina, magnificamente, a arte da sobrevivência. A morte, não custa lembrar, será doce para Ulisses, e é isso que ele fica sabendo no reino de Hades, no canto XI (2002, p. 116-7).

De algum modo, de um Homero ao outro, Aquiles é ainda – mas também, um pouco, já não é o mesmo. Continua sendo um homem ríspido e não suportando Odisseu, mas mudou de atitude perante a morte. Por que fazer o valente Aquiles “afrouxar” um pouco depois de morto? Será, talvez, porque o diálogo entre os heróis encerra também um diálogo entre os “Homeros”? Vieira também faz uma interpretação semelhante dessa passagem, tendo inclusive tomado o cuidado de cotejar esse trecho da primeira *Nékuia* com a “famosa passagem” do Canto IX da *Ilíada* (412-16), que ele apresentou nesta versão, de Haroldo de Campos, e na qual Aquiles pondera:

εἶ μὲν κ' αὔθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι
 ὄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·
 εἶ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
 ὄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν
 ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὦκα τέλος θανάτοιο κικεῖη. 9. 415

“Fico e luto em Troia:

Não haverá retorno para mim, só glória

eterna; volto ao lar, à cara terra pátria:
perco essa glória excelsa, ganho longa vida, 9. 415
tão cedo não me assalta a morte com seu termo”.⁷⁵

“Abrir mão da primeira possibilidade significa deixar de ser personagem da *Ilíada*”, explica Vieira, ao passo que “adotar o segundo caminho significa tornar-se personagem da *Odisseia*. Abandonar o *kléos* (‘glória’) para alcançar, através do *nostos*, a longa vida é algo de que, na verdade, Aquiles não cogita. Só por esse motivo ele não parte para Ftia, logo depois da briga com Agamêmnon no canto 1”. Comparando em seguida as duas passagens, Vieira conclui que

o autor da *Odisseia* utiliza o próprio Aquiles para apresentar uma visão da morte totalmente diversa da que encontramos na *Ilíada*. Neste poema, a morte era um acontecimento necessário para atingir a glória; na *Odisseia*, trata-se de uma condição mesquinha, em que as imagens vagantes repetem indefinidamente as angústias e os ressentimentos dos vivos. A morte não introduz uma visão diferente sobre a vida, mas reproduz mecanicamente seus acontecimentos. O inferno homérico caracteriza-se pela ausência de transcendência e pela pequenez (2001, p. 16-7).

Por essa razão entre outras, das quais temos falado muito brevemente na seção 3.4, a autoria de cada uma das epopeias é com frequência atribuída a homens ou grupos de homens distintos; a *Odisseia* parece, com efeito, uma *resposta* à *Ilíada*. Talvez seja, na verdade, uma resposta ao ciclo troiano, o que, àquela altura, do ponto de vista da documentação literária de que dispomos, redundava mais ou menos no mesmo.

4.1.2 Mulher e *oikos*

Tanto Carlos Alberto Nunes quanto Trajano Vieira, dois grandes tradutores da *Odisseia* para nossa língua, assinalaram em seus respectivos prefácios a reação espantada da crítica em relação à presença de mulheres nessa epopeia. Segundo Nunes, Bentley teria chegado a “asseverar que a *Odisseia* fora escrita para mulheres, e a *Ilíada*, para homens” (2002, p. 7); e Vieira lembra, com muita razão, no posfácio de sua versão da mesma obra que “cabe destacar a presença marcante de figuras femininas na *Odisseia*, que deixam de ser mero

⁷⁵ O verso 416 não é atestado por Zenódoto nem por Aristarco, conforme as indicações da edição de Goold e Henderson.

reflexo das ações dos heróis, como Briseida, Andrômaca ou Hécuba na *Ilíada*”, já que a *Odisseia* inclui caracteres como os de Penélope, Helena, Arete, Circe, Calipso, Nausícaa e Euricleia, “todas com perfil incomum e complexo, o que levou Samuel Butler a cogitar de que seria obra de uma mulher” (2011, p. 782).⁷⁶

Na seção 3.3 deste trabalho, dizíamos que Hartog enxerga uma certa *historicidade* em Homero e toma como objeto de análise um trecho da *Odisseia* (8. 487-91), pouco antes do momento em que Odisseu chora (8. 531). Sobre esse choro, ele observou:

Parece-me que Odisseu, chorando, está em pranto por si mesmo: suas lágrimas foram vertidas para ele mesmo. Desde o começo de suas errâncias no mundo não-humano em que entrou a partir do Cabo Maleia, ele é uma pessoa ausente: nem morto nem vivo, perdeu tudo, até mesmo seu nome. Ele se parece com uma esposa que, desde o dia da morte de seu marido, não tem mais nada, não é nada. Sua parte heroica, “masculina”, aquela parte dele à qual sua glória está vinculada, foi deixada, por assim dizer, nas praias de Troia. Agora, tendo arribado à costa dos féaces – estes mediadores que estão a ponto de trazê-lo de volta a seu lar no mundo real – Odisseu ouve-se sendo celebrado pelas canções de Demódoco que carregam seu glorioso nome. O “marido” se encontra com a “esposa” (2000, p. 391-2).

Ao recordar aquele papel dos féaces de que já falamos, como mediadores entre o “mundo não-humano” (e, de algum modo, fantástico) e o “mundo real” de seu lar, Hartog parece enxergar, como dizíamos, uma certa complementaridade entre as aventuras de retorno (*nostos*) como a da *Odisseia* e as de batalha (*mache*) em Troia, que tendemos a associar à *Ilíada*. Talvez valha a pena recordar que o fato notável e importante de, não como na *Ilíada*, as mulheres estarem tão presentes na *Odisseia*, e de até serem fundamentais na trama dos acontecimentos dessa narrativa, não implica na exclusão dos homens, quer de sua audiência, quer de sua produção – uma hipótese, além do mais, pra lá de improvável. Uma poetisa de renome como veio a ser Safo mais de um século depois, tinha de ser um exemplo extemporâneo e, em todo caso, semelhante ocorrência só foi possível na lírica monódica, de perfil intimista e privado e, mesmo assim, possivelmente, apenas devido à proveniência lésbia dessa mulher (PAJARES; SOMOLINOS, 1994, p. 1-5 e 15-31). Não obstante, devemos reconhecer de qualquer modo que não é de graça que esses tradutores assinalaram o assombro com que a crítica constata essa circunstância extraordinária que é a importância capital das

⁷⁶ Cf. VIEIRA, Trajano. “Posfácio à *Odisseia*”. In: *Odisseia*. São Paulo: Ed. 34. 2011, p. 782.

mulheres na *Odisseia*, sobretudo em vista do cotejo com a *Ilíada*, uma história em que praticamente apenas varões se destacam.

A chave para a compreensão dessa inclusão feminina pode ser o reconhecimento da importância do *oikos* como elemento agregador e, até certo ponto, civilizador, num mundo politicamente metamórfico e embrionário como foi o de Homero. Afinal de contas, o enredo da *Odisseia* não deixa de ser uma aventura de *home-coming*, isto é, de retorno à pátria, nos 12 primeiros cantos, mas também, e, sobretudo, de retorno ao lar, na segunda metade do poema. Já que o suntuoso lar, amplamente descrito, é o ponto final de chegada do herói, ao passo que a descrição de Ítaca fica um pouco a desejar, a não ser por uns poucos episódios, no canto II, que se prendem mais aos movimentos de Telêmaco, um herói secundário, além de pouca coisa mais, como a rada e a gruta no Canto XIII (96 et seq.). No final da história, o reconhecimento de Odisseu por Penélope marca o momento de reintegração do *oikos*.

A tríade que se compõe dos elementos “mulher”, “luxo doméstico interior” e “viagem naval” reproduz um pouco a temática que se destaca em Akrotiri e, até certo ponto, em Creta, se considerarmos que palácios também são *oikoi*. Os palácios de Alcínoo, entre os féaces, de Nestor, em Pilos, de Menelau, em Esparta e do próprio Odisseu em Ítaca são cenários sugestivos acerca disso. A morada de Circe, as grutas de Calipso e de Polifemo e a cabana de Eumeu não deixam de ser exemplos de ambientes domésticos, o que se torna particularmente notável por comparação com a *Ilíada* onde não há ambientes “domésticos”, entre os aqueus, além de tendas militares; os palácios dos reis, porém, destacam-se pela descrição de seu fausto, o que sugere que poderia haver algum interesse ideológico na exibição da capacidade de articulação política e da pujança econômica desses *oikoi*.

Logo no começo do canto III da *Odisseia*, o barco de Telêmaco chegava à costa quando:

οἱ δὲ Πύλον, Νηληϊὸς ἑυκτίμενον πτολίεθρον,
 ἴξον· τοὶ δ' ἐπὶ θινὶ θαλάσσης ἱερὰ ῥέζον, 3. 5
 ταύρους παμμέλανας, ἑνοσίχθονι κυανοχαίτη.
 ἑννέα δ' ἔδραι ἔσαν, πεντακόσιοι δ' ἐν ἑκάστη
 ἦατο καὶ προὔχοντο ἑκάστοθι ἑννέα ταύρους.
 εὖθ' οἱ σπλάγχνα πάσαντο, θεῶ δ' ἐπὶ μηρὶ ἔκαιον,

[...] 3. 10

eles, em Pilos, cidade de Neleu, bem construída,
 arribaram. Na areia da praia oferendas executavam, 3. 5
 touros, tutinegros, ao Treme-Terra de azulada coma.
 Nove bancos havia; quinhentos em cada
 estavam sentados e, apostos a cada, nove touros.
 Enquanto tomavam parte nas cerimônias e aos deuses coxas grelhavam,

[...] 3. 10

Um banquete na praia para 4.500 homens; nove bois, um por quinhentos. Na praia? Trata-se, aparentemente, de uma bela cerimônia pública. Há até uma referência à “cidade”, explicitada no vocábulo *ptolíethron* (*Od.* 3. 4), comumente vertido por “pólis”. Três versos abaixo a cidade corporifica-se em homens. O cenário lembra muito as festividades públicas que, sabidamente, realizava-se na Grécia em tempos históricos. A passagem retrata o momento que Telêmaco e a narrativa chegam a Pilos. É a apresentação de uma cidade, aquilo que Homero imaginou que descreveria, em linhas gerais, o que vem a ser um *ptolíethron*. Aparentemente Homero “pintou” o que devemos supor que seus olhos estavam habituados a presenciar: festas religiosas públicas bancadas por homens poderosos em que a pólis se reunia para comer carne bovina. A narrativa põe em operação uma técnica de *zoom* que passa da “cidade” como um todo (3. 4) à “areia” (*thinì*, 5), em seguida aos “touros” (*taúrous*, 6), “bancos” (*hédrai*, 7) e homens (“quinhentos”, *pentekósioi*, 7) e acaba chegando às “coxas” (*merías*, 9). Assim, como se estivéssemos na balsa do próprio Telêmaco, sentimo-nos aproximar aos poucos da costa e chegar à comilança.

Talvez devamos recordar que os festivais trágicos de Atenas eram patrocinados por um corego, isto é, pela iniciativa privada (FLACELIÈRE), o que pode ser interpretado como um resquício, em tempos clássicos, de um período em que ainda havia uma certa fluidez entre o universo público e o privado. Ora, justamente, o *zoom* dessa passagem nos conduz de um universo ao outro. Esse procedimento se repete poucos versos abaixo, quando Telêmaco se dirige primeiro aos “homens de Pilos” (*Pulíon andrôn*, *Od.* 3. 31), mas surgem, em seguida, os “bancos”, ou “assentos” (*hédras*, 31) e, nos dois versos seguintes, o herói encontra-se com “Nestor” (*Néstor*, 32) e seus “filhos” (*huiásin*, 32), chegando até os pequenos pedaços das “carnes” (*kréa*, 33):

ἴξον δ' ἐς Πυλίων ἀνδρῶν ἄγυρῖν τε καὶ ἔδρας,
 ἐνθ' ἄρα Νέστωρ ἦστο σὺν υἰάσιν, ἀμφὶ δ' ἑταῖροι
 δαῖτ' ἐντυνόμενοι κρέα τ' ὤππων ἄλλα τ' ἔπειρον.
 οἱ δ' ὡς οὔν ξείνους ἴδον, ἀθρόοι ἦλθον ἅπαντες,
 χερσὶν τ' ἠσπάζοντο καὶ ἐδριάασθαι ἄνωγον. 3. 35

E chegaram à aglomeração de homens de Pilos e aos assentos;
 lá, então, Nestor estava sentado com os filhos. Em torno, os companheiros,
 preparando o banquete, umas carnes assavam e outras, espetavam.
 E eles, assim, portanto, viram os forasteiros, em turma vieram todos
 e, com a mão, saudavam e convidavam a sentarem-se. 3. 35

Vale lembrar que a palavra *águris* (*Od.* 3. 31), aqui vertida por “aglomeração”, é da mesma raiz da palavra “ágora”, que chegou ao português. O qualificativo “de homens de Pilos” (*Pulíon andrôn*, 31) que se agrega a esse vocábulo reforça os vínculos cívicos que reúnem, na imagem eloquente de Homero, “todos em turma” (*hathróoi hápantes*, 34). Novamente o *zoom* acompanha o movimento de Telêmaco que, ao cabo, já está sentando-se em meio aos pílhos (35). Homero parece pôr em movimento aqui sua técnica narrativa de atualização e presentificação do mito, que consiste, como dizíamos, em descrever os acontecimentos “de perto”, como se fora uma “testemunha”. Ao mesmo tempo, a presença não só de “Nestor”, mas também, notavelmente, de seus “filhos” (32), aparentemente presidindo o evento, talvez na qualidade de patrocinadores, sugere fortemente em que medida a própria existência de um espaço público descolava-se da vida privada, através da iniciativa particular, por meio de um impulso que partia dos *génoi* (“famílias”) e, portanto, do próprio *oîkos*.

Não é impossível que o Canto III e o IV sejam desdobramentos de um só segmento narrativo. Em ambos os cantos, Telêmaco chega a uma cidade real e miticamente importante e é hospitaleiramente recebido por um herói: primeiro, por Nestor, em Pilos e, no canto seguinte, por Menelau, em Esparta. Ambos se caracterizam por serem reis ricos e poderosos. E, o que é mais, famosos. Mas não de qualquer fama, porém de uma fama relativa à sua participação ativa nas narrativas do Ciclo Troiano e, eventualmente, no caso de ter sido

composta antes, nos episódios da própria *Iliada*. Seguem-se breves narrativas de Troia e do retorno dos heróis; sobre o paradeiro de Odisseu, só Menelau revela algo e, apenas, que o astucioso herói está ou esteve preso, sem barco e sem tripulação, na ilha de Calipso (*Od.* 3. 555-560). Uma pista que em nada ajudará Telêmaco em sua busca. É para nós a pista: Homero se compraz em antecipar de modo vago ou fragmentário a narrativa que virá, como faz, por exemplo, logo na evocação à Musa, no começo da *Odisseia*. Trata-se de um procedimento por meio do qual conseguia prender a atenção da audiência. Interessa-nos, contudo, por ora, focar na descrição do *oikos* palaciano que Telêmaco adentra em Esparta.

No início do Canto IV, portanto, Telêmaco e Pisístrato, o filho de Nestor “chegavam à casa de Menelau, o glorioso” (δῶματ' ἔλων Μενελάου κυδαλίμοιο, *Od.* 4. 2), por acaso, bem no momento do “casamento” (γάμον, 4. 3; ver também 4. 7) de seu filho e de sua filha (υἱέος ἠδὲ θυγατρὸς, 4. 4) que se realizava, desse modo, por sinal, justamente no seio do *oikos*, (ᾧ ἐνὶ οἴκῳ, 4. 4). A garota casava-se com o filho de Aquiles, o que, eventualmente, pode ser visto como sinal de um reflexo na épica de uma antiga política de alianças entre grandes famílias; já o rapaz chamava-se Megapente e era filho “de uma escrava” (ἐκ δούλης, 4. 12), não de Helena, uma circunstância que revela algo da lógica patriarcal da época. É como se houvesse dois casamentos, um mais importante que o outro. A festança era grande, já que reunia “muitos parentes” (πολλοῖσιν ἔτησιν, 4. 3), sendo uma oportunidade de estreitamento de laços familiares ou de amizade (já que, como veremos a seguir, os “vizinhos” participavam do evento). Note-se que *étes* (em Homero, porém, sempre no plural), não é exatamente um parente, mas qualquer *oiketés* (membro do *oikos*), o que pode incluir um bom número de escravos e serviçais, todos os dependentes de uma grande casa. O interessante é que, novamente, logo no início do canto, no momento da chegada de Telêmaco a uma nova cidade, vemos uma cerimônia religiosa que, pelas proporções, toma uma posição intermediária entre os universos público e privado, sendo palco de alianças políticas entre cidades gregas relativamente distantes. Prossegue a narrativa com uma breve descrição do que se passa no interior do palácio de Menelau:

ὥς οἱ μὲν δαίνυντο καθ' ὑπερεφές μέγα δῶμα
 γείτονες ἠδὲ ἔται Μενελάου κυδαλίμοιο,
 τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἄοιδὸς

4. 15

φορμίζων, δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς,
 μολπῆς ἐξάρχοντες, ἐδίνευον κατὰ μέσσους.

E, assim, eles se banqueteavam no casarão de alto teto, 4. 15
 os vizinhos e parentes de Menelau glorioso,
 rejubilantes: depois, cantou-lhes o aedo divino,
 empunhando a lira e dois acrobatas,
 começando a *performance*, giravam sobre o próprio centro.

Temos já comentado, quando discorríamos sobre os minoicos, na seção 2.3.2, a ocorrência de dança, música e poesia, já no palácio de Odisseu, em Ítaca, já no palácio féace de Alcínoo. Aqui, em Esparta, a referência ao *fórmigx* (vertido por “lira”, 4. 18) pode nos fazer lembrar do afresco de Pilos com um aedo (fig. 9); e a menção à *molpé*, imprecisamente traduzida acima como *performance* (4. 19), por sua vez, pode nos fazer recordar do afresco de Creta com uma “dançarina” (fig. 8). Conforme dissemos naquela seção, há quem interprete a forma da cabeleira de uma figura feminina retratada num afresco do “*mégaron* da rainha”, em Knossos, como resultando exatamente de um rodopio em *performance* (HIGGINS, 1994, p. 97). Ao que parece, do mesmo modo que alguns dos mais destacados artistas da Idade do Bronze, Homero, em alguns momentos, demonstra um notável gosto pela representação de um cotidiano *aprazível* (como se revela no particípio *terpómenoi*, 4. 17, “rejubilantes”) de um segmento aristocrático da sociedade. Nos versos 15 e 16, a repetição das palavras *dôma* (“casa”) e *etai* (“dependentes do *oîkos*”), que haviam aparecido em 2 e 4 e, mesmo, o surgimento da palavra “vizinhos” (*geítones*), assinalam o ambiente doméstico como sendo apropriado para esse tipo de cerimônia. Esses vizinhos, porém, não estão, evidentemente, com suas casas na proximidade imediata da residência de Menelau. Eles devem ser entendidos como homens poderosos da Lacônia, de sorte que sua presença numa cerimônia de casamento é uma marca dos mecanismos institucionais de coesão social da época, ao mesmo tempo que nos dá uma ideia das dimensões do evento.

Assim, quando os rapazes penetram o interior do palácio lacedemônio,

[...] οἱ δὲ ἰδόντες

θαύμαζον κατὰ δῶμα διοτρεφέος βασιλῆος·

ὥς τε γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης 4. 45
 δῶμα καθ' ὑπερεφῆς Μενελάου κυδαλίμοιο.
 αὐτὰρ ἐπεὶ τάρπησαν ὀρώμενοι ὀφθαλμοῖσιν,
 ἔς ῥ' ἄσαμίνθους βάντες εὐξέστας λούσαντο.
 τοὺς δ' ἐπεὶ οὔν δμῶαὶ λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ,
 ἀμφὶ δ' ἄρα χλαίνας οὔλας βάλλον ἠδὲ χιτῶνας, 4. 50
 ἔς ῥα θρόνους ἔζοντο παρ' Ἀτρεΐδην Μενέλαον.
 χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχόῳ ἐπέχευε φέρουσα
 καλῆ χρυσεῖη ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος,
 νίψασθαι· παρὰ δὲ ξεστὴν ἐτάνουσσε τράπεζαν.
 σῆτον δ' αἰδοίη ταμίη παρέθηκε φέρουσα, 4. 55
 εἶδατα πόλλ' ἐπιθεῖσα, χαριζομένη παρεόντων.
 δαιτρὸς δὲ κρειῶν πίνακας παρέθηκεν ἀείρας
 παντοίων, παρὰ δὲ σφι τίθει χρύσεια κύπελλα.⁷⁷

[...] aqueles que viram

pasmavam na casa do rei caro a Zeus:

como que do Sol, o brilho manava, ou da Lua, 4. 45
na casa de alto teto de Menelau glorioso.

Então, daí, tendo fruído, com os olhos, os observadores,
depois de entrarem em banheiras bem brunidas, lavaram-se.

E então cativas, portanto, lavaram-nos e esfregaram com azeite;

em seguida, envolveram com mantos de lã e túnicas 4. 50

e, depois, sentaram-nos junto ao trono e ao Atrida Menelau.

Água lustral vertia uma criada, carregando um vaso

belo e áureo, sobre argêntea caldeira

de lavar [as mãos]. E, junto, abriu uma mesa polida.

⁷⁷ Conforme as indicações da edição de Goold, os versos 57 e 58 não aparecem em todas as versões.

Pão, a tímida dispenseira que o carregava ajuntou, 4. 55
 tendo servido muita comida e agradando com o que tinha ao lado.
 O trinchador, tendo erguido, ajuntou a tábua de carnes
 variegadas e junto lhes punha canecas de ouro.

De novo, por duas vezes, a palavra *dôma* (4. 44 e 46) aparece delimitando um espaço doméstico; numa delas a casa é descrita outra vez como “de alto teto” (*hupserephès*, 4. 46). Os visitantes “pasmavam” (*thaúmazon*, 4. 44) na beleza do palácio que aparece figurada na imagem de uma irradiação solar ou lunar. Veremos a seguir que essa irradiação desprendia-se de materiais preciosos que, na imagem grandiosa de Homero, constituíam o interior do edifício. O verbo *loúo* (“lavar” ou “banhar”) aparece duas vezes (4. 48-9). O prazer do banho é um tema importante na *Odisseia*. Ele está ligado aos ritos de hospitalidade e reaparece de modo bastante notável no encontro de Odisseu com Nausícaa (6. 214-28). Aqui, porém, as *dmoai* (“cativas presas de guerra”, 4. 49) não apenas “banharam”, mas “esfregaram” (*chrîsan*, 49) os estrangeiros com azeite. Assim como na passagem referente à Nausícaa, quando a nudez de Odisseu desperta algum pudor respeitoso entre ele e as aias da filha do rei, nessa passagem sente-se algum erotismo discreto e elegante, no melhor do estilo elevado pagão. Talvez não seja impróprio recordar das representações em afresco de estilo minoico, sempre muito delicadas; como frisamos já, em algumas delas, figuras femininas exibem os seios através de um tipo de decote bem característico. Nos versos 52, 53 e 58, um vaso de ouro, uma caldeira de prata e canecas, também de ouro, aparecem como valiosos instrumentos do conforto dos convivas do rei. Finalmente, comida (*eídata*, 56), pão (*sítôn*, 55) e carne (*kreiôn*, 57) são servidos à farta aos forasteiros. A carne vermelha assada é uma espécie de iguaria que aparece constantemente na *Odisseia*. Se o trecho que escolhemos sobre a chegada de Telêmaco ao palácio em Pilos fala algo sobre o poder de articulação de certos *génoi* sobre a sociedade, essa passagem, localizada em Esparta, diz-nos bastante do invejável luxo palaciano de que só os mais altos nomes poderiam gozar, conforme uma certa lógica hierárquica que é bem própria da épica, mas que também pode dizer respeito à sociedade da época em que a narrativa se produziu. Esse trecho do Canto IV também registra, como tantos outros da *Odisseia*, a maneira como as camadas sociais mais elevadas se relacionavam com tipos vindos de outras camadas, dependendo deles para o gozo de seu próprio conforto.

Finalmente, não podendo conter-se, Telêmaco dirige-se a seu amigo Pisístrato nestes termos:

φράζω, Νεστορίδη, τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ,
χαλκοῦ τε στεροπὴν καὶ δώματα ἠχήμεντα
χρυσοῦ τ' ἠλέκτρου τε καὶ ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος.
Ζηνός που τοιήδε γ' Ὀλυμπίου ἔνδοθεν αὐλή,
ὅσσα τάδ' ἄσπετα πολλά· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα 4.75

– Repara, Nestórida querido de meu coração,
no luzido do cobre na casa ecoante,
ou do amálgama de ouro e prata, ou do marfim!
Tanto quanto dentro do átrio olímpico de Zeus,
assim são tantas coisas inefáveis; mirando, toma-me o espanto! 4.75

Novamente vemos associarem-se prazer, beleza, conforto e materiais valiosos como o cobre, o ouro, a prata e o marfim. As muitas coisas que vê são *áspeta*, isto é, *inefáveis*, ou *incomensuráveis*. Como a audiência do poema, Telêmaco também se queda perplexo. Ou, na verdade, mais do que simplesmente perplexo, ou espantado: *sébas* é um sentimento religioso de temor e reverência. Pelo que vemos, as riquezas e o conforto da vida palaciana não aparecem apenas em Ítaca, onde uma quantidade vultosa de pretendentes se banqueteara quase todo dia às expensas do patriarca ausente. Ela também é descrita em dois palácios do Peloponeso e aparece quer em objetos de luxo, quer em atividades de entretenimento ou em refeições. Entre os féaces, aliás, Homero também se estende até mais do que nos palácios do Peloponeso. O *oîkos* de Alcínoo em Esquéria, portanto, também era um ambiente de prazer para uma quantidade de pessoas, na verdade, bastante numerosa, como bem reconhece o próprio Odisseu (13. 61-2). A intimidade com a vida privada dos heróis vai além da apreciação de seus hábitos alimentares, de sorte que chegamos, mesmo, a espiar-lhes a higiene pessoal. Nesse contexto de recursos, refinamento e classe, a rústica gruta de Polifemo aparece como uma notável antítese.

4.1.3 Guerra, paz e *timé*

À dualidade homem-mulher pode-se apor outras semelhantes. Para Vidal-Naquet, “a *Ilíada* é o poema da guerra”, ao passo que a *Odisseia* seria “o poema da paz, ainda que por

vezes ocorram lutas” (2002, p. 51). Muito bem, aceitemos. Mas é preciso fazer alguns esclarecimentos para que se compreenda bem o valor dessa assertiva. A aventura de Odisseu, o “saqueador de cidades”, *ptolipóρθion* (*Od.* 9. 504), não é exatamente uma história “pacífica”. Afinal, o ponto alto da história é a prova do Arco, vencida por Odisseu e a subsequente chacina dos pretendentes atrevidos e folgados.

Na verdade, essa opinião foi emitida em referência e por comparação a objetos de arte tão distantes como o famoso Estandarte de Ur, uma peça arqueológica antiquíssima, remontando a meados do terceiro milênio e que possui uma face com um mosaico de lápis-lazúli representando carros, armas como lanças ou elmos, soldados, prisioneiros e mais a figura de um monarca (o “Lado da Guerra”, todo ele uma insígnia *militar*), e outra face em que se vê também um mosaico semelhante onde estão representados, além do monarca, em vez de guerreiros, convivas de uma corte, um músico com uma lira e homens carregando produtos comerciais (possivelmente tributos a serem pagos ao rei, ou simplesmente bens a serem consumidos no banquete) e que, por isso, foi chamado o “Lado da Paz”. Pois bem, Vidal-Naquet parece acreditar que esse “estandarte” exhibe uma dualidade bastante semelhante a que se verifica entre as epopeias gregas.

Desse modo, ele recorda que, na *Ilíada*,

em caso de necessidade, os próprios deuses intervêm para contrariar os processos de paz. Assim, no canto III, os adversários tentam resolver a querela por meio de um duelo entre os campeões Páris e Menelau, os dois que disputam Helena. Afrodite arranca Páris do amplexo mortal de Menelau e o conduz, em pleno dia, para o leito de Helena, o que é um erro: o amor se faz à noite; a guerra, de dia. No canto IV, Atena e Hera sugerem que o arqueiro Pândaro lance traiçoeiramente uma flecha na direção de Menelau. E imediatamente a guerra recomeça (2002, p. 51).

Mas, justamente, o autor pondera, que,

diferentemente da *Ilíada*, concluída com a trégua que permite a realização dos funerais de Heitor, a *Odisseia* termina com uma paz estabelecida entre Ulisses e as famílias dos pretendentes mortos por ele. Atena ordena: “Interrompei essa guerra cruel! [...] / entre as duas partes a concórdia está selada”. Ao longo de seu périplo, Ulisses não se preocupa em guerrear, pensa apenas em reencontrar a sua esposa e o seu lar, esse lugar de estabilidade simbolizado pelo leito conjugal fixado numa oliveira que não se pode arrancar. Entre os féaces, sua última etapa, ele encontra um povo entregue não às artes da luta e da guerra, mas sim às alegrias da paz e do banquete (2002, p. 51-2).

Por fim, conclui o estudioso que

essa oposição entre a guerra e a paz aparece, com todo o seu significado simbólico, no canto XVIII da *Ilíada*. No escudo forjado por Hefesto para Aquiles, opõem-se duas cidades: a da paz, do casamento, das danças, dos debates judiciários – é apenas em tempos de paz que os juízes podem entregar-se às alegrias da arbitragem –, e a da guerra, sitiada e preparando uma emboscada.

Como já foi salientado, comentando o confronto de temas que há nos afrescos norte (“guerra”) e sul (“paz”) na Sala 5 da Casa Ocidental em Akrotiri, Morris traçou um paralelo, justamente, com esse contraste de temas opostos, tradicional na literatura grega, aparecendo “seja nas ἔκφρασεις do escudo de Aquiles ou Héracles, seja na coexistência de dois poemas como a *Ilíada* e a *Odisseia*” (1989, p. 529).

Delorme descreve Aquiles como “áspero, irascível, violento, ávido de vingança e de sangue tanto quanto de dominação, de proeminência e de glória” (1861, p. 137). Parece-me uma boa descrição. Nunes, por sua vez, considera que

Aquiles é o guerreiro jovem e arrebatado, que, por não saber dominar as paixões, causa a morte do amigo, de grande número de companheiros e precipita o desenrolar dos acontecimentos de que decorre seu fim prematuro. O herói da *Odisseia*, pelo contrário, aparece-nos como homem maduro, de grande e variada experiência e com admirável domínio de si mesmo (NUNES, 2002, p. 8).

Lembrando que Aquiles é considerado por Homero “o melhor dos aqueus”, Nicholas D. Smith, não obstante, asseverou: “A óbvia – e bem provavelmente a única – maneira pela qual Aquiles erguia-se acima dos demais homens era por ser o mais efetivo guerreiro” (2001, p. 7). Por isso, Smith parece enxergar, em Homero, alguma sorte de ligação entre “virtude” (*aretê*) e desempenho na guerra (p. 7). E é bem provável que Smith esteja, pelo menos nisso, correto. Ele, porém, faz, ademais, outras considerações, como as que seguem: “Se a única – ou, mesmo, a principal – excelência humana que reconhecermos for a excelência de um superior assassino de outros homens, nosso discurso valorativo ficará necessariamente depauperado” (p. 7).

Smith também pondera, acerca do caráter de Aquiles, nos seguintes termos:

Ao perpetrar sua vingança contra Agamêmnon, Aquiles revela-se como doido [*madman*], rejeitando até os mais empenhados e impressionantes rogos oferecidos por Agamêmnon, e cada vez mais tomando decisões

racionalmente indefensáveis, as quais tiveram resultados funestos para seus amigos. Apenas quando seu mais dileto amigo, Pátroclo, morre de modo bastante desnecessário, como consequência direta de sua recalcitrância, Aquiles retorna para o lado de seus aliados na luta. E até mesmo então, quando liquida Heitor, o maior dentre os guerreiros troianos, assistimos todos com demasiada clareza que Aquiles continua a ser um homem sem nenhum senso de decoro [*decency*] ou moderação. Ele não apenas mata Heitor, como, então, tenta mutilar seu corpo, arrastando-o em torno de Troia repetidas vezes até que por fim os deuses intervêm e forçam Aquiles a parar e desistir.

Portanto, Aquiles não é herói de um ponto de vista moral, porém um homem de excessos medonhos, (2001, p. 6-7).

O problema de análises como a de Nunes e de Smith é que dão por certo uma aliança entre Aquiles e os gregos que não são de Ftia, sua cidade. Essa linha de raciocínio parece ignorar a opinião crítica predominante, que descreve a guerra de Troia como uma campanha de coalisção, num mundo cuja geografia política se conforma, em linhas gerais, com a organização política em cidades-Estado, fartamente documentada em tempos históricos. Nesse universo, a alegada aliança de Aquiles com os gregos em geral aparece sob o signo da contingência, devendo ser compreendida como problemática. No Ciclo Troiano, foi através dos reis e em vista de seus interesses pessoais e privados relacionados a Helena que os povos da Grécia formaram, temporariamente, algum tipo de confederação nacional. Nesse sentido, a nacionalidade dos gregos parece surgir, do ponto de vista da trama da história, a partir da iniciativa de indivíduos. Nesse contexto, o que chama atenção, pelo contrário, é que a aliança de Aquiles com os mirmídonas de *sua* cidade não o impeça de, eventualmente, submetê-los à guerra em vista de interesses privados e alheios à sua comunidade política. Mas não precisamos ver aí uma ética “depauperada”, mas, antes, ideologicamente *filtrada*. Pois, como vimos, a Aquiles é dado o direito de contender com Agamêmnon, questionando seu mérito no recebimento de espólios, mas o mesmo direito não foi dado a um abjeto Tersites, que nem deveria, do ponto de vista de Homero, “contender com reis” (*Il.* 2. 214). A ética épica é essencialmente valorativa e hierárquica e isso diz respeito quer aos indivíduos, em vista de seus méritos pessoais, quer às classes.

Se, por um lado, conforme estamos admitindo, Aquiles não tinha obrigação de se disponibilizar para uma guerra que não era sua (nem dos seus), culpá-lo, por outro, pela morte de Pátroclo seria, também, anular a individualidade do segundo como *herói* independente, a quem, portanto, cumpre ser responsável por suas próprias decisões. Aquiles, na verdade, não poderia, de um ponto de vista épico e heroico, ao modo de um Agamêmnon, subtrair de seu

mais valoroso subordinado o direito a seu quinhão de honra e glória. Quanto às sevícias infligidas ao cadáver de Heitor, se não podem ser vistas como um elemento somenos no interior da narrativa, já que ajudam a caracterizar a *mênis* do herói, também não podem ser vistas fora do contexto da própria narrativa. No último canto da *Ilíada*, quando Aquiles recebeu em sua tenda Príamo, um outro rei, um estrangeiro e o inimigo – porém, ali, apenas um velho! – soube cumprir as prerrogativas da etiqueta nobre de um guerreiro e manter-se nos limites da elegância, da cortesia e da hospitalidade. Respeitando a majestade do ancião, cedeu-lhe o cadáver de Heitor para que fosse religiosamente enterrado, uma demonstração, justamente, de sentimento de decoro e de dever. Nesses momentos da narrativa seu comportamento se afasta do padrão psicológico de teimosia, agressividade e infantilidade e ascende ao da magnanimidade. Nem poderia ser de outro modo, já que Aquiles, naturalmente, conhecendo muito bem o código de ética do guerreiro herói, não poderia lutar fora do campo de batalha. Percebemos então que o caráter de Aquiles obedece a um princípio de conveniência que escapa estranhamente a alguns analistas.

Assim, talvez devamos pôr freios no afã com que se tem asseverado juízos acerca da moral ou do grau de maturidade (ou imaturidade) psicológica e, mesmo, de maldade desse caráter: Aquiles, com a ajuda da prudente Atena, soube dominar-se no primeiro canto da *Ilíada*, quando, tomado de raiva, hesitava, pensando se passaria ou não o destemperado Agamêmnon (este sim uma figura no mínimo equívoca) no fio da espada (188-220). Tal foi seu quinhão de condescendência em face da *húbris* do rei argivo, não sua. Por esse motivo foi alvo da injusta descompostura de Tersites, para quem “não grande é de Aquiles a cólera nas entranhas, porém negligente” (μόλ' οὐκ Ἀχιλῆϊ χόλος φρεσίην, ἀλλὰ μεθήμων, *Il.* 2. 241). Se a fala de Tersites não expressa a opinião dominante sobre o caráter de Aquiles, se esse elemento narrativo se explica antes pela ironia de Homero, isso não implica em que aquela “negligência” deva ser lida como significando “excesso”. Note-se, porém, que, de maneira inequívoca, pelo contrário, a admoestação de Tersites só faz sentido se compreendermos que, do ponto de vista da moral dominante em Homero, a “cólera de Aquiles” *deveria* ser “grande”, em conformidade com ultraje sofrido que, também, *deveria* ser reparado.

Na verdade, a história de Aquiles o leva de volta ao seu verdadeiro estatuto heroico e, nesse sentido, ao reestabelecimento ou resgate de uma *honra* (*timé*) ultrajada. Por isso a *Ilíada* é a história de uma restauração, não de uma superação: sua ação o reconduz a seus justos limites e é exatamente por isso que (conforme uma lógica normal para a mentalidade que

domina essa epopeia, mas contrária à lógica de superação da *Odisseia*) ele vai ser sempre muito superior a um estabonado Diomedes. Tornaremos a falar do caráter de Aquiles na seção 4.2.

4.1.4 Antítese entre os dois célebres poemas de Homero

Assim, não é à toa que se tende à antítese. Para Vieira, da *Ilíada* à *Odisseia*, “a inteligência passa a ocupar o lugar da força sobre-humana. A capacidade de solucionar problemas substitui o vigor para enfrentar conflitos” (2001, p. 16). Portanto, a *Ilíada* torna manifesto o poder da *força*, isto é, do *ménos*, mas na *Odisseia*, o *ménos*, qualidade do ciclope, de um inimigo de Odisseu, não pode tanto quanto a *astúcia*, a *mêtis* do herói. Lembremos que essa é uma dualidade da mais alta pertinência dentro do quadro conceptual da poética heroica e, isso, não apenas do ponto de vista da crítica, mas também do da arte: segundo Vieira, o próprio Homero “emprega de modo contrastante, *biê* (‘força’) e *mêtis* (‘astúcia’), na *Ilíada*, 23. 315; *dolo* (‘dolo’) e *biefin* (‘força’), na *Odisseia*, 9. 406 e 408; *menos* (‘fúria’) e *mêtis* (‘astúcia’), no mesmo poema (20. 19-20)” (VIEIRA, 2011, p.779).

À frugalidade de um Aquiles, que, em razão de seu luto por Pátroclo, batalhou de barriga vazia, podemos opor o luxo dos palácios de Nestor, Menelau, Alcínoo e do próprio Odisseu. A *Ilíada* é, pois, o poema do sangue, já a *Odisseia*, o do vinho. Da mesma forma, quanto há, na *Ilíada*, de ético, ou até pretensamente “histórico”, tanto de estético e ficcional há na *Odisseia*. Também, ao passo que Aquiles, um *semideus*, quando se lamentou da brevidade de sua vida (*Il.*, 1. 352-4), aparentemente pensava mais na desonra de sua mortalidade do que propriamente na duração de seus dias, já que preferiu “glória imorredoura”, (κλέος ἄφθιτον), a um “retorno” (νόστος), seguido de uma “longa existência”, (δηρὸν [...] αἰὼν, *Il.*, 9. 413 e 415; confira também VIEIRA, 2002, p. 10-11), o *homem* (ἄνδρα, *Od.*, 1. 1) Odisseu, por seu turno, *escolheu* o retorno, a velhice e a mortalidade e, facilmente, transigiu, quando oportuno, em bancar o “Ninguém”, (Οὔτις, *Od.* 9. 366).

Nunes defendeu a “unidade da concepção da *Ilíada* e a pluralidade da *Odisseia*” (2001, p. 10) e, de fato, se, na primeira, Aquiles é o herói de uma só atitude e uma só palavra, na segunda, Odisseu é anunciado na evocação do primeiro verso com a alcunha epítética de *polútropon*, que significa, literalmente, o *multímodo*. Mas como a palavra *tropós*, *modo*, etimologicamente aparentada ao verbo *tropéo*, “girar”, também pode ser interpretada como

giro, esse epíteto pode eventualmente ser vertido por o *de muitas faces*, ou o *de muitas voltas* e, daí, o *de muitos rolos*, etc. Onde quer que chegue, Odisseu sabe “se virar”: vira-se em mendigo, rei, estrangeiro, hóspede, amante ou patriarca. Aquiles é inflexível, coerente e íntegro; já Odisseu, versátil, maleável e polimorfo. Ao falar do Odisseu *polútropos*, de sua “dimensão multitrópica, multimodal, plurifacetada” e sua “identidade caleidoscópica”, Vieira recorda que “não por acaso, o mutante Proteu [...] é personagem da *Odisseia* e não da *Ilíada*” (2011, p.779). Na *Ilíada* muitos heróis se movem em praticamente um só espaço, na *Odisseia*, praticamente um só herói se move em muitos espaços. Há na *Odisseia* a importante exceção de Telêmaco, um herói relativamente secundário em relação a Odisseu; mas, mesmo nesse caso, devemos constatar que pelo menos durante os quatro primeiros cantos, que são seu grande momento, Telêmaco protagoniza isoladamente e passa de Ítaca a Pilos e, daí, a Esparta, reproduzindo em escala menor o tipo de dinâmica que envolve Odisseu no resto do poema, particularmente na narrativa de retorno que vai do Canto V ao XII.

O tempo na *Ilíada* é, em sua estrutura geral, linear, mas na *Odisseia*, não. A *Ilíada* tem um tema que pode ser resumido em uma única e primeira palavra, “ira”, (Μῆνιν, *Il.*, 1.1), enquanto que a palavra “retorno”, (νόστος, *Od.*, 1. 5) não dá conta do tema da *Odisseia*, que é também a história de uma emboscada e ainda estende um braço lateral para o amadurecimento de Telêmaco. A bem dizer, na invocação à Musa que introduz a *Odisseia*, a palavra *nostos* não aparece senão no quinto verso e, ainda assim, “por acaso”, uma vez que ali não se aplica a Odisseu, mas, sim, a seus companheiros e, portanto, não se liga sintaticamente ao tema do poema, já que se refere a algo que *não* (οὐδ’, 1. 6) ocorreu: nesse sentido, o tema da *Odisseia* não é, como o da *Ilíada*, situacional e ético (uma ira circunstancial) e, sim, sequencial e narrativo; portanto, dilui-se na fluidez evasiva do tempo, fragmenta-se nos elementos que compõem os eventos da trama – personagens, localização, roupas, objetos de arte, presentes, armas, instrumentos, peripécias, reconhecimentos, expectativas e surpresas, emoções de satisfação ou dor, etc.

A *Ilíada* tem uma estrutura em pirâmide extremada por um ápice extático no final, havendo, inclusive, um ponto de fuga, espécie de vórtice aspirador para o qual tudo tende ou aponta, e que pode ser definido como a interseção entre a “ponta da lança” de Aquiles e a “garganta macia” (ἀπαλοῖο δι’ ἀυχένος ἤλυθ’ ἄκωκῆ, *Il.*, 22. 327) de Heitor – um buraco por onde passam mais de vinte e um cantos. Pelo contrário, a *Odisseia* tem uma estrutura “concêntrica”, como dizia Nunes (2002, p. 7), ou circular (e, por isso mesmo, aberta,

ou infinita), encerrando no meio uma das partes mais importantes da narrativa, suas viagens, isto é, a parte da história anunciada na invocação à Musa, que se refere ao *retorno* de Troia – o que, portanto, inclui não apenas o cativo na ilha de Calipso, explicitado no início, mas também outras passagens que a narrativa revela depois, como o confronto com o ciclope, o encontro com as sereias e, de certa forma, algo do pouco que se fala na *Odisseia* do cavalo de madeira – justamente a narrativa que Demódoco faz desse episódio – temas cuja importância, ademais, está atestada por sua presença em vasos do século VII, como vimos (APARICIO; BLANCO, 1991, p. LXXII-LXXVII). E, particularmente no que concerne ao relato feito no palácio de Alcínoo – como não comparar o Homero da *Odisseia* a uma espécie de Sherazade⁷⁸ para quem, diferentemente de Odisseu, importasse, como se diz, “mais o caminho do que a chegada”?

Essa diferença estrutural entre as duas grandes epopeias não é irrelevante para a técnica de composição narrativa. Ao cabo, mesmo Posídon não deixa de ser uma espécie de roupagem atrás da qual se esconde o próprio Homero, ou pelo menos um instrumento de que ele se serve para assim melhor martirizar, numa brincadeira de gato e rato, o heroísmo renhido de Odisseu. Mediante esse gradiente inicial de perversão é que se torna possível o efeito estético do mito. Esse tipo de *agón* entre narrador e personagem proporciona ao enredo uma tensão peculiar mais ou menos semelhante àquela que Aristóteles mais tarde chamaria “nó” (τὸ δέσις, *Poética*, 1455b, 24).

Assim, a *Odisseia* poderia ser comparada a uma espécie de sanduíche em que o pão correspondesse a Ítaca e o recheio consistisse de toda a variedade de “ingredientes” de que o poeta dispunha para preencher esse intervalo com sucessivos episódios maravilhosos. A viagem de Odisseu se compõe de tribulações subsequentes, que vão ocorrendo de país em país, mais ou menos como um rosário se compõe de contas linearmente dispostas. Diante da augustíssima plateia féace, as aventuras vão assim saindo, entre os cantos 9 e 12, da boca do herói como palhaços de um fusca: parece que não vão acabar nunca. Apesar de tudo, conforme esclarece Nunes “a ideia central da epopeia não fica prejudicada pela massa de episódios secundários; pelo contrário: todas essas causas de retardamento fazem ressaltar

⁷⁸ Finley chama Odisseu de “um ‘Simbad, o marujo’ da Grécia” e, com efeito, alguns episódios das aventuras desse personagem das *Mil e Uma Noites* são gritantemente análogos a certas passagens da *Odisseia*, particularmente no que se refere à sua terceira viagem de Simbad, em que ele também encontra um ciclope que habita uma gruta (2001, p. 27).

ainda mais o propósito inalterável do herói de atingir a sua meta” (2002, p. 10-11). Essa estrutura narrativa não deixa de recordar, em seu aspecto geral, a estrutura do velho romance de cavalaria, que, guardadas as diferenças, é mais ou menos a mesma coisa, se substituirmos água por terra, navios por cavalos. Por isso ou talvez por outra coisa, o certo é que Nunes chegou a esta estranha formulação, segundo a qual “a *Ilíada* é uma epopeia, a *Odisseia*, um romance” (2001, p. 11).

Apesar de tudo, é preciso tomar o cuidado de não ver Odisseu como uma espécie de “negativo” de Aquiles, pois a oposição que entre eles se estabelece não é exatamente simétrica, mas, isto sim, orgânica, mais ou menos análoga, por exemplo, à que em geral admitimos que se dá entre o coração (*thumós*) e a mente (*vóos*). Certamente, dizer que a *Odisseia* é apenas uma resposta à *Ilíada* seria diminuir-lhe o significado; e, com efeito, o caráter de Odisseu gira dentro de uma dinâmica autônoma e *sui generis*. O que acontece, na verdade, é que, tal como, na *Ilíada*, o *ethos*, o “caráter” de Aquiles é, em última instância, a forma poética de um *ethos*, de uma “tradição” militar, assim também o Hesíodo de *Os Trabalhos e os Dias* e Odisseu estão, cada um deles, em relação com um *ethos* já agrário,⁷⁹ já econômico e comercial.

4.2 *Ethos* militar na *Ilíada*

Não é certamente sem motivos que há mais de um século e meio Delorme se admirava com a crueza das batalhas homéricas, as quais descreve com expressiva abundância:

Abra a *Ilíada* e contemple. Que quadro! Aqui um moribundo beija a terra; outro expira mugindo feito um touro; o tutano salta dos ossos e o cérebro, do crânio dos feridos. Acolá, um riso convulsivo se mescla à agonia do guerreiro mortalmente golpeado. Alhures, os olhos de um combatente atingido no rosto escapam-se-lhe das órbitas e rolam a seus pés. Este segura as entranhas com as mãos. O vencedor corta fora a cabeça do vencido e a arremessa como uma bola nas falanges do inimigo, ou a ergue, por derrisão, no alto de uma lança, para lhes oferecer em espetáculo. Os carros giram sobre os cadáveres fazendo-os estalar e quebrando-lhes os ossos. As rodas, os eixos, os pés dos cavalos provam do sangue humano. E, não obstante, isso é aprazível (1861, p. 124).

⁷⁹ Finley, por exemplo, também reconhece no autor de *Os Trabalhos e Os Dias* uma “peasant orientation” (2002, p. 114).

Essa descrição, tão profusa como justa, é, não esqueçamo-lo, dirigida a um texto essencialmente pio. Parece verdadeiramente espantosa a maneira como essa atitude religiosa se concilia, por um lado, com um prazer da audiência a um só tempo estético e festivo e, por outro, com um certo realismo descritivo que a cada instante se esmiúça nas mais detalhadas minudências físicas da ação heróica; contudo, uma leitura verdadeiramente afinada com a função social da poesia de então e, particularmente, da épica, tem certamente de contemplar o quadro histórico da época, mas também ultrapassar, em sua compreensão, as raias do apenas realista. Enfim, na verdade, apesar do que disse Delorme, não há motivo de assombro; com efeito, a sanguinolência da ação mítica não enxovalha, porque não o poderia, a excelência do gênero épico; antes, pelo contrário, é o verniz, conforme o próprio Delorme, “aprazível”, de que se reveste o elevado e o belo.⁸⁰

Essa experiência estética não deixa, pois, de ter algo em comum com a *kátharsis* aristotélica, isto é, a “purificação” trágica que se obtinha em face dos sentimentos de *phóbos* e *éleos*, isso é, “terror” e “dó”. Como não podia deixar de ser, essa sensibilidade religiosa não se restringia à esfera poética, mas, antes, se estendia, ou emanava da própria experiência social que a poesia tomava como tema, fosse ela erótica ou, como no caso da épica, marcial, havendo para isso diversos deuses que se repartiam em cada uma dessas esferas. Aparentemente os próprios guerreiros experimentavam, no curso de seus embates, o delírio e o êxtase dos massacres. Para Vernant, em Homero, assim como entre os antigos *hippeis*, isto é, como dizíamos, “cavaleiros”, ocorria que “a audácia que permitia ao guerreiro executar aquelas ações brilhantes, encontrava-se numa espécie de exaltação, de furor belicoso, a *lyssa*, onde o lançava, como fora de si mesmo, o *menos*, o ardor inspirado por um deus” (VERNANT, 2003, p. 67). Aquiles, portanto, nunca esteve exatamente *doido*, como pretendeu Smith (2001, p. 6), mas, no campo de batalha, agiu de modo muito especial, *tomado* por um furor de inspiração religiosa, em conformidade com um quadro de noções comportamentais que não nos é familiar.

A exortação para a chacina é um tema comum à *Ilíada* e às elegias de poetas tão antigos como Calino e Tirteu, e não é impossível que procedimentos semelhantes ocorressem de fato durante a preparação das tropas para o ataque, de modo mais ou menos ritualizado, como tinha de ser toda experiência coletiva na época, e ainda mais aquelas ligadas às

⁸⁰ Já foi dito alhures que “há uma bela guerra, assim como há uma bela morte”. Cf. VIDAL-NAQUET, Pierre, *O Mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 53.

instituições mais tradicionais. O célebre fragmento do escudo abandonado, de Arquíloco, menciona, provavelmente ainda na primeira metade do século VII a. C., um saio que “se exalta” (ἀγάλλεται, Fr. 5, 38W apud CORRÊA, 1998, p. 110-133 e, especialmente, p. 110) com essa presa de guerra. Sendo esse poeta conhecido por seu humor peculiar e pela maneira como joga com os valores dominantes da época, neste fragmento vemo-lo narrar o episódio nada heroico da perda de seu escudo. De todo modo, o que nos vale é que sua descrição do comportamento do inimigo conserva para nós algum valor antropológico.

De acordo com Flacelière, “nos tempos antigos, como na *Iliada*, quando se faziam prisioneiros, era para os imolar imediatamente, pois os deuses tinham direito a esse sacrifício humano que, de antemão, lhes fora prometido, a não ser que esperassem obter resgate de monta pelo cativo”. Ele nota também que ainda na época clássica, “era frequente os inimigos vencidos serem massacrados no campo de batalha” e, nessas ocasiões, os vencedores

tiravam as armas aos inimigos mortos e aos cativos (como, de resto, já na *Iliada* se fazia). Estas, amontoadas no campo de batalha, ou agrupadas sobre troncos de árvores, constituíam o *troféu* [τρόπαιον], que se dedicava aos deuses, e que, tornando-se sagrado, se convertia em objeto de culto; esse manequim recoberto de armas era considerado como uma estátua divina. Armar o troféu era manifestar a vitória aos olhos de todos, pois para o fazer, era necessário ter-se ficado senhor do campo de batalha (FLACELIÈRE, p. 286-7).

Onians, escrevendo acerca das origens do pensamento europeu, comenta, muito a propósito, que “*térpesthai*, que na Grécia tardia significa ‘regozijar-se’, ou ‘deleitar-se’, ele [Homero] aplica também a experiências que não poderiam ser consideradas prazerosas pelos gregos posteriores nem por nós, quais sejam: choro e lamento”; e, logo mais além acrescenta que *khárme*, o “espírito de batalha”, estando etimologicamente ligado ao verbo *kháiro*, “regozijar-se”, a *khárma*, “regozijante”, “aprazível” e a *kharmoné*, “gozo”, “deleite”, significa, na origem, algo como regozijar-se, ou, para ser mais exato, indicaria “a ‘volúpia da batalha’ [*battle-lust*], ou gozo que vem com o livre desempenho [*play*] das energias dos guerreiros”, uma vez que “varrer o campo de batalha com instintos e energias libertos – é, com efeito, ‘gozar’ a suprema realização do orgulho do poder” (1994, p. 20 e 21). Estamos, portanto, num mundo em que o exercício do poder bélico se relaciona com uma espécie de gozo extático, ou um arrebatamento; no frenesi elétrico dos combates, o poder deletério do

guerreiro se investe, paradoxalmente, de uma gloriosa vitalidade – mas não para quem, como o Heitor do canto XXII, está do outro lado da ponta de lança.

E, com efeito, a sanha cruenta de um herói como Aquiles no momento de uma explosão furiosa se expressa no semblante horrífico da própria Górgona. É nisso, pelo menos, que Vernant parece acreditar, tendo afirmado que “resplandecente em suas armas, os olhos flamejando raios de fogo, quando Aquiles contrai o rosto em esgar, bate as mandíbulas, emite um grito de guerra desumano à maneira de Atena porta-Égide, o herói furioso, possuído pelo *ménos*, apresenta um rosto em máscara de Gorgó” (1988, p. 53). É nesse sentido que se deve compreender o significado emblemático da figura de Aquiles, isto é, como uma máscara rígida. Na verdade, ele é a personificação de um ideal cívico, a própria glória imperecível do bravo guerreiro transformada em ação humana, em façanha heroica.

Conforme bem indicou Vernant, é da incongruência entre, por um lado, o aspecto modelar dessa personagem (e, de algum modo, abstrato, no sentido de que o mito ainda preenche aí uma função que depois será exercida pelo discurso conceitual),⁸¹ sua excelência inigualável e, por outro, seu aspecto humano, como cidadão livre, e, nesse sentido, um igual, que surgem, logo no primeiro canto da *Ilíada*, os conflitos que o distanciaram de Agamêmnon. Aquiles possui uma rigidez de caráter que equivale, em certo sentido, à rigidez lógica própria dos conceitos.⁸² Por um lado temos o estatuto político do *rei* argivo, que é determinado pelas formas de organização humana, sua hierarquia, as funções sociais que o sistema prescreve e que, em virtude de seu valor pragmático, por se subordinar às leis do mundo civil, Vernant considerará como meramente “relativo” e “efêmero” (VERNANT, 1979, p. 41). Essa distinção aparece, no quadro político do mito da Guerra de Troia, como algo contingente, um poder resultante de acordos circunstanciais entre reis iguais, não de uma situação incontornável na hierarquia de um cosmos imutável: ou seja, a superioridade de

⁸¹ Torelli e Orto afirmam em sua *Storia e Civiltà dei Greci* que os estudos hodiernos “estão empenhados em demonstrar que mito e racionalismo não são duas coisas opostas para os gregos”, e que os “elementos racionais do pensamento grego representam as forças condutoras na construção da última e mais significativa forma que o mito grego irá assumir apenas no quinto século, assim como a veste do mito se oferece por si mesma a determinados conteúdos da filosofia idealista do quarto século e como, enfim, essa mesmíssima filosofia é herdeira em linha direta do mito na relação que estabelece entre o inteligível e a realidade sensível” (1989, p. 465).

⁸² Com efeito, para Vernant, o comportamento de Aquiles não demanda um explicação “de ordem psicológica”, mas, pelo contrário, “concerne menos a um traço particular do caráter de Aquiles que às ambiguidades de sua posição, ao equívoco de seu estatuto no sistema de valores próprio à tradição épica” (VERNANT, 1979). O personagem Aquiles parece representar menos uma pessoa histórica do que um modelo ético, ou um emblema cívico.

Agamêmnon fundamenta-se na igualdade implícita entre os membros de um acordo. Por outro lado, temos o prestígio do *herói*, a glória imperecível do combatente que morreu bravamente em situação de batalha, que se realiza através do canto poético, da narrativa mítica e que pretende, para si, a perfeição própria das coisas ideais.

Se o poder de Agamêmnon, chefe de estado e general, comandante maior dos exércitos helênicos, deriva das formas de vivência ligadas a seu estatuto civil e militar, o mérito de Aquiles, pelo contrário, distancia-se de qualquer forma passageira de “vivência”, dirige-se à imortalidade e à morte, à imortalidade *pela* morte,⁸³ uma durabilidade emblemada na figura dúbida do belo cadáver (jovem e morto),⁸⁴ no túmulo edificado do guerreiro e na prática da gesta.⁸⁵ Eis, pois, sobre o que jaz a ambiguidade de seu caráter: estando, na qualidade de herói, acima dos homens comuns, não chega no entanto a ser exatamente um imortal. Nem homem, nem deus; porque mortal, imortal; implacável, imbatível e impiedoso, mas ao mesmo tempo ético – é na tensão dessa clivagem e desse paradoxo⁸⁶ que se encerra o heroísmo⁸⁷ de sua figura.

Vernant sugere que, para Aquiles, o que está em jogo em cada momento da luta é sua própria existência humana. Como seu risco é absoluto, seria justo que seu reconhecimento também o fosse – daí sua inflexibilidade, sua incapacidade para o perdão.⁸⁸ Se, para ele, não há parâmetro de comparação que permita o diálogo entre o valor do herói e o do rei, isso resulta do fato simples de que sua própria vida, por assim dizer, não está no mercado. Podemos citar aqui as próprias palavras de Vernant: “Para Aquiles, não há medida comum entre a *timé* [“honra”] que adere à dignidade real [...] e aquela que o guerreiro conquista penando sem repouso ‘na primeira linha’ dos combatentes, onde o risco é total” (VERNANT,

⁸³ “Ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer”, id., *ibid.* p. 40.

⁸⁴ De acordo Com Vernant “ultrapassar a morte é também escapar da velhice”, pois “aos olhos dos homens vindouros, cuja memória habitará, ele [o combatente] se acha, pelo traspasso, fixado no fulgor de uma juventude definitiva”, id., *ibid.*, p. 43 e 44.

⁸⁵ Cf. id., *ibid.*, p. 55.

⁸⁶ A propósito do “drama de descender de uma imortal, Tétis, e de um mortal, Peleu”, Trajano Vieira escreveu, no prefácio à tradução da *Ilíada* de Haroldo de Campos: “se, do ponto de vista humano, a origem do herói lhe garante distinção militar, da perspectiva olímpica o personagem carrega o desprezível atributo da vulnerabilidade”. VIEIRA, Trajano. Introdução. In: HOMERO, *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. 2ª ed. São Paulo: Mandarim, 2002, p. 10.

⁸⁷ Segundo Aristóteles a tragédia e a epopeia têm em comum o imitarem pessoas “sérias” (*σπουδαίος* = sério, grave, honesto). Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a, 2 e 27. Parece, pois, lícito encará-las como subdivisões de um conjunto maior, que poderíamos designar, por exemplo, como “heroico”.

⁸⁸ “Para Aquiles, qualquer ofensa, venha ela de onde vier, é igualmente insuportável e inexpiável”. Cf. VERNANT, 1979, p. 33.

1979, p. 35).⁸⁹ O juízo implícito na observação de Vernant talvez seja o de que a vida humana (ou pelo menos a de um homem da mais alta estirpe, como é o caso de Aquiles) é um bem natural, absoluto e inalienável, sendo em tudo contrária ao fausto e ao poder da realeza. Essa idéia de “totalidade” do risco na guerra fica mais fácil de compreender quando nos damos conta de que a religião de Homero não previa qualquer sorte de felicidade após a morte. É por isso que, como temos visto, Aquiles não quer, de jeito nenhum, ser consolado desse infortúnio (*Od.* 11. 488).

Agora podemos entender melhor aquilo que dizíamos acima, que “o *homem* Odisseu escolheu o retorno, a velhice e a mortalidade”: é que a *Odisseia*, o poema do vinho, do luxo e do himeneu, acaba sendo também o poema da “vida”. Na verdade, Odisseu escolheu a mortalidade porque ela é uma condição necessária da temporalidade humana. Ele parece ter sido um homem preso ao século, ou pelo menos ao lar e, até certo ponto, alimentava-se da imprevisibilidade e da contingência com que o devir histórico lhe premiava. Pelo contrário, para Aquiles, o mais bravo dentre os Aqueus, a morte era (pelo menos na *Ilíada*) a única saída de transcendência para a transitoriedade humana, uma condição que, para o semideus, aparecia sob os signos da vicissitude e da ignomínia.

Por isso, talvez o mais correto fosse afirmar, ao menos quanto à *Ilíada*, não que o risco de Aquiles era “total” (o que seria igualá-lo a qualquer guerreiro comum, talvez até mesmo a um abjeto Tersites), mas, justamente, inverter essa idéia, afirmando que seu risco era *totalmente nulo*. Simplesmente, a palavra “risco”, aqui, não é inteiramente pertinente. Devemos lembrar que, na *Ilíada*, tudo se passa de acordo com uma lógica muito própria, a lógica do mito, isto é, a da *fatalidade*, ou melhor, em grego, *moíra*, um vocábulo geralmente vertido por “destino”, mas cujo sentido está necessariamente associado à ideia de morte. Isto é, a morte como uma ocasião, uma ocorrência infalível e com data marcada, embora desconhecida para quase todos os homens. Tudo que acontece, não é, como na nossa realidade cotidiana, simples resultado de circunstâncias históricas, espécie de deságue de um fluxo de acontecimentos em que a concatenação causal dos fenômenos tangíveis é o único fator determinante na sucessão dos fatos, deixando, no máximo, alguma margem de ação ao acaso, ou ao contingente; pelo contrário, tudo tem de se passar conforme o que está “escrito” (ou

⁸⁹ A *timé* homérica, isto é, a “honra”, era pessoal e, portanto, mais qualitativo que quantitativo, e intransponível; é esse conceito entretanto que organiza uma rede de valores hierárquicos e, portanto, é a chave para parâmetros comparativos de sobrevalorização, detrimento ou equiparação entre os homens.

melhor, já que o termo é por demais impróprio, “tecido”) pelo próprio Destino (*Moira*), contra quem nem mesmo o poderoso Zeus ousou rebelar-se, deixando a contragosto que seu filho Sarpédone morresse.

Com efeito, no canto XVI da *Iliada*, ele diz a Hera:

ὦ μοι ἐγών, ὅ τέ μοι Σαρπηδόνα, φίλτατον ἀνδρῶν, 16.
433

μοῖρ' ὑπὸ Πατρόκλοιο Μενoitιάδαο δαμῆναι⁹⁰

- Oh! Dói-me Sarpédone, dentre os homens o que me é mais caro, 16.
433

sob Pátroclo Menecida, a Moira⁹¹ dominá-lo!

Em sua tradução, Carlos Alberto Nunes atribui função de pronome pessoal de posse ao termo *moi*: “o meu Sarpédone” (2001) em lugar de “o que *me* é mais caro”. Ora, é evidente que neste momento, tomado de um *páthos* paternal, Zeus exagera o valor de Sarpédone, chamando-o “o mais caro de todos” (*phíltaton*). O exagero, entretanto, talvez pareça mais tolerável se se seguir a minha interpretação: “o mais caro *para mim*”, isto é, para Zeus. Nesse caso, sua fala nem tanto caracteriza Sarpédone (cujo valor não poderia superar o de Aquiles sem prejuízo da lógica interna do poema) quanto indica o *páthos* momentâneo de Zeus. Assim, portanto, é razoável inferir-se que Zeus realmente não queria que Sarpédone morresse. Uma outra tradução possível seria ainda: “Dói-me Sarpédone, dentre os homens o que me é mais leal”. Essa tradução faz jus ao conceito de *phília* (“amizade”), que comporta a ideia de aliança, ou lealdade, e é um valor constante na *Iliada*. Seguindo a leitura que essa tradução sugere, esse herói não seria o mais valoroso na batalha, ou em outra esfera de ação, mas, apenas, o mais amigo de Zeus, sendo, assim, uma presa relativamente “fácil” diante de Pátroclo.

⁹⁰ Conforme os esclarecimentos que constam na edição de Goold, essas linhas fazem parte de um trecho (16. 432-58) omitido em Zenódoto.

⁹¹ Moira aqui entendida como “destino de morte”.

O poderoso Cronida inda cogitava retirar o filho “da batalha lacrimosa” (μάχης ἄπο δακρυόεσσης, 16. 436); mas eis que Hera o adverte: todos os deuses ficariam contra ele, ou quereriam imitar-lhe a atitude – seria uma confusão! Contrariar o destino seria provocar uma perturbação no equilíbrio de um certo cosmos. E foi assim que, passados cerca de setenta versos, o fim que era reservado a Sarpédone, a morte, “cobriu[-lhe] os olhos e as narinas” (κάλυψεν/ ὀφθαλμοὺς ῥῖνάς θ', 16. 502-3). Ora, a lógica fatalística do mito grego recai, portanto, não sobre os mortais apenas, mas também sobre os próprios deuses, já que até Zeus dobra-se a ela: é intrínseca à existência. Por isso, Aquiles também está enredado em seu destino e, o que é mais, na verdade sempre esteve ciente⁹² do seu fado curto e glorioso e, ainda, preferiu-o a um longo, porém sem glória (*Il.*, 1. 352-3 e 9. 410-16); ele não poderia ter feito outra escolha, pois isso seria contrário ao seu significado arquetípico; ele *tinha* de ser o herói que personifica a *areté* do guerreiro, seu valor, sua excelência e seu triunfo; e, quanto a isso, seu *risco* era – nenhum.

Embora essencial ao significado de seu caráter, acompanhando-o ao longo da epopeia em diversas passagens que mencionam seu destino, a vulnerabilidade de Aquiles, no entanto, deve ser parcialmente silenciada; essa efemeridade é o contrapeso da catapulta que o ergue acima do vulgo e o arremessa como que de um trampolim em direção à eternidade; é um tributo, ou cacife de seu heroísmo sobre-humano, mas é também talvez seu aspecto mais humano. Nada expressa melhor a ambiguidade da morte de Aquiles do que o estatuto que a *Iliada* lhe reservou para esse acontecimento, que é o do conhecimento intelectual sem a experiência sensível, na medida em que a epopeia pode nos oferecer tal experiência, que ali não será a da sensação, mas tão somente a da recordação por conhecimento anterior. Por que Homero não quis narrar sua aventura até o fim? Ora, o objeto de seu relato não é propriamente Aquiles, mas sua ira furibunda, isto é, sua *mênis* e, em certo sentido, também seu *ménos*. É preciso, pois, deixar Aquiles ter livremente seu acesso de raiva, que é a manifestação de seu heroísmo; e que o silêncio paire, não por ignorância, mas por estratégia, sobre sua *moira*, isto é, o destino mortal que se prende a cada um de nós *individualmente*.

⁹² Isso não parece ter sido um grande segredo na *Iliada*: não apenas Aquiles conhecera seu destino, mas até mesmo Xanto, seu cavalo, sabia-o bem, e disse-o, ao que Aquiles teria retrucado: “Xanto, por que me vaticinas a morte? Não tens necessidade” (Ξάνθε, τί μοι θάνατον μαντεύεαι; οὐδέ τί σε χρή, *Il.*, 19. 409 e 420).

Enfim, ao que parece, também Homero bem sabia que, como Xanto, “não tinha necessidade”, ou “não devia” agourá-lo (*Il.* 19. 420), tendo deixado seu destino final fora de sua narrativa.

Em face de seu lado simbólico – não se afigura mesquinho seu aspecto humano? Teimoso, turrão, inflexível... Conquanto seja, diga-se lá, fato, o ter-se eximido de qualquer ação positiva contrária aos interesses do grupo, por que não aceitar, no Canto IX, o pedido de desculpas de Agamêmnon? Esse herói, tendo-lhe tomado Briseida, restituía o espólio sem tê-lo tocado, e ainda pagava uma espécie de “juro”: sete trípodes novas, dez talentos de ouro, vinte caldeirões luzentes, doze corcéis e mais sete tecelãs imaculadas (*Il.*, 9. 122, 123 e 128). E ainda, vencendo a guerra, vinte troianas, as mais belas afora Helena, sete cidades e a mão de uma de suas filhas (*Il.*, 9. 139-149). E tudo isso feito às claras, como que para recompensá-lo, perante os olhos do coletivo, do prejuízo anterior. Temos visto, porém, que Aquiles retrucou que não aceitaria o pedido de desculpas “nem se [Agamêmnon] a mim dez e mais vinte vezes concedesse/ que o tanto que aí há” (*Il.* 9. 379-80).

O problema é que compensar os efeitos de uma ação não é o mesmo que anular a existência da ação. O imbróglio que atravessa o enredo da *Ilíada* não é de ordem econômica, mas moral. Trata-se de uma ofensa à *honra* de Aquiles, apenas isso. Se, não obstante, a paga não o ressarcia da perda moral irremediável que fora o primeiro ultraje público, se seus próprios valores não se compreendiam nessa lógica, não seria o caso de relativizar esses valores? De pautá-los pelos valores do grupo em que o herói se inseria? Seria esse Aquiles assim tão soberbo o homem ideal, questionemo-nos, para o desempenho político no interior de uma instituição como a pólis? Uma pólis destinada ao diálogo entre *iguais*? Para Vernant, o sentimento de *philia*, isto é, de “amizade”, “camaradagem”, ou “afinidade cívica” entre os *politoi*, os “cidadãos”, entendidos como *hómoioi*, “semelhantes” ou *ísoi*, “iguais”, era o laço de união que cimentava a pólis, um sistema “cuja lei é o equilíbrio, cuja norma é a igualdade”. Note-se, todavia, que conceitos como os de *isonomia*, igualdade perante a lei e de *isocratía*, igualdade de forças, teriam servido a uma ideologia oligárquica (igualdade entre os membros de uma elite, em oposição à ordem monárquica) antes de expressar os valores propriamente democráticos. Em todo caso, para Vernant a *pólis* foi, além do mais, desde o início um lugar de “debate” (2003, p. 65-66 e 54). O próprio Aquiles, porém, reconhece que, embora excedendo os demais aqueus “na guerra, na ágora existem também outros melhores” (ἐν πολέμῳ ἄγορῃ δὲ τῶν ἀμείνων ἐῖσι καὶ ἄλλοι, *Il.* 18. 106).

Sentir-nos-íamos tentados, talvez, a ver um Aquiles limitado, ou, mesmo, em certo sentido, inepto, infantil – *egocêntrico*? Definitivamente – não! Ou pelo menos, não para os próprios gregos que o criaram. Pelo contrário, como se sabe, nele se espelhavam; seria necessário ressaltar mais uma vez o caráter didático e pedagógico da *Ilíada*? E eis que, nos cantos I e XIX, quando, penetrando o círculo dos debates públicos, Aquiles toma a palavra, sente-se ainda a altivez de sua figura corresponder à altura de sua posição. Enfim, Aquiles é, de fato, *soberbo*, admitamo-lo; mas não tanto por ser presunçoso e, sim, por ser *augusto*.

Ora, Aquiles é o que é, um herói de uma só face. A máscara de que falava Vernant não escondia nada por trás de si: era a própria cara do rei de Ftia. Menos que isso, seria a renúncia de seu *ethos* e seu aspecto arquetípico. Nesse sentido, se, no canto I e, sobretudo, no IX, por ocasião da comitiva que Agamêmnon envia à sua tenda para efeito de negociação, essa personagem não quis mostrar-se afeita ao debate entre iguais, é que faz parte de seu significado essencial *não ser um igual*. Seu caráter é a projeção na forma de ação de uma noção apenas intuída (por não ser exatamente um conceito),⁹³ mas de alguma forma dada no sistema de valores, de brio e de superioridade tanto de poder de combate como de nascimento. Do alto dessa verticalidade é que se abisma, como uma torrente canalizada em ato, a força e o ímpeto de sua conduta, a fúria que o lança sobre o inimigo. E, lutando em meio ao furacão tonítruo das batalhas coruscantes, não apenas armado, mas vestido, verdadeiramente ornado em bronze (com sua lança pesada e o escudo forjado pelo próprio Hefesto), Aquiles já não morre: torna-se, por um lado, memória poética e, por outro, um brasão de bronze. No final da história, o resgate de sua *timé* representa a salvação da própria narrativa como um todo. É o preenchimento da função épica que está, de algum modo, em jogo.

Qual seria, então, perguntemo-nos, o limite (pois há algum) para essa clivagem notável que vemos entre Aquiles e o homem comum? Trata-se de um limite ideológico, de valor e ético. Embora sentisse desde o começo que deveria ser tratado como alguém superior, de acordo com a honra que lhe cabia, Aquiles, na verdade, soube comportar-se sempre dentro

⁹³ *Héros, kléos, areté e timé*, isto é, “herói”, “glória”, “virtude” e “honra”, são apenas alguns exemplos que encerram, cada um a seu modo, essa noção, sem que a cultura homérica tenha elegido uma palavra entre as demais para exercer um papel particularmente nuclear; não apenas isso, mas, se por um lado essas palavras se integram dentro do texto épico, não há por outro lado um esforço explícito e direto de unificar seu sentido no interior de um sistema lógico; enfim, a partir de Homero tem-se que esperar ainda mais ou menos dois séculos até que surja uma tradição propriamente filosófica. A respeito disso Olson disse: “enquanto para os gregos do tempo de Homero noções como ‘justiça’ e ‘coragem’ eram exemplificadas nos feitos de deuses e heróis, para os gregos da era da escrita se tornaram conceitos filosóficos” (OLSON, 1997, p. 92).

de um certo código de ética bastante rigoroso, tratando direito ele mesmo aos demais, conforme merecessem. Devemos recordar que o herói apenas retornou à batalha, seu ambiente “natural”, em razão de um sentimento de amizade (*philia*) por Pátroclo, amizade esta que foi, assim, colocada acima dos presentes de Agamêmnon. Nesse aspecto a *Ilíada* trata-se, portanto, em alguma medida, de um discurso de valor. Mas, se aceitarmos, como Vernant, que esse tipo de relação de lealdade, por definição, estabelece-se entre pessoas da mesma estatura política, disso resulta que o herói de pés ligeiros, ao cabo, tratou rigorosamente como um igual (tendo-lhe cedido anteriormente a armadura) a quem, de fato, era inferior, do ponto de vista da hierarquia heroica da épica. Acerca disso – como no caso de Tersites, que pichava, dizíamos, a negligência de Aquiles (2. 241) – a ironia de Homero vem, pela boca de uma personagem também equívoca, acudir o herói de qualquer constrangimento ético, uma vez que tinha sido justamente Agamêmnon quem o isentara de culpa, já no Canto I, ao censurá-lo: pois Aquiles, debatendo em assembleia, teria se dirigido ao chefe argivo, justamente, como a um “igual” (1. 187). Dessa forma verificamos que, dentro de círculos superiores, uma relação horizontal de poder era possível e, eventualmente, desejável. A superioridade de Aquiles sobre o outro rei seria, assim, moral, e não legal. E ocorre que, na verdade, não está dado, no seu caráter, o desrespeito a normas comportamentais estabelecidas ou às instituições. Isso faz parte de sua integridade, que é sempre a base de sua convicção, de sorte que, embora estivesse acima dos demais em valor, Aquiles não estava acima do decoro, das leis (não escritas), ou da moral.

Entrevê-se aqui de que maneira um dado personagem pode ter um sentido essencialmente ético, estando assim em relação com uma gama coletiva de valores, ao mesmo tempo que, ainda de um ponto de vista ético, se destaca da coletividade, dentro de uma escala admitida de prestígio heroico. Aquiles mantinha, em relação à sua audiência poética, exatamente aquela dupla relação de proximidade e distância que mantemos com aquilo que admiramos e em que nos espelhamos e que, portanto, compreendemos – mas não alcançamos.

Assim, uma coisa importante a ser salientada é que a superioridade do *status* de Aquiles não o torna mais distante, do ponto de vista de um engajamento ético, dos homens comuns. No paganismo grego, nem os deuses desprezavam o destino dos homens. Eles acompanharam a Guerra de Troia passo a passo, interferindo, a cada instante, diretamente, ainda que discretamente, em suas pelepas. Ora, se tentarmos precisar um pouco mais a definição do *ethos* militar que se expressa em Aquiles, veremos que a instituição social da qual esse caráter se descola é a *batalha*: Aquiles venceu Heitor, que vencera Pátroclo, que

vencera Sarpédone. Assim, a narrativa vai erguendo os degraus da honra até que, colocando-se no alto de uma cadeia de superioridade, o grande herói atinja seu prestígio imortal. Ele já sabia que era o único capaz de desequilibrar a guerra em favor dos aqueus. Se não, por que motivo ter-se-ia retirado do campo de batalha para plantar-se ao lado do acampamento aqueu, em vez de retornar para casa? Descrições de batalhas, não só a de Aquiles, são, a propósito, extremamente frequentes ao longo de toda a *Ilíada*.

Desse modo, sendo um discurso de elite, o discurso épico não deixa de ser, ao mesmo tempo, voltado também para os homens livres das classes mais baixas, os quais, naturalmente, estavam presentes em número maciço nos grandes festivais. Muitas vezes, a penetrabilidade e, em certo sentido, talvez algum grau de legitimidade de um dado discurso político depende da habilidade com que se concilia a ideologia de diferentes segmentos sociais em um só texto. Embora na *Ilíada* o povo seja excluído dos ambientes deliberativos, o que elimina, de antemão, como anacronismo, uma interpretação democrática da ambientação política em Homero, temos de reconhecer, ao menos, que, à margem das esferas de deliberação, a ação de guerra assinala um momento de plena realização de um certo poder bélico em que o povo tem participação como agente direto. Nesse sentido, a batalha é uma instituição popular, comportando valores de uma orientação ideológica com alguma penetração nas camadas de base, as quais passavam, como se sabe, por uma educação militar severa. O próprio nome Aquiles (*áchos* + *laós*) significaria “a dor do povo” (BRANDÃO, 1991); mas, apesar de ser traduzida muitas vezes simplesmente como “povo”, a palavra *laós* pode indicar especificamente o segmento militar da sociedade, especialmente na *Ilíada*. Mas, então, por que “a dor do povo”? No Canto I, Aquiles levantou a voz contra Agamêmnon em defesa, justamente, do *laós* (λαοί, 1.10 e λαὸν 1. 54), que sofria muito, sucumbindo aos montes sob as frechas atiradas de longe por Apolo (1. 10, 43-53 e 96-7). Foi para isso que Aquiles resolveu convocar o povo para uma assembleia (1. 54).

Como se vê, de algum modo há um lugar para o *laós* também no código de valores da épica. Todo o quiproquó em torno de Aquiles e Agamêmnon, que dá o tema e o nó da *Ilíada*, tem como *background* exatamente esse “sofrimento” (ἄλγεῖ, *Il.* 1. 96) do *laós*. Do povo não sairá, naturalmente, um personagem de valor; todavia, quando está unido, o mesmo povo se constitui como um segmento social evidente ao qual se deve conferir respeitabilidade. É claro que, como a própria audiência de Homero, o *laós* aqueu, no Canto I, mais escuta do que se manifesta (54-305 e, em particular, 73); mas, também como o público da épica, de algum

modo acaba sendo levado em linha de conta. Sua presença coletiva, no primeiro canto, antecipando um pouco o coro trágico, espia as ações dos grandes heróis. Na verdade, o *laós* teve até um breve instante de fala, num trecho nada irrelevante do poema, já que localizado bem no início: trata-se justamente de um momento em que ele se coloca favorável ao sacerdote Crísis e, portanto, contra Agamêmnon, na disputa que originou a querela com Aquiles (1. 22-4).

Bem, o *poder* de Agamêmnon derivava-se de um acordo mítico de um pequeno círculo de elite. Que tipo de significado, ou apelo ético ele poderia extrair disso, para sua figura, em face do povo? Pelo contrário, o *valor* de Aquiles fundamentava-se numa instituição real com participação popular direta: a batalha. De todos esses pontos de vista Aquiles aparece, curiosamente, como uma figura legitimamente (embora não democraticamente) mais representativa do que Agamêmnon, o “rei papa-povo” (δημοβόρος βασιλεύς, *Il.* 1. 231; o qualificativo se refere ao *dêmos*, não ao *laós*). O herói de Ftia encarna, portanto, o *ethos* do guerreiro. Trata-se, evidentemente, de um guerreiro superior e de elite, importa não esquecer, mas, em todo caso, um guerreiro cuja honra está estabelecida dentro de um sistema de valores social mais amplo.

4.3 Ethos econômico, comercial e emergente na *Odisseia*

Geralmente o leitor moderno sente uma afinidade maior com a *Odisseia* e seu herói do que com Aquiles e sua epopeia. O objetivo dessa seção é, em parte, identificar traços “modernos” na *Odisseia*. E, de modo geral, compreender como o caráter de Odisseu se coaduna com um *ethos* econômico e comercial que emergia no momento de formação desse mito e desse poema.

4.3.1 Questões de precedência entre as epopeias homéricas

Para muita gente a *Odisseia* deve ter sido composta depois da *Ilíada*. De acordo com Finley, “a visão que comanda mais e mais acordo é que a *Ilíada* tomou a forma pela qual a conhecemos na segunda metade do século VIII a.C.; e que a *Odisseia* e os poemas hesiódicos vieram uma ou duas gerações depois” (p. 24). Vimos que, segundo Blanco e Aparicio a documentação em vasos do Período Arcaico e do século V parece atestar um crescimento de popularidade da *Odisseia* bem posterior ao da *Ilíada*. Temos já dito que, *de certa forma*, ela é uma resposta. Não que a *Ilíada* seja uma pergunta. Sua mensagem é mais exclamativa do que interrogativa, pois essa é a linguagem do compromisso e a épica é engajada. Mas devemos

reconhecer que, na *Odisseia*, em diversos momentos, o sentido do texto não se completa sem um *background* mítico bastante definido em face do qual ela se posiciona. Para começar, sua história se coloca, na cronologia mítica, não apenas depois, mas, realmente, logo em seguida à guerra de Troia. Uma escolha notável, já que resultou na quase eliminação do episódio do cavalo; pois, com efeito, devemos a Virgílio, um romano, e sua *Eneida*, uma narrativa igualmente famosa e mais detalhada dessa façanha de Ulisses, que acaba por ser, para nós, a principal referência sobre o famoso “presente de grego”; na *Odisseia*, porém, esse episódio aparece reduzido a poucos *flashbacks* narrativos. Isso tem de ter sido uma escolha poética, já que, temo-lo já insistido bastante, o episódio está amplamente documentado, inclusive em vasos do século VII.

Não se pense, porém, que este “novo Homero”, ele também, fugisse de Troia com a mesma pertinácia que Odisseu; muito pelo contrário, a *Odisseia* se coloca não apenas em seguida de Troia, mas também em face dela, que reaparece em alguns momentos como um passado meio mítico, meio histórico. Vidal-Naquet, por exemplo, recorda que “a *Ilíada*, na *Odisseia*, tornou-se poesia; ela é cantada pelas sereias, por um aedo na terra dos féaces e em Ítaca” (2002, p.117). Essa observação contrasta com a de Vieira, segundo quem “nenhum episódio da *Ilíada* é mencionado na *Odisseia*, e vice-versa” (2001, p. 782). Essas diferenças de opinião decorrem daquela inevitável dificuldade, a que nos referimos há pouco, de discriminar a história contada na *Ilíada*, em particular, de outras narrativas que por certo apareciam no ciclo troiano no século VIII como um todo.

A verdade, porém, é que até hoje não é possível afirmar com certeza se a “sociedade ocidental começou” pela “ira” (Μῆνιν, *Il.* 1. 1) ou se pelo “homem” (ἄνδρα, *Od.* 1. 1) – embora a opinião da maioria dos especialistas incline-se pela primeira; pois devemos reconhecer pelo menos que a *Odisseia* se coloca, narrativamente falando, depois de algum tipo de tradição poética heroica. É evidente que o “Homero” da *Ilíada* também se coloca, *poeticamente*, depois de uma tradição anterior, uma vez que não poderia ser o “inventor” da épica. Mas a *Ilíada* em si, *narrativamente* falando, toma uma posição menos excêntrica, em relação ao mito de Troia, que a *Odisseia*.

Na *Odisseia*, a importância de que se investem personagens como Nestor e Menelau, na viagem de Telêmaco, ou Aquiles e Agamêmnon, nas duas *nékuiai*, parece garantir que o seu autor tinha em mente outros poemas (talvez a *Ilíada*) quando elaborou o seu. Essa é a “graça” de os encontrarmos, por serem eles heróis já célebres. Na verdade, a produção literária grega teve, desde a origem, o mito como objeto privilegiado, mas o mito tratado com

liberdade e riqueza de variantes, o que demonstra a ausência de qualquer filtro unificante por parte de uma classe detentora do saber, isto é, nunca houve uma única versão dominante do mito, tutelada por uma classe sacerdotal (como entre os hebreus, egípcios, etc.). Temos visto que o próprio Homero, à medida que foi obtendo “sucesso de crítica”, contribuiu largamente para o estabelecimento de um mito narrativamente coerente e que outros autores como Hesíodo contribuíram também.

Entretanto, o descompasso na importância atribuída por cada um dos “Homeros” a Diomedes deixa uma brecha no argumento. Como explicar a ausência na *Odisseia* do grande companheiro de Odisseu no canto X da *Ilíada*? Na verdade a *Odisseia* não poderia dialogar unicamente com a *Ilíada*; seu contexto, bem mais amplo, era a épica. O poeta tinha uma certa liberdade de fazer sobre o material abundante e labiríntico do mito o recorte que lhe parecesse mais conveniente. Apesar disso, a discrepância é notável: na *Ilíada*, no canto X, os dois heróis são complementares (força e astúcia), mas Diomedes é mais importante no poema como um todo; já na *Odisseia*, ele some quase completamente. Apenas uma vez, no Canto III (181), ele é brevemente mencionado, no genitivo, como herói partícipe de uma outra narrativa de retorno: epitetivamente descrito como “domador de cavalos”, sabe-se ali, ademais, que ele esteve no comando de uma esquadra que chega a Argos – e nada mais. Certamente, essa diferença não deve ser encarada como um marco aleatório, um mero acaso resultante de uma deriva fortuita na escolha dos episódios. Em Homero, as escolhas jamais são casuais; pelo contrário, essa é a base de sua metodologia. Percebo entre os poemas uma diferença *ética*. Parece que o autor da *Odisseia* concedeu uma importância relativamente reduzida aos mitos cujo significado se encerra *apenas* no campo de batalha. Odisseu também mata (por que não?); mas gosta mais de mentir.

Portanto, a *Odisseia* tem o aspecto de um poema posterior à *Ilíada* ou, pelo menos, se coloca cronologicamente depois de Troia. Ou seja, mesmo que não saibamos qual poema se fixou primeiro, tendemos a crer que o mito da *Odisseia*, pelo menos, é posterior. Ela responde à demanda ideológica de um *ethos* diferenciado e a essa altura emergente. Não deixa de atender a uma ideologia militar, como no episódio da prova do arco e do massacre que se lhe segue, bem próximo ao desfecho da narrativa. Afinal, a épica é essencialmente militar e, portanto, não era possível perder essa referência de vista. Entretanto, apenas o desempenho excepcional em situação de luta corporal não será o suficiente, na *Odisseia*, para a constituição de um caráter verdadeiramente heroico (ou “anti-heroico”) e, nesse sentido, digno de ser memorado em versos. Do mesmo modo, não se deve supor que falem à *Ilíada*

sinais ideológicos das mudanças políticas que se implementavam em decorrência das monções comerciais que àquela altura enfunavam já as velas à Hélade. A ágora, a pólis e a opulência das elites já grassavam na Jônia que cantou a ira do Pelida. Pois se é lá mesmo, na *Ilíada*, que as já se viu “primeiramente”! Conforme vimos, Lord identificou 7 assembleias nos dois primeiros cantos da *Ilíada*. É bem verdade que essa opulência era, muita vez, o produto de algum saque – o que é natural, já que a ambientação da narrativa da *Ilíada* é a guerra. Algumas passagens, porém, indicam de forma inequívoca a existência de formas de organização social relativamente “modernas”, como no canto XX, por exemplo, em que somos informados logo nos versos 4 e 5 de que “Zeus a Têmis ordenou os Deuses para a ágora convocar/ a partir do píncaro do Olimpo anfractuoso” (Ζεὺς δὲ Θέμιστα κέλευσε θεοῦς ἀγορῆνδὲ καλέσσαι / κρατὸς ἀπ’ Οὐλύμπιο πολυπτύχου): trata-se, naturalmente, de uma assembleia. Até mesmo, como bem indicou Vieira, no microcosmo que orna o escudo de Aquiles, pode-se assistir, com divina arte lavrado em detalhes, um desses *ágonas* jurídicos que na ágora de então já enfeitiçava as aglomerações (VIEIRA, 2002, p. 16 e *Il.*, XVIII, 497-506). De resto, o lapso de tempo que separa as epopeias é demasiado curto para que se admitam transformações radicais na ordem social. Também o autor da *Odisseia* não poderia ter produzido uma obra tão monumental totalmente a partir do nada: pode ter inovado um pouco, mas também se serviu em larga medida de um material poético que tem de ter sido produzido na arquê remota de tempos vencidos.

Diante desse panorama, a conclusão a que se chega é que, embora possa parecer emblemático a *Odisseia* surgir depois de algo, a verdade é que a diferença *ética* que facilmente se verifica nos dois poemas não deve ser atribuída a um descompasso de tempo, mas, antes, resulta do fato de que os poemas foram produzidos, possivelmente sob a encomenda de patrocinadores poderosos,⁹⁴ no âmbito de camadas sociais diversas: trata-se, evidentemente, de uma distinção mais estratigráfica do que cronológica. Certamente, não há como conceber, em qualquer sociedade (e muito menos numa Grécia “embrionária e

⁹⁴ No caso de Homero, falta-nos qualquer informação relativa a qualquer tipo de patrocinador a quem possamos nos referir nominalmente, embora saibamos de figuras políticas que desempenharam esse tipo de papel em relação a outros poetas, como seria o caso de Polícrates de Samos, ou Pisístrato, no século VI, em Atenas. O que é importante registrar é que, apresentados ao público em grandiosos festivais organizados pelos governantes das cidades-Estado, de proporções, por vezes, pan-helênicas, os poemas épicos não poderiam circular sem o amparo de grupos de poder bastante bem organizados. E a simples existência de uma escola de homéridas em Quios, já durante o Período Arcaico, parece suficiente para atestar os vínculos que os autores épicos tinham de ter com certas instâncias institucionais se pretendessem ser aceitos pelos gregos como um todo.

politicamente metamórfica”), um isolamento absoluto entre segmentos sociais estanques, sendo mais fácil admitir que havia superposição, troca e alianças entre as elites agrária, comercial, militar e religiosa. Da mesma forma, na épica em geral, e sobretudo na *Odisseia*, as ideologias se superpõem um pouco. Nem poderia ser de outro modo. A complexidade do texto é, ao fim, o decalque da trama social.

4.3.2 Argumento econômico

Em sua introdução à *Odisseia*, Dufour e Raison escreveram:

das duas epopeias que se encontram na origem da literatura grega, uma ilustra o poder de expansão da raça: evoca o estabelecimento dos gregos na costa da Ásia; graças à *Ilíada*, a guerra de Troia, um dos mais notáveis episódios dessa empresa, passou a ser o acontecimento simbólico da força dos helenos. A segunda epopeia focaliza outra qualidade dos mesmos helenos: a faculdade de adaptação que, acrescentada ao espírito de aventura, fez que esse povo apegado à terra se vergasse de tal forma a novas condições de existência que, mal despertou para a poesia, se revelou capaz de conceber e de apreciar o poema do mar, que é a *Odisseia* (1978, p. 5).

Dufour e Raison apontam, ademais, a existência na *Odisseia* de numerosas descrições técnicas “onde acompanhamos a manobra e a ancoragem, onde vemos o marujo erguer o mastro e soltar a vela, ou, acostando à margem pela popa, escorar na areia a embarcação que trouxe para a terra” (1978, p. 6). Veja-se, por exemplo, *Odisseia* 3. 10-1 e 4. 780-3. Também Vieira fala, em seu “Posfácio à *Odisseia*”, em “técnicas complexas de construção naval” e “operações não menos complexas de pilotagem” (2011, p. 783). E, realmente, na *Odisseia*, a simples aparelhagem de um navio ascende a um certo estatuto épico que não nos é familiar na *Ilíada*. Mais que uma espécie de *tópos*, esse domínio técnico que implica no exercício de uma função de comando é, na *Odisseia*, parte integrante do próprio tema, preenche as carnes do mito. Com efeito, vemos ali essa função que, no canto II, tinha de ser exercida por uma deusa (Palas Atena), ser assumida no canto XV pelo próprio Telêmaco – conforme a progressão narrativa que, durante o tempo da história, o introduz, de adolescente inexperto que era, no mundo dos adultos. Isso não acontece à toa, uma vez que a *Odisseia* é, afinal, isso mesmo que seu nome, tornado substantivo comum, já diz ser, isto é, uma longa viagem marítima marcada por diversas aventuras.

Alguns autores traçam paralelos aproximativos entre a *Odisseia* e as viagens argonáuticas. West salientou, de modo bastante pertinente, que Circe é “a irmã do astuto rei

Eetes e, pois, um *link* entre as duas lendas” (2003, p. 159). E, de fato, no início do canto XII da *Odisseia*, Circe se refere a Argo como a única nau, “cantada por todos”, que teria ultrapassado o estreito de Cila e Caribde (69-70, 85 e 104) antes de Odisseu. Assim, “na referência de Circe a Argo, podemos ver o poeta reconhecendo seu débito com uma fonte em que bebeu largamente; devemos ver um corpo de poesia oral nesse tema em vez de um simples texto” (2003, p. 160). A passagem indicaria, então, uma tradição poética anterior à *Odisseia*. West compara o caráter de Jasão ao de Odisseu. Ele também se liga à *métis*, “astúcia”, em vez de se ligar à *bia*, “força”, como a maior parte dos heróis e, como Odisseu, também ele está vinculado ao mar e às aventuras distantes e misteriosas que o mar oferece (2003, p. 161). “A geografia contraditória das errâncias de Odisseu”, continua West, “certamente resultam em parte de um deslocamento, para não familiares mares ocidentais, de aventuras originalmente associadas a Jasão quando as águas orientais ainda permaneciam inexploradas” (2003, p. 161). Portanto, aparentemente, o mito dos Argonautas deve ter sido um dos que inspiraram a formação do mito de Odisseu. Tem-se a impressão de que os formadores da *Odisseia* serviram-se de diferentes fontes, como bons alfaiates de mitos. O débito da *Odisseia* com a saga argonáutica não é, aliás, um tema novo, uma vez que foi abordado por Estrabão (1. 2. 10; 39 apud WEST, 2003, p. 160).

De modo semelhante, Knox acredita que “as fantásticas aventuras de Odisseu contêm diversos traços que sugerem que essa parte do poema foi originalmente a saga de uma viagem para o oriente, a viagem dos argonautas, de fato”. Sobre o trajeto do herói, ele ainda se pergunta: “por que ele teria sido adaptado para uma narrativa marinha ocidental a não ser para agradar uma audiência interessada em alguma medida, se não na fundação efetiva de colônias, nas viagens de exploração que têm de ter precedido sua fundação?” (KNOX, 2002, p. xviii). Na *Ilíada*, no entanto, as negras naus recurvas, ancoradas nas proximidades do campo de batalha, não servem de nada aos aqueus, a não ser para lhes dar o trabalho de quase serem incendiadas pelo inimigo.

Gostaria de retomar agora aquele argumento de Nunes, segundo o qual “a ideia central da epopeia não fica prejudicada pela massa de episódios secundários; pelo contrário: todas essas causas de retardamento fazem ressaltar ainda mais o propósito inalterável do herói de atingir a sua meta” (2002, p. 10-11). Nessa passagem, ele nos sugere duas coisas importantes: primeiro, que a unidade e o sentido da ação do herói da *Odisseia* são dados no plano da “meta”, isto é, do projeto e da intenção e, portanto, para além da própria ação, ou, pelo menos, ligando-se a uma ação final e remota; e, depois, que à variedade cambiante de cenários que

ele depara é preciso apor sempre as paragens distantes de uma só e mesma Ítaca. Gostaríamos de sugerir que, nessa história, a contrapartida do *navio* (real, porém móvel) é a *casa* (alicerçada em terra pátria, mas, a princípio, apenas sonhada, como se verifica no episódio em Ogígia).

O navio, tal como se pode ver nas representações arqueológicas do século VIII, é um de 50 remeiros, que se organizam em duas filas simples de 25 homens de cada lado. Esse tipo de embarcação deu origem às famosas trirremes, em que se espremiavam três fileiras de remeiros – os barcos de guerra ligeiros que, com suas manobras em velocidade, venceram as guerras médicas do início do século V a.C. Uma das teses defendida por Herman T. Wallinga em seu *Ships and sea-power before the great Persian war: the ancestry of the ancient trireme*, segundo Morrison, é a de que “na Grécia dos períodos Geométrico e Arcaico, galeras com remos eram usadas não apenas na guerra, mas para fins de transporte marítimo de todos os tipos, não havendo barcos de navegação de mais de um tipo”, uma proposição com a qual, inclusive, “a maior parte dos especialistas concordaria” (MORRISON, 1994, p. 206). Ou seja, o que se verifica, sobretudo na parte inicial desse intervalo, é um acúmulo de funções. Aparentemente havia uma elite mercante possuidora de grandes navios e que, no entanto, estava preparada para a pilhagem, como se vê no canto IX da *Odisseia*, quando Odisseu (o saqueador de cidades, 9. 504) mata os homens em Ísmaro, apoderando-se de um butim que incluía vinho e as mulheres locais e que foi dividido entre seus companheiros de forma equilibrada (9. 39-42; 196-8).

Como se localiza o *oîkos* no universo econômico da época? Bem, o *oîkos* não é simplesmente uma casa *stricto sensu* porque é uma comunidade, e tampouco um lar porque *pode ser* (e, no caso de Odisseu, *é*) bem maior que isso, tendo uma dimensão *econômica* importante que não caberia num apartamento, por exemplo. Aliás, a importância social que essa instituição tinha na época de Homero pode ser facilmente avaliada se recordarmos a etimologia da própria palavra “economia”, que, na origem, significa, justamente, a “administração do *oîkos*”. Por isso, quando reconstruiu o “mundo de Odisseu”, Finley preferiu traduzir *oîkos* por *household* e descrever um tipo de comunidade que inclui um bom número de escravos e serviçais que se dedicam não apenas a serviços de cozinha ou limpeza, mas também a atividades ligadas à produção agrária e pecuária. Esse *oîkos*, portanto, sendo mais ou menos autônomo economicamente, era uma célula política que rivalizava em importância com a própria pólis e, pois, devemos, ademais, compreender sua função como ligada a um intercâmbio de mercadorias que, àquela altura, já não podia ser, de jeito nenhum, estanque.

A invenção da moeda, que veio no século VII a.C., portanto, não tão depois da *Odisseia*, se é que veio depois mesmo, foi, como essa epopeia, um efeito da intensa mercantilização do Egeu e representou uma inovação técnica nas relações de troca de grande importância para os gregos; na Grécia, ela marcou justamente o momento em que o comércio deixou de ser uma função garantida por um patriarca pertencente a um *gênos* (e, nesse sentido, uma questão privada) para tornar-se definitivamente um assunto de Estado (ou melhor, de cidade-Estado, uma circunstância importante porque estimulava a livre concorrência entre as cidades). Essa “revolução” nas esferas de poder fez-se sentir fortemente a partir do século VII, mas deve, porém, ter sido precedida por algum tipo de efervescência econômica a fogo brando que já vinha pelo menos desde o século VIII.⁹⁵ É aí que entra a versatilidade de Odisseu que, no final das contas, é uma espécie de empreendedor intrépido e audacioso.

Na opinião de Vidal-Naquet “as cidades, no século VIII, eram capazes de tomar coletivamente decisões importantes como, por exemplo, enviar para além dos mares, para a Itália meridional e a Sicília, grupos de emigrantes com o objetivo de fundar colônias, isto é, cidades novas como Cumas, não longe de Nápoles, ou Siracusa, na Sicília” (2002, p. 15).

Vernant acredita que o surgimento e o desenvolvimento da esfera social de convívio que foi a pólis remontam ao período homérico e se estende pelo arcaico. Nesse ínterim, como a dinâmica social de decisão política da pólis está ligada ao debate público, a palavra “torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem” (VERNANT, 2003, p. 53 e 54). Ele também faz notar que “na Grécia continental as relações encontram-se restabelecidas no século VIII por intermédio dos navegadores fenícios” e que, então, “nas costas da Jônia, os gregos entram em

⁹⁵ Susan e Andrew Sherratt descrevem esse processo assim: “a importância econômica e estratégica dos suprimentos de metais preciosos”, dizem eles, “conduziu à intervenção do Estado e à tentativa de autenticar, regular e controlar esses metais através das moedas – unidades de composição e peso padronizadas e garantidas com o selo identificável do Estado. Essa prática começou em áreas onde a produção de prata tomou lugar dentro do território do Estado (como a Lídia e a Grécia) e não em áreas (como a Fenícia, comercialmente mais avançada) em que a prata tinha de ser importada [...] e uma linha definida demais não pode ser traçada entre usos monetários e pré-monetários” (1993, p. 363), ou seja, o metal já era produzido e servia como mercadoria de troca e tomou uma forma monetária quando o controle sobre ele demandou uma iniciativa de Estado. E, de fato, ainda segundo eles, no início do primeiro milênio a.C. “a perícia marítima e a concentração de capital vieram inicialmente da Fenícia, e as embarcações fenícias eram provavelmente os maiores barcos singrando as rotas mediterrâneas até o fim do século VII”, sendo que a Fenícia “era também caracterizada por outros traços de economias urbanas avançadas: o uso da prata como um meio de troca, escravidão e uma manufatura de trabalho intensivo na produção de tecidos e perfumes” (1993, p. 375).

contato com o interior da Anatólia, especialmente com a Lídia”, embora reconheça que “é no último quartel do século VII que a economia das cidades, na Europa e na Ásia, volta-se decididamente para o exterior” (2003, p. 75). Em seguida ele descreve um crescimento econômico que se liga, por um lado, a uma atividade de extração e comercialização de metais como o ouro e a prata e ao desenvolvimento da metalurgia do ferro, mas também, por outro, a um aumento na produção de vinho, azeite e vasos de cerâmica (nos quais, naturalmente, se depositava, a princípio, esses líquidos),⁹⁶ o que teria alimentado a rotatividade do comércio naval. Com isso, teria surgido, em concomitância com a elite militar e aristocrática, uma classe de proprietários rurais abastados, uma de comerciantes navais e, enfim, uma de artesãos do barro, do metal e, acrescentemos nós, a partir do século VII, da pedra. Sabemos que esse tipo de impulso econômico geralmente resulta numa transformação gradual da ordem política estabelecida. Nesse contexto, ele aponta: “personagens novos aparecem no próprio seio da nobreza: o homem bem-nascido, o *kalós agathós*, que, por espírito de lucro ou por necessidade, entrega-se ao tráfico marítimo” (2003, p. 75-78 e, em particular, 77). Ora, esse novo personagem histórico tem um correspondente mítico, pois o que é Odisseu senão um navegador abastado e de bom nascimento, além de bem falante, embora talvez também, nos seus dizeres, um tanto falaz?

Com efeito, Miller parece ter sustentado com sucesso a tese de que Odisseu, na verdade, é o aspecto épico de um personagem que foi, na origem, cômico.⁹⁷ Desse modo, fica fácil supor que deve ter sido essa elite comercial (certamente muito mais afeita ao contato com o estrangeiro, com o marujo e, mesmo, com o artesão, com o campônio, com o pastor, com o serviçal e com o escravo do que a elite militar) quem permitiu a esse marinheiro penetrar o círculo aristocrático da épica. Talvez novos enlaces matrimoniais tenham sido mecanismos comuns de conciliação entre uma certa burguesia que despontava no cenário político da pólis e a velha nobreza. Na verdade, o elemento burguês é essencialmente *móvel*. Isso explica a preocupação de Odisseu em relação à manutenção da unidade de seu próprio

⁹⁶ Note-se que o comércio de vasos de cerâmica tornou-se, no Período Arcaico, uma atividade autônoma e lucrativa em cidades como Corinto e Atenas, onde o refinamento artístico das peças que saíam das melhores oficinas atingiu graus extraordinários de sofisticação técnica e virtuosismo de execução.

⁹⁷ Miller liga a figura de Odisseu (assim como a produção jâmbica de Arquíloco) a um tipo de tradição poética ritualizada que se serve da linguagem da fábula e se relaciona, de modo geral, ao cômico, descrevendo, inclusive, vasos em que ele aparece “pintado como uma figura cômica e carnavalesca, notável sobretudo por sua barriga bojuda, seu falo enorme, e o infalível *pilos*, um pequeno chapéu cônico. Essa figura reproduz, com exceção do *pilos*, a indumentária normal do ator cômico do século V, assim como as pinturas dos antigos *komoi* achados em vaso” (MILLER, 1994, p. 28-34 e, em particular, 31).

oïkos, ao mesmo tempo que esclarece a necessidade de representar seu talento como galanteador, conquistador até de deusas. Enfim, juntamente com a força naval que, nesse momento, emerge da própria geografia marinha do Egeu, ergue-se, talvez até a partir de um gênero baixo, um novo herói épico. O Canto VI da *Odisseia*, que narra a entrada de um naufrago no palácio e na corte de Alcínoo, representa bem essa transição delicada que só poderia mesmo ter ocorrido sob a proteção de uma deusa como Atena (e de uma mulher como Nausícaa).

4.3.3 Argumento estético

Se, por um lado, uma das características mais notáveis da épica é sua eficiência em satisfazer a crescente demanda mimética da estética helênica, não somente na representação do corpo humano em ação, como também no que diz respeito à vida em sociedade, por outro, a *Odisseia* se sobressai em relação à *Ilíada* no que diz respeito à mimese social na medida em que concede um fôlego muito maior à representação do *oïkos*, a célula familiar, que à representação da ação heróica. Apesar de atribuir maior “historicidade” às narrativas do *Velho Testamento* e, embora identifique nos personagens bíblicos uma certa profundidade psicológica em “camadas” (2002, p. 9 e 19) que supostamente não haveria na épica grega, Auerbach reconhece todavia que Homero

certamente não receia inserir o cotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho a seu estilo e inconciliável com ele. Vê-se no nosso episódio da cicatriz, como a cena caseira do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, significativa e sublime cena da volta ao lar. Isto está longe, ainda, daquela regra da separação dos estilos que mais tarde se imporia quase por completo e que estabelecia que a descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico,

uma vez que “sobretudo na tragédia não havia lugar” para “uma descrição tão minuciosamente acabada dos acontecimentos cotidianos” (2002, p. 19 e 20).

O “realismo” épico e, especificamente, da *Odisseia*, no entanto, não se confunde em nada com o realismo do romance. Menos crítico e mais laudativo, menos psicológico, mas sem dúvida não menos social, trata-se de um realismo descritivo que desce até às minudências de etiqueta da vida privada, nô-la exibindo envolta por um manto imponente de pompa. Essa entrada do cotidiano no sublime, que é tão notável na *Odisseia*, reforça ainda mais seu aspecto *ético e ideológico*. Contrariamente ao realismo do século XIX, a épica jamais representa a

mediocridade: o que para um Flaubert é um inesgotável tema de onde parte seu efeito estético mais característico, na epopeia é praticamente um tabu, algo que quase nunca aparece. Vimos que o exemplo de Tersites, na *Iliada*, um homem comum e medroso que se mete a falar na assembleia mas é rechaçado por Odisseu, apenas corrobora para a ideia de que o espaço épico não deve ser penetrado por gente de qualquer laia. Quanto ao Eumeu da *Odisseia*, assim como a ama Euricleia, são pessoas simples, mas não são medíocres. Ambos se destacam pelo afeto e pela reminiscência em relação ao seu senhor ausente. Os pretendentes não são, evidentemente, figuras simpáticas, mas também estão bem acima dos homens comuns, quer em distinção social, quer em astúcia e capacidade de organização política. Finalmente, os demais serviçais do palácio não são realmente descritos como medíocres, mas, na melhor das hipóteses, são personagens pequenos, que não apresentam traços marcantes por estarem ali pouco desenvolvidos e não por terem sido desenvolvidos como tipos inexpressivos, insípidos ou tacanhos.

Contudo, não é à toa que, a par de Nunes, Adorno e Horkheimer também aproximaram a *Odisseia* do romance ao afirmarem em seu texto intitulado “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” que “na epopeia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance”; a observação vinha a propósito da constatação de que

cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante. (1985, p. 53).

Certamente, há mais semelhanças entre a épica e o romance do que o simples fato de se tratarem de compridas narrativas; *mutatis mutandis*, somos obrigados a admirar a desenvoltura com que, particularmente na *Odisseia*, Homero se desempenha na dupla função intelectual que, milênios mais tarde, iria polarizar a estética do romance moderno: realismo social e imaginação fantástica.

“Não será anacronismo considerar a *Odisseia* o clássico grego mais moderno que chegou até nós”: assim se inicia o posfácio que Vieira fez para sua própria tradução da obra. Em seguida, explica: “nela identificamos traços de obras escritas ao longo do século XX: elipses temporais inusitadas, jogos verbais incomuns, digressões e retomadas narrativas,

entrechos contrastantes, emprego calibrado de prolepses (canto I, versos 113-8; canto II, versos 143-207) são apenas alguns de seus procedimentos que nos surpreendem a cada leitura” (2011, p. 777). Em aulas sobre essa epopeia ministradas em um curso de pós-graduação na Unicamp no primeiro semestre de 2007, portanto, poucos anos antes da publicação de sua tradução desse poema, Vieira insistia em que a narrativa dele, imagética e enxuta, dinâmica e descontínua, tanto temporalmente como espacialmente, usa curiosamente muitos efeitos que foram depois retomados pelo cinema, tais como: 1) cortes seguidos de retomada, para dar a impressão de longa passagem de tempo – o exemplo mais “hollywoodiano” talvez seja a interrupção narrativa que ocorre no fim do verso 347, Canto X, no momento exato em que Odisseu leva Circe para o leito; 2) *zoom* (III, 4-9 e 31-5), trecho analisado em 4.1.2; 3) *close* – por exemplo, em certas cenas de luta,⁹⁸ nas quais a temporalidade da linguagem verbal permite que se ultrapasse a clareza do cinema, aproximando-se da exatidão anatômica do quadrinho e, em alguns casos, como na morte de Eurímaco (22. 82-83), ultrapassando-a, na medida em que os agudos raios-X da palavra poética penetram, juntamente com o gume das armas, as mais íntimas entranhas do corpo humano; 4) exibição espetacular de prodígios (um ponto em que o contraste com a *Ilíada* é marcante); 5) estrutura circular – pense-se nos retornos, primeiro, os dois narrativos, à ilha de Calipso (5. 55; 12. 448) e, depois, naval, a Ítaca (13. 113); 6) *flashbacks* relativamente curtos, como os da *Ilíada*, ou tão longos a ponto de se inserirem na estrutura total do poema, como o de Odisseu nos cantos IX a XII, etc...

Talvez valha a pena comparar o conceito lordiano de “tema” em poesia oral com o conceito moderno de *clichê* cinematográfico. Um ponto central nas análises de Lord acerca de Homero é a ideia de que ele trabalhava com temas narrativos típicos, que se subdividem em temas menores. Os elementos mais básicos funcionam às vezes como “chaves mestras” que se encaixam funcionalmente com facilidade em diferentes enredos e podem ser recombina- dos e, eventualmente, sensivelmente modificados, de modo a se adequar a novos contextos narrativos, dando azo a uma dinâmica poética em que novas histórias podem ser paulatina, coletiva e criativamente desenvolvidas. Essa plasticidade das formas narrativas da épica propicia, por um lado, a qualificação técnica do texto para o entretenimento e poderia também, assim, explicar sua fácil aderência a um *ethos* em transformação e emergente.

⁹⁸ Cf., por exemplo, *Od.*, 18. 95-99; 22. 15-19, 82-3 e 92-3. Em tais trechos estão os golpes que desfecham os principais enfrentamentos ocorridos em Ítaca.

Detenhamo-nos um pouco mais nos recursos que caracterizam a sofisticação e o dinamismo da *Odisseia*. Um deles, conforme estamos dizendo, é a digressão a partir de um ponto, como no *flashback* de Euricleia, no momento em que ela reconhece a cicatriz de Odisseu (19. 392-466) – uma cena que, embora sem o refinamento psicológico de um Marcel Proust, reúne, em todo caso, com delicadeza e elegância, numa só atitude de espírito, momentos de grandiosa emergência mnemônica e profunda comoção resultantes de um determinado estímulo sensível há muito não experimentado. A passagem analisada por Hartog em sua comparação de Homero com Heródoto segue o mesmo modelo: Odisseu primeiro se reconhece a si mesmo; em seguida vem um *flashback* narrativo de 4 cantos. Os reconhecimentos que Nestor, Menelau e Helena fazem de Telêmaco também vêm acompanhados de narrativas, quer de retorno, quer de Odisseu em Troia. O próprio Odisseu foi também reconhecido por Telêmaco e, é claro, por Penélope. O tema do reconhecimento tornou-se, ademais, a partir da tragédia, uma espécie de clichê mais ou menos obrigatório, ou, senão, fortemente recomendável.

O que mais chama atenção nos reconhecimentos de Euricleia e Penélope, porém, é o clima de ternura e intimidade doméstica que a *Iliada* não alcança, nem mesmo no famoso diálogo entre Heitor e Andrômaca. Vieira observa que a *Odisseia*, “com mais de 12 mil versos, cobre um período curto de tempo: 41 dias” (2011, p. 777), uma vez que os 10 anos de Troia, mais 10 de retorno não “acontecem” exatamente, sendo apenas recordados. E, de fato, não sentimos o tempo transcorrer no mundo fabuloso das viagens do herói: pelo contrário, em Ogígia, a eternidade furtava-lhe o século. É que, na *Odisseia*, o tempo real, que deixa marcas visíveis e, às vezes, duráveis, suscetíveis de reconhecimento, acaba sendo muitas vezes simplesmente familiar e doméstico. Troia também está lá, de algum modo, e vimos que Hartog pretende tirar alguma historicidade dessa circunstância; mas os acontecimentos relativos a essa cidade aparecem mais como recordação, não entrando de modo consistente no curso da narrativa.

Outro expediente que marca o dinamismo precoce desse poema é a atuação de uma personagem esférica: o jovem Telêmaco amadurece durante a epopeia: no final, a chacina dos pretendentes parece um pouco um sacrifício humano num ritual de passagem. Na opinião de Vidal-Naquet, “a grande originalidade da *Odisseia*, em relação à *Iliada*, reside na integração do tempo no interior da narrativa” (2002, p. 117); tendo apenas mencionado brevemente a barba de Telêmaco, asseverou o estudioso que

o ser que, melhor do que todos, dá a medida do tempo não é um homem, e sim um cão. Quando Ulisses, no canto XVII, sob a aparência de um ancião, entra em seu palácio, ‘um cão estendido no chão estica as orelhas’. É Argo, o cãozinho que Ulisses alimentara [...]. Agora o velho cão, cheio de carrapatos, vive perto do lixo, diante da porta do palácio. Ulisses o reconhece e [...] Argo reconhece o seu dono [...] *Mas a morte negra se apossou de Argo/ Assim que reconheceu o dono, que partira havia vinte anos* (p. 117-8).

A relação íntima e afetiva de Odisseu com um animal de estimação também é um fato que revela um tipo de sensibilidade notável para uma épica. Aqui, as relações de amizade do itacense parecem ir além, não apenas dos limites dos círculos aristocráticos da época, mas ultrapassam também as raias do humano. A passagem lembra um pouco o episódio envolvendo o cavalo Xanto no canto XIX do outro poema de Homero (*Il.* 400 et seq.). Trata-se de um dos raros momentos em que o maravilhoso se manifesta de modo evidente na *Iliada*. Mesmo assim, a comparação com Argo permite-nos ver, de algum modo, como as duas épicas se diferenciam em seus métodos artísticos. Porque o cavalo de Aquiles, embora apareça humanizado por sua fala, não deixa de ser uma arma. Assim, o esquema narrativo envolvendo Xanto repete o mesmo modelo aplicado no canto anterior, acerca do escudo do mesmo herói. Feito pelo próprio Hefesto, este escudo foi tão bem decorado que nele as coisas representadas aconteciam narrativamente. Trata-se de um escudo extraordinário, algo acima dos demais escudos. Do mesmo modo, por ser uma arma de Aquiles, o cavalo Xanto não podia se restringir à normalidade, e acontece, justamente, que ele falava, estando portanto acima dos cavalos comuns. Da mesma forma, também, a armadura anterior de Aquiles não poderia ser um elemento insignificante na trama da história. Tendo sido envergada por Pátroclo, acabou tornando-se objeto de disputa após sua morte. A lança de Aquiles, porém, só ele podia empunhar, pois era por demais pesada para ser brandida por qualquer outro guerreiro.

Pelo contrário, o que nos toca no cão de Odisseu é que ele é exatamente apenas um cão e, mesmo assim, foi elevado à condição épica. Terá sido um cão melhor que os demais cães, com certeza, já pela fidelidade e memória superiores às de um cão comum, já pela sobrevida que pode gozar, tendo alcançado os vinte anos de idade. Mas Argo não supera sua própria natureza canina, antes excede dentro dela. E a comoção que nos atinge vem, em parte, de sua condição inferior à nossa. Trata-se, portanto, de mais um elemento da vida cotidiana que se eleva e adquire *status* mítico e épico.

Em suas palestras em sala de aula, Vieira observava também, na *Odisseia*, a intervenção das pessoas simples e até do acaso no destino dos homens, como na narrativa que o porqueiro Eumeu faz de sua própria vida (15. 403-84): ali, a repetição do gentílico “fenício”

(415 e 417) é a marca de uma *coincidência* que determinaria, sem intervenção divina, nem de guerras (mas em vista de uma iniciativa meramente humana e individual, de uma mulher, escrava e ligada ao serviço doméstico), a inversão da fortuna em infortúnio, isto é, a peripécia que decidiria a (má) sorte do porqueiro.

Diante de tudo isso, não será de graça, portanto, que, em face da *Ilíada* “é incontestável a maior popularidade da *Odisseia*” (NUNES, 2002, p. 7), já que ela “prende com maior fascínio a atenção do leitor, que anseia por chegar logo ao fim para saber ‘o que irá acontecer’ com o herói da epopeia ou mesmo com as personagens secundárias” (2002, p. 8). Com efeito, mais voltada para o entretenimento que para a pedagogia, a *Odisseia* tem, ademais, essas características romanescas que podem *parecer* modernas, que são a autonomia das partes, o suspense reiterado a cada instante, a surpresa, o serpenteado da narrativa, o jogo de espelhos (entre Aquiles e Odisseu, entre este e Agamêmnon e, ainda, entre Telêmaco e Orestes) – tudo se sacolejando num vagar hipnótico de viagem – razão pela qual, inda hoje, em nada perdeu ela seu esplendor e encanto.

Apesar de tudo quanto se disse até aqui, é importante também retornar ao óbvio para salientar que, a despeito de todas essas consideráveis aproximações, a épica é um gênero à parte do romance ou de qualquer outra forma moderna de narrativa.

4.3.4 Argumento ético

Como compreender o caráter do herói da *Odisseia*? Ardiloso, ele é uma espécie de coringa, ou, se preferirem, um poliedro, ou uma moeda antes da moeda que, *girando*, apresenta sempre uma nova face. Para Finley, no mundo de Odisseu as trocas comerciais ainda são governadas pelo *oïkos*, isto é, pelo patriarca (2002). Mas a face que aparece na superfície dessa moeda não corresponde a um vulto histórico: em vez disso, apenas uma silhueta indefinida e abstrata se desenha. Como um camaleão ardiloso, ele muda de discurso, de nome e até de aspecto conforme a maré. *Distingue-se mais por sua experiência do que por seu nascimento*.

De fato, sua origem não apenas não é divina como ainda acumula alguns aspectos ligeiramente aviltantes que se manifestam na sua própria onomásia, assim como na de seus progenitores. O pai, Laertes, filho de Arcísio (*Od.* 4. 755; 14. 182; 16. 118-20; 24. 269-70 e 517), trata-se de uma figura insípida, sem antecedentes de linhagem que lhe deem grande notabilidade; sobrou-lhe, para assinalar algum sentido especial a sua origem, a ascendência matrilinear, portanto, a “segunda” via de distinção numa sociedade patriarcal. A mãe

chamava-se Anticleia (11. 84-9 e 152-224), que significa “antiglória”, ou “infame” e o avô materno, Autólico (11. 85; 19. 394 et seq.; 24. 334), “o próprio lobo”, mentiroso e ladrão, teria sido quem lhe havia dado o nome de Odisseu, por referência ao participípio *odussámenos* (ὄδυσσάμενος, *Od.*, 19. 407), isto é, “odiado”, que é como o velho se sentia em vista de suas próprias aventuras (cf. VIEIRA, p. 779 e *Od.*, 19. 392-409). Homero explicita uma relação de afinidade entre esse avô e o deus Hermes (19. 396-7) e a tradição do mito realmente estabeleceu, como sendo os pais “do próprio lobo”, Quíone e Hermes (GRIMAL, 1951), o qual, segundo o hino “homérico”, seria um deus “pirata” (ληϊστηρ) e, o que é notável, *polútropos* (13). Uma relação de consanguinidade com um deus enaltece necessariamente qualquer herói; mas, neste caso, o nexó de significado simbólico que os une é o do roubo, o que torna esse enaltecimento um pouco ambíguo, de um ponto de vista ético. Essa ligação, ademais, além de não ser muito próxima, viria da ascendência materna do herói, o que a desqualifica sensivelmente, numa sociedade patriarcal.

Embora Homero aparentemente não reconheça esta outra versão, já que só menciona Sísifo uma vez na *Odisseia* (11. 594-600), sem associá-lo, em absoluto, à estirpe de Odisseu, há uma tradição importante que liga o herói itacense a este mito (GRIMAL, 1951). Como Hermes, que roubou os bois de Apolo, Autólico teria, justamente, roubado os de Sísifo, outro espertalhão. Sísifo, porém, indo à casa do ladrão, teria conseguido reconhecer seu gado, reavendo-o. Nesse ínterim, Anticleia, noiva de Laertes, menos fiel que a famosa nora, teria cedido seus favores, com a permissão de Autólico, a Sísifo, que se insurge, assim, nessa versão, como uma segunda ascendência paterna para Odisseu. Outra circunstância conveniente de ser lembrada é que, pela tradição, Autólico seria, também, sogro de Eão através de Palamedes, sua filha com Anfíteia, o que faz dele avô de Jasão. Ou seja, o herói argonauta é primo de Odisseu (1951). Nem todas essas versões aparecem explicitamente na *Odisseia*, mas, em todo caso, dão-nos alguma ideia do tipo de universo narrativo que acompanhava o mito e que, de algum modo, influenciava a recepção da audiência dos poemas homéricos.

Um curioso episódio envolvendo o avô de Odisseu é narrado na *Ilíada*. Acontece que lá, justamente ele, Autólico (10. 267), afanou, de Amíntor, em Eleona (266), o famoso elmo feito de presas de javali! O furto torna-se, em seguida, dádiva, passando à mão de Anfidamante na Escândia, em Citera (268); daí, por *hospitalidade*, passa a Molo (269) de quem Meríone (270) o teve por herança e agora o dá a Odisseu (260). O percurso do elmo,

que o faz retornar, na geração seguinte, por meio de dádivas subsequentes, como que descendo por uma escada em caracol, à família de Autólico, põe em evidência algo importante: que, como já foi exaustivamente demonstrado por Finley (2002), no mundo incivilizado que Homero descreve, o circuito de trocas que a dádiva, entendida como instituição, punha em movimento, funcionava como uma costura política de união e hospitalidade entre diferentes localidades e *gênoi*. Ao mesmo tempo, a origem espúria da relíquia, bem como a circularidade descendente do movimento de trocas, são um exemplo de como, no canto X da *Ilíada*, onde Odisseu momentaneamente protagoniza o enredo, pequenos elementos de sutil e discreta comicidade podem se imiscuir na trama da história.

Embora tenha se dado bem nessa de novo, o próprio Odisseu não é um ladrão, e sim um saqueador. Apesar de ser muito mais violento que o roubo, no sistema de valores da épica homérica, o saque podia ser visto como uma atividade economicamente produtora, ascendendo assim a um estatuto heroico. O roubo entre vizinhos, ou grupos ainda mais próximos, não tinha, portanto, o mesmo estatuto, como fica evidente pelo sarcasmo de um Hesíodo, que disputou a herança com o irmão Perses. Mesmo assim, estando na gruta de Polifemo, enquanto seus subordinados insistiam para que pilhassem, simplesmente, os bens do ciclope (queijos, ovelhas e cabras), Odisseu, mordido de curiosidade, resolveu ficar e testar a hospitalidade do monstro. O humor de Homero aflora, então, em seu estilo caracteristicamente discreto, no atrevimento do itacense que, tendo invadido a residência de seu (suposto) anfitrião, dispõe-se, muito tranquilamente, a comer-lhe, ali mesmo, os queijos, enquanto assava, ao mesmo tempo, oferendas (9. 224-32). Mas, note-se bem, Odisseu não trocou o butim pelo furto, simplesmente porque, na lógica da narrativa, esses bens eram, na verdade, apenas dádivas de hospitalidade. A sutileza da passagem está na maneira como o herói se aproxima da gatunagem sem nela incorrer.

Apesar da origem estranha e ambígua, o astuto herói, um navegante aventureiro, podia gabar-se de ter experimentado o extraordinário. Logo no início da *Odisseia*, por ocasião da evocação da musa, no momento de definir o tema da narrativa, ele é descrito como um homem “que muito muitas vezes/ foi desviado” (ὄς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, *Od.*, 1, 1-2) e “de muitos homens viu as cidades e a mente conheceu” (πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω, 1. 3). Mas a edição de Goold também nos oferece, como alternativa, a versão de Zenódoto, que, em lugar de νόον, “mente”, cunha νόμον, “costume”, ou “lei”. Isso faz de Odisseu uma espécie de “antropólogo”, conhecedor de lugares, usos ou

mentalidades e “pessoas” (ἄνθρωπων, 3) diferentes. E, com efeito, o que se escuta dele do canto IX ao XII é um longo relato de viagens. Não apenas travou contato com seres divinos mas, em alguns casos, enfrentou-os e venceu-os: Polifemo, canto IX, Circe, X e, de certa forma, Posídon, por exemplo, no canto V.

Foi também o único homem que pôde gozar plenamente do canto das sereias e descobriu assim sobre o que versejavam. Disse depois que era sobre a guerra de Troia – e, portanto, bastante sobre ele mesmo – mas como saber se é realmente verdade? *Só ele* pode ter certeza, pois foi a única testemunha a beber pessoalmente essa música. Aliás, o que vale para o episódio das sereias pode ser estendido para quase todo o percurso de volta, até a chegada em Ogígia, já que seus companheiros de viagens morreram pelo caminho, não conhecendo o retorno (*Od.* 5). Segundo Vieira, “ao fazer de Odisseu o narrador de suas próprias peripécias nos cantos IX-XII, o poeta de certo modo encarna o herói, empresta-lhe a voz, identifica-se com ele. Nada nos impede imaginar, por outro lado, que tudo aquilo que o personagem narra nessa longa sequência não seja fruto de sua invenção” (2011, p.782). Isso faria do herói um poeta praticando sua arte dentro de um poema maior. Ocorre, porém, que, na *Odisseia*, as narrativas de “dentro”, isto é, as que o poeta nos transmite por meio de discurso direto, pondo-as na boca de um personagem, são sempre mais ligeiras que a principal. Talvez isso se deva à intuição de que o conteúdo deve ser menor que o contingente, ou para obter efeito de verossimilhança, dando a impressão de resumo às narrativas de segunda mão. O certo é que o discurso de Odisseu, embora extraordinariamente longo, a ponto de se constituir como uma “peça” relevante na economia do poema como um todo, encerra, ao cabo, um estilo mais conciso, enxuto e ágil que o do próprio Homero.

O contato de Odisseu com o divino não foi apenas visual e auditivo, mas também, às vezes, tátil, como nos casos de Circe e Calipso. Além disso, foi ao mundo dos mortos e voltou. Entre os féaces, seu vasto acúmulo de experiência e eloquência foi finalmente coroado com um acúmulo de capitais igualmente magnífico. Chegando a Ítaca, ocultou em tempo a fortuna que lhe coube, uma parte numa gruta, a outra, no peito – pois nem sempre o que ele pensa ou sente se externa em ação imediata. Tanto falou entre os féaces como calou em casa. Apesar do sentido que o próprio Homero atribui a seu nome, Vieira recorda que “especialistas observam que ‘Odisseu’ não é uma palavra grega e acreditam que a população helênica, recém-chegada à região de seu futuro país, deparou-se com narrativas sobre o personagem autóctone que, reelaboradas ao longo do tempo, teriam resultado no herói da *Odisseia*” (2011, p.778). Ele, portanto, talvez tenha sido, em certo sentido, um bárbaro, ao mesmo tempo que se

integra ao *corpus* de mitos que ajudava o homem grego a se compreender enquanto tal. Isso parece emblemático, pois, de fato, seu estatuto social é indefinido: itacense e *homeless*, casado e casadouro, rei e escória. Durante a maior parte da história foi ou apareceu como um peregrino, um vagabundo, um esmoléu ou um ninguém. Houve uma ocasião em que foi tomado como comerciante. Tem, pois, um lado variegado e outro vazio.

As errâncias de Odisseu, o “de muitos enroscos”, são geralmente marcadas por elementos divinos, assombrosos, fantásticos e se constituem, por um lado, de episódios em que enfrenta obstáculos positivos, como inimigos fortes, grandes ou divinos e, por outro, de desvios e tardanças (por exemplo, tempestades), mas que, na verdade, na maior parte das vezes apresentam sinais de uma certa transcendência mágica e um poder secretos.

A contrapartida desse aspecto nômade, metamórfico, dissoluto e evasivo inerente ao caráter de Odisseu é sua vocação construtiva, notável marceneiro de jangadas e tálamos – as formas diminuídas do navio e do *oïkos* e, portanto, emblemas *econômicos*. Aliás, temo-lo sugerido, sua aventura e sua meta são um retorno naval à casa perdida num passado distante. Preso na Ilha de Calipso, Odisseu tinha chorado durante longos sete anos na recordação nostálgica de um lar remoto. Odisseu jamais retornaria à Troia, lugar funesto aonde nunca desejou chegar e, menos ainda, permanecer à toa. Conforme a tradição, antes da expedição, chegou a fingir-se de louco para escapar a seu compromisso na guerra com os demais aliados (GRIMAL, 1951) e, finda a guerra, na *Odisseia*, todo o tempo, é pra casa que ele quer ir, não tanto para sua pequena pátria, mas realmente para seu palácio grandioso, sua única identidade fixa, abandonada em uma ilhota do Mar Jônico – e esse é o seu lado mais edificante. Para Vieira, não se trata tanto de um retorno a, quanto de uma reconstrução do *oïkos*, porquanto reconheceu seu aspecto maquinador e industrioso quando opinou que

o retorno em questão não tem tanto a ver com a busca da identidade perdida no passado, quanto com a habilidade intelectual em criar estratégias de sobrevivência diante do acaso. Em lugar da memória sedimentada, é seu processo de formação que lhe interessa. O herói é o protótipo do construtor, amante do cálculo, e não o arquétipo do memorialista saturnino, saudoso das ilusões do tempo remoto. O retorno de Odisseu refere-se ao abandono dos parâmetros rígidos do heroísmo iliádico e à reinserção num cosmos instável, em que a presença de espírito e a capacidade de encontrar soluções inéditas ocupam o lugar da *forza* de Aquiles (2011, p. 781).

Como se vê, a postura da *Odisseia* em face dos horizontes do século tem sido objeto de polêmica. Olhava para frente, como projetista, ou, nostalgicamente, para trás? Em seu

ensaio “As odisseias na *Odisseia*”, publicado pela primeira vez no jornal *La Repubblica* (21/10/1981), ampliado depois no *Risalire il Nilo: mito, fiaba, allegoria* em 1983 e incorporado em *Perché leggere i classici* em 1991, Calvino retoma suas ideias já divulgadas no periódico *Corriere della Sera*, quando, em 10/8/1975, redigindo sobre o tema “esquecer o futuro”, concluiu:

O que Ulisses salva do lótus, das drogas de Circe, do canto das sereias, não é apenas o passado e o futuro. A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se (2011, p. 802-3).

Tendo publicado isso, acresceu, em 14 de outubro, no mesmo periódico: “o desejo de um futuro a ser conquistado é garantido pela memória de um passado perdido” (803). Futuro e passado são as formas complementares da distância temporal e, assim, amalgamam-se. Ao mesmo tempo, em comparação com a *Ilíada*, a musa da *Odisseia* nutria-se de uma memória mais individual do que nacional.

Embora seja muito inventivo, Odisseu comete erros aceitáveis. Em alguns momentos, como entre os ciclopes, seu orgulho (9. 492-505) e seu espírito de aventura (9. 224-30) rivalizam com sua prudência. Portanto, não é um herói infalível, como um Sherlock Holmes (para indicar aquele que talvez seja o mais popular “herói da inteligência” dos tempos modernos); não dispõe de conhecimentos técnicos esquisitos, não faz perícias locais exaustivas, não desenvolveu um método perfeito, enfim, não se move num campo de possibilidades finito, embora vasto, e absolutamente controlado. Tendo visto o bordão do gigantesco ciclope abandonado na caverna, não compreendeu o significado dessa “pista”, que lhe indicava um monstruoso perigo, e supôs que se tratasse do mastro de um navio de vinte remeiros (9. 319-24). Em contrapartida, demonstra-se um estrategista muito mais criativo do que o detetive moderno, capaz de maquinar rapidamente soluções engenhosas em situações desfavoráveis e sempre imprevisíveis, como no próprio caso do enfrentamento com Polifemo. Mais de uma vez recorreu à falsidade ideológica. Mas nem só de falcatruas se compõe sua astúcia. Odisseu é também um homem de fino trato social. Persuadia os homens, agradava às mulheres. Entre os féaces, advogou em causa própria como hábil diplomata. Quem aplica a perfídia na guerra, na paz emprega a gentileza: são as duas faces de um só vaso.

Tendo comentado o fato de Hermes ser “o deus que o protege [ao avô de Odisseu, Autólico] nos furtos que executa” (2011, p. 779), Vieira adverte em seguida que

não é por acaso que o único personagem da literatura grega que, além de Odisseu, recebe o epíteto *polytropos* é Hermes (Hino a Hermes, versos 13 e 439), que protege o herói contra Circe doando-lhe a planta *moly* (*Odisseia*, X, 275-306), e que se senta no mesmo trono ocupado a seguir por Odisseu na morada de Calipso (V, 195), (2011, p. 780).

E, com efeito, não parece mesmo ser à toa que Hermes tenha assumido na *Odisseia* a função de mensageiro dos deuses, uma tarefa que, na *Ilíada*, fora exercida por Íris: Hermes, deus dos caminhos, dos mercados, dos ladrões e da oratória, parece se adequar melhor ao tonos e à *dúnamis* de Odisseu. Há um certo feitiço na fala do herói itacense e uma certa traquinagem no seu caráter. Até mesmo para Palas Atena, por não a ter identificado prontamente, desfiou, o embusteiro, copiosas lorotas (*Od.*, 13. 256-86), pois não queria, chegando a Ítaca, dar sinal de si sem prévia averiguação da situação local; quando, porém, em seguida, reconheceu a deusa, demonstrou, como se não bastasse, não ter nela nenhuma confiança (*Od.*, 13. 324-30). Ela, contudo, não apenas não se ofendeu (*Od.*, 13. 331-2), como ainda o advertiu para que insistisse em sua disposição de, para outrem, sobre seu retorno, palavra alguma não pronunciar (*Od.*, 13. 308-9), convidando ademais, com certa cumplicidade: “deliberemos nós mesmos de modo a que, firme, tudo saia ótimo!” (αὐτοὶ δὲ φραζώμεθ' ὅπως ὄχ' ἄριστα γένηται, *Od.*, 13. 365).

Portanto, nesse poema, temos já dito, a força e a acrimônia cedem lugar à astúcia; e, acrescentemos, à hospitalidade (*xenía*), que é a boa relação com o estrangeiro. Num mundo em que o comércio ainda depende muito da iniciativa administrativa do *oikos*, a hospitalidade se torna um princípio ético tão edificante quanto a própria *philía*. Se a amizade de Aquiles por Pátroclo é, na *Ilíada*, o grande valor que justifica a ira do Pelida, na *Odisseia*, a importância da hospitalidade atinge também limites extraordinários: é, em alguma medida, o horizonte que separa o bem do mal. Em alguns momentos de descanso, come-se e chora-se e, apesar do que Odisseu disse, que “nada há de mais cínico do que o hediondo estômago” (οὐ γὰρ τι στυγερεῖ ἐπὶ γαστέρι κύντερον ἄλλο, *Od.*, 7. 216), sente-se que há alguma nobreza nessas ações que em outras circunstâncias talvez pudessem ser tomadas como excessivamente corpóreas. Quanto a isso Vieira observou que “não nos surpreende [...] encontrar tantas referências às exigências do estômago na *Odisseia* (7. 215-21; 15. 343-5; 17. 286-9 e 473-4;

18. 53-4 e 380) e apenas uma na *Ilíada*, que diz respeito justamente a Odisseu (19. 155-72)” (2011, p. 783); pois, de fato, já em Troia ele insistia em que os aqueus não deviam batalhar de barriga vazia: tendo-se afastado de sua (suposta) origem cômica, Odisseu abandonou a gluttonaria, mas não esqueceu os prazeres e das necessidades do ventre. A intimidade de reis poderosos como Alcínoo, de heróis gloriosos como Nestor ou Menelau, a agradabilíssima companhia de Helena, tudo contribui para nos compenetrarmos do fausto e da elegância do ambiente de corte.

Há pelo menos seis prazeres importantes na *Odisseia*: o sexo feminino (isto é, deusas e mulheres), o vinho, a carne vermelha, o atletismo, a poesia e a apreciação da dança. Há também o prazer da *molpé* (6. 101), que não é apenas uma dança, porque é também um jogo com bola que, portanto, podia ser fruído participativamente por leigos, como ocorre na passagem que cito. O que é mais notável, no entanto, é que os dois primeiros prazeres estejam tão presentes e não estejamos falando da lírica monódica, muito apreciada nos simpósios. Um último prazer a que se pode fazer menção é o da droga, isto é, do *phármakon* (4. 220). Todos esses prazeres não deixam de ser uma forma de *luxo*. Alguns desses bens são verdadeiramente bens econômicos de consumo.

Na épica, como nos contos de fada da carocha, o ouro e a prata são, em geral, destinados à distinção emblemática da nobreza. Contudo, enquanto na *Ilíada* destaca-se a maneira como os metais preciosos ornamentam as armas dos maiores heróis (Agamêmnon e Aquiles), na *Odisseia*, em vez disso, o que vemos são realmente bens de consumo que agora se juntam àqueles metais preciosos para compor, com suntuosidade, o interior do *mégaron* palaciano. É claro que essa divisão não poderia funcionar como uma regra absoluta, podendo haver exceções, como a famosa taça de Nestor, na *Ilíada* (11. 632), de ouro, decorada com a figura de pombas e que a custo podia ser erguida estando cheia. Mas trata-se de uma passagem breve que não marca o enredo. Olhando por esse lado, temos a impressão de que, em face da *Ilíada*, a *Odisseia* deve ter aparecido para os gregos que a viram florescer como um poema com características bastante específicas, uma epopeia de maravilhas espantosas e prazeres envolventes.

É peculiar a audácia constante com que o poeta brinca com os valores de seu meio social. A respeito disso, nenhum exemplo será melhor do que o do porqueiro Eumeu. Se o palácio de Odisseu, que deveria ser um lugar acolhedor, tinha se transformado num imundo covil de pretendentes licenciosos, glutões e arrogantes cuja decadência se materializava na figura de Argo (o cão moribundo sobre o monte de esterco) – a humilde choupana de seu

porqueiro, em contrapartida, foi o local mais apropriado, conforme a sabedoria de Atena, para ser seu primeiro pouso em Ítaca. No aconchego da cabana, percebemos que esse pastor de porcos mereceu o tutear do próprio Homero: uma intimidade que muitos invejariam. Ao aproximá-lo de si, Homero o aproximou de seus ouvintes. Temos a impressão de que ele está ao nosso lado ou, mesmo, nos identificamos com ele. E, de fato, a maioria de nós se sentiria à vontade com um escravo com muita facilidade; o mesmo não aconteceria em relação a um rei.

De origem aristocrática, nada mais, mas senão o azar arrojou Eumeu na escravidão. Sente-se um clima de inconstância. A fortuna e a desgraça se alternam como cartas de um jogo instável. O equilíbrio cósmico está sujeito a sublevações formidáveis. Quase se pode dizer que agora toda a nobreza desse personagem consiste em ser um hospitaleiro serviçal eternamente fiel a seu senhor desaparecido. Tem-se a impressão de que, na situação em que ele se encontra, não lhe é dada outra opção afora se tornar o apêndice de um fantasma. Observando que tanto Euricleia como Eumeu passaram a vida a serviço dos familiares de Laertes, que ambos estão estreitamente unidos a seu destino, amam-nos e compartilham seus interesses, acrescenta Auerbach a seguir que Eumeu “já não tem, nem na prática, nem nos sentimentos, vida própria, estando inteiramente atado à dos seus senhores”, para concluir então que “a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial – tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal” (AUERBACH, 2002, p. 18). É que, embora a figura do criador de animais, genericamente falando, possa ser vista eventualmente com uma certa simpatia, uma tal figura tem de aparecer para a épica como proveniente de uma outra classe, tem de ser um “outro”. Assim, seu vulto aparece um tanto esvaziado de substância própria, seu estofamento compõe-se em larga medida a partir do que lhe é externo, o seu senhor.

Mas se, para a nobreza militar de então, as outras classes tinham de aparecer como inferiores (ou melhor, não mereciam em absoluto aparecer, a julgar pela *Ilíada*), para a burguesia comercial essas classes bem podiam aparecer como “úteis”, o que explica grandemente sua proximidade para com os mais diversos tipos de gente. Enquanto Aquiles já nasceu íntegro, Odisseu busca se movimentar num mundo integrado. Talvez por isso a *Odisseia* toma o aspecto de um microcosmo, como bem reconhece Finley: “a *Odisseia* [...] engloba um vasto campo de atividades e relações humanas: estrutura social e vida familiar, realeza, aristocratas e plebeus banqueteados-se, e arando, e cuidando de porcos” (2002, p. 26-7). Há na *Odisseia* uma certa moral que se reflete em expressões lapidárias tais como “sem serviço não sustentarei quem do meu/ pão provar” (οὐ γὰρ ἄεργον ἀνέξομαι ὅς κεν

ἐμῆς γε / χοίνικος ἄπτηται, 19. 27-8), uma máxima cuja mais exaustiva antítese é a parasitagem acerba dos pretendentes: contraponto esse que confirma, pelo lado negativo, a orientação relativamente utilitária do poema. Para Homero, o melhor significado de Eumeu era, pois, ser um porqueiro dedicado a Odisseu: sua constância dispensava vigília; sua diligência, comando (14. 8-9).

Entretanto, talvez não seja correto subtrair a Eumeu a autonomia de modo tão absoluto: para melhor delinear seu perfil é preciso ter a medida certa do corte, para que a túnica que fabricamos justa se caia no homem. Sua figura, afinal, é comovente. É que, embora exerça, na economia do poema, uma função subalterna, os traços de seu caráter, individualmente falando, estão tão bem desenvolvidos, formam um conjunto tão coerente, que o vemos andar por si mesmo, embora nunca para si mesmo. Eumeu não apenas foi meticulosamente hospitaleiro como também, diferentemente dos melhores reis, estava disposto a privar-se de seu conforto para partilhar alguns de seus poucos bens, desde que com quem mais do que ele passasse necessidade (isto é, o Odisseu disfarçado de mendigo). Portanto, apesar de tudo, encontra caminhos para, sem esquecer-se do amo, mas também sem nem sequer suspeitar de que está em sua companhia, distinguir-se pela excelência de sua própria conduta hospitaleira. Há força na sua renitência implacável. Há sinceridade em seu jeito cabeçudo de opinar, identificamos virtude na sua rudeza, sentimos certa simpatia por sua pobreza e respeito por sua retidão: admiramo-lo.

A figura de Eumeu evidencia, além do mais, que, diferentemente da *Ilíada*, onde um personagem vale pelo que *é* (sendo o fazer uma consequência necessária e justa), aqui, ele valerá pelo que *faz*, será sempre primeiro em ato e depois em estatuto e, portanto, está naturalmente sujeito a teste. É por isso mesmo que Odisseu sempre espera que o adversário dê sua cartada primeiro. É por isso, também, que Odisseu poderá ser “de vários modos” (*polútropos*), conforme o momento. De certa forma, também o pífilo alcance heroico de Telêmaco neste poema parece sugerir um pouco que, na *Odisseia*, apenas o *gênos* de proveniência não é garantia de grandiosidade da virtude de um homem. O valor resulta também de uma construção “histórica” (como narrativa gradativa em vida) e, até certo ponto, pessoal.

Nesse mundo suntuoso em que reis e heróis se movimentam sobre o ouro e a púrpura, a presença de mendigos, de Eumeu e de sua choça é uma antítese notável. Isso reforça a ideia de que a opulência das elites é um tema forte na *Odisseia*. Ao mesmo tempo, dificilmente o autor da *Ilíada* faria o elogio de uma pocilga. Pois é exatamente isso que vemos na *Odisseia*

(14. 5-22). Embora esteja plena de “porcas chafurda-lamas” (σύες χαμαιευνάδες, 14. 15; o epíteto suíno surge também em 10. 243), uma vara pode aspirar à excelência épica em razão de seu valor econômico. Para isso, não bastará uma quantidade generosa de leitões (ao todo, novecentos e sessenta), é preciso também que essa quantidade seja crescente, isto é, que o número de machos seja “muito menor” (τοὶ δ' ἄρσενες [...] πολλὸν παυρότεροι, 14. 16-7) e que as fêmeas estejam grávidas (θήλεια τοκάδες, 16). Assim como o porqueiro, um leitão valerá não em si mesmo, por ser ou não um porco, mas conforme exerça adequadamente sua função cósmica de porco, que é ser “gordo”, a julgar por um de seus epítetos (uma fórmula no acusativo: δὲ σύας σιάλους, 14. 41; 17. 181; 20. 251; e σιάλους γε σύας, 14. 81), podendo, mesmo, em razão dessa circunstância, ser um porco “excelso” ou “nobre” (ἄριστον, 14. 19 e 414; e ἄριστοι, 20. 163).

Matando os pretendentes, Odisseu salvou o casório, é certo, mas também o próprio cabedal. Embora a figura de Penélope atraia, como um ímã, a maior parte dos vetores de interesse do herói, a verdade é que o grande objetivo dele é restaurar a unidade do *oikos*, o que inclui não apenas Telêmaco e o pai Laertes, como também alguns escravos e a posse de um valioso tesouro. Talvez o velho patriarca não merecesse o lugar decadente que a lógica da narrativa lhe reservou: parece que o ritmo acelerado da ágora atropelou sua venerabilidade anciã – um infortúnio do qual tinha de escapar Nestor, já que aparentemente seu significado, a essa altura, já havia sido fixado para a eternidade pelo ciclo troiano e, talvez, pela *Ilíada*. Em vista disso, talvez, na segunda metade da *Odisseia*, no embalo da descida que nos arremessa em direção ao desfecho do mito, a jovem diligência de Telêmaco, esquivando-se, em Pilos, dos embaraços das obrigações de etiqueta na corte local, atalhou um meio de nos desviar da enfadonha garrulice do velho (15. 195-214).

Para Odisseu, nem a companhia da linda ninfa Calipso, nem a própria imortalidade puderam rivalizar com Penélope, mas, isto sim, presentes preciosos – e isso em mais de uma ocasião: depois de dez anos lutando, e mais dez labutando, quer no mar, quer em terra, Odisseu não hesita em mostrar-se pronto a esperar, se preciso for, ainda mais um ano entre os féaces antes de voltar a Ítaca – desde que dádivas hospitaleiras não lhe sejam negadas, uma vez que, em casa, para si, não prevê uma boa acolhida se de mãos abanando chegar (*Od.* 11. 356-61); o enriquecimento de Odisseu entre os féaces não se trata de um detalhe somenos para a narrativa, já que mereceu um oráculo de Zeus no Canto V (37-40), o que mostra que sua importância foi considerada por Homero como estrutural. Além disso, no canto XVIII,

Odisseu, em vez de lamentar, “exultará” (γήθησεν, *Od.* 18. 281) por ver que Penélope cobrara dos pretendentes que lhe oferecessem os dotes tradicionais de núpcias. Ao que parece, o *oikos* não pode ser pensado a par de certas circunstâncias pecuniárias: se os componentes humanos forem os tijolos de uma casa, o elemento financeiro será a argamassa.

5 CONCLUSÃO

Quando organizamos as ideias expostas nesse trabalho pensamos em responder duas perguntas básicas. Uma delas seria: o que, em Homero, pode ser identificado com uma tradição ou um “discurso” anterior remontando até mesmo à Idade do Bronze? E a outra seria: o que, precisamente, começa, ou parece começar com Homero? A resposta que encontramos para a primeira pergunta pode ser assim resumida: 1) a épica parece ser, ela mesma, uma tradição que remonta pelo menos até o final da Idade do Bronze; 2) mas como, sendo poesia oral, essa tradição comporta uma função discursiva, alguns fragmentos textuais podem ter sido, ao longo de gerações, carregados, como pequenos detritos, pelas torrentes desse fluxo narrativo; 3) esses fragmentos, como trapos de púrpura remendados, parecem ter perdido, ao longo dos séculos, sua relação com o todo textual narrativo a que se ligavam, o que pode ter arruinado sob vários aspectos seu sentido anterior, que se tornou, assim, difícil de ser plenamente recuperado até hoje, mesmo com os avanços da arqueologia e a ajuda do debate crítico.

Seria, então, possível admitir a sobrevivência desses pequenos elementos narrativos à “erosão” típica dos processos de reprodução e recriação narrativa próprios das tradições de poesia oral – processos esses fundamentados na fluidez e na capacidade de recombinação estruturalmente inerente aos próprios textos poéticos, em seus temas e subtemas, até seus mais básicos elementos constitutivos? É claro que a intenção deliberada dos aedos em conservar à risca a narrativa de mitos religiosamente venerados pode ter dado uma contribuição para a conservação de alguns trechos e algumas estruturas narrativas, sobretudo no que se refere às mais famosas. Creio, porém, que uma possível chave relevante para a compreensão de parte desse fenômeno tem a ver com a ideia de que pequenas unidades de significado – por exemplo, um simples objeto, como um elmo de dentes de javali, ou mesmo uma palavra, como “muralha” (*teîkhos*) – quando contextualizadas em um discurso poético mais amplo, podem carregar sentidos discursivos que ultrapassam seus significados imediatos, mesmo que estejam sujeitas a perder, eventualmente, ao longo de décadas e séculos, sua aderência aos sentidos propriamente textuais, mais complexos e específicos. De sorte que, para responder à primeira pergunta colocada nesta seção, devemos agregar àqueles três itens iniciais mais um quarto, qual seja: 4) que, devidamente contextualizados na épica e na época, pequenos fragmentos linguísticos, inerentes à linguagem da poesia heroica de então carregam porções discursivas de ideologia e de *ethos* que escapam a uma ruína acachapante de sentido. Esses elementos são fragmentos poeticamente temáticos, pequenos *tópoi* épicos – disso resultava, na

verdade, sua funcionalidade – e, por isso, não podiam ser perdidos; pelo contrário, a épica se alimentava deles como de uma matéria prima renovável.

Muitas são as respostas que encontramos para a segunda pergunta. No século VIII a.C. começa a existir uma pólis. Isso quer dizer que as cidades passaram a ter uma ágora central. Nessa época surgiram também os primeiros templos, ainda de madeira. Foi quando o comércio com o Oriente foi retomado, muito através dos fenícios, de modo mais intenso. Não é à toa que o sul da Península Itálica começou a ser colonizado também nesse século. Nesse período começaram também os grandes festivais nacionais e, não por acaso, as Olimpíadas começaram a ser contadas em 776 a.C. Os fragmentos alfabéticos mais antigos são também dessa época. Os próprios textos de Homero parecem terem sido difundidos em festivais e conservados através dessa escrita. Conforme verificamos, assim como há o registro de um *ethos* militar e de um comercial, há também, em Homero, o registro da existência da pólis (isto é, de um corpo político organizado e autônomo centralizando o poder em cada cidade), seja no recurso reiterado ao *tópos* da reunião, ou assembleia, seja no flagrante contraste entre a existência de um intenso sentimento étnico de nacionalidade e a inexistência de um corpo político de abrangência nacional minimamente nomeável.

Se a épica for, como supomos, pelo menos em parte, a representação ideológica de um *ethos*, tal circunstância poderia explicar por que uma parte da discursividade épica manteve-se firme durante quatro ou mais séculos, ao passo que outra parece ater-se muito mais ao século VIII a.C. Dessa maneira, a liquidez quase efervescente das técnicas poéticas de uma sociedade plenamente oralizada seria contrabalançada e contida, amoldando-se e tingindo as formas de um *ethos* não inteiramente rígido, mas, em todo caso, de uma plasticidade comparativamente mais viscosa, cuja têmpera poderia ser comparada à da cera.

Mas não são apenas novos conteúdos éticos que a épica do século VIII a.C. parece ter introduzido; nessa época surgiram, aparentemente, inovações formais e metodológicas relacionadas à escrita. Admite-se, em geral, que Homero se localiza entre a história e a pré-história. Ora, a preservação de seus textos é o elemento mais óbvio que pode ter contribuído para essa visão. O recuo mnemônico que tanto nós como os antigos gregos somos e foram capazes de fazer em nossa recordação histórica parece estar ligado à capacidade técnica de nossos antecessores de registrar seus pensamentos por escrito. Assim, Homero logo apareceu como um grande poeta do passado para os gregos. Isso deve ter ocorrido pelo menos desde o século VI a.C., ou mesmo desde antes. “Ele próprio”, porém, não se colocava explicitamente em seus textos, sendo paradoxalmente essa, inclusive, uma das marcas notáveis de “seu”

estilo autoral. “Seus” poemas, portanto, são textos de transição, de autoria problemática, mas são caracterizados por uma notável unidade estilística (pessoal ou não) e de sentido e foram recebidos como autorais pelos gregos que conheceram sua fortuna póstuma. Homero, portanto, foi tomado como um primeiro autor e, mais do que isso, como o mais importante de todos os autores. “Suas” obras, além do mais, podem ser assinaladas como possuindo um caráter nostálgico, por parecerem querer ligar uma audiência posterior a um passado distante que aparece, assim, presentificado, como verificamos na *Odisseia*. Os gregos do Período Clássico sentiam Homero como próximo, no sentido de que o viam como uma figura humana e familiar, estando habituados a falar de seu nome e de seus versos; mas percebiam-no distante em termos de tempo, como Heródoto, que localizou-o no século IX a.C. Assim, de algum modo Homero abriu um caminho para Heródoto e para a memória histórica.

O caráter de Aquiles será, talvez, o melhor registro de que dispomos de uma representação daquele *ethos* militar de que falávamos, não apenas por ter sido tão bem desenvolvido, mas também pela importância pedagógica que os gregos atribuíam à *Ilíada* e à sua figura. Sua inflexibilidade tem sido confundida com imaturidade ou, mesmo, maucaratismo. Na verdade, como esclareceu Vernant (1979 e 1988), essa rigidez é decorrente do sistema de valores da época e da épica. Ela é necessária para expressar o tipo de heroísmo dessa personagem. Aquiles não tinha que se comportar sempre como um igual porque não era mesmo; sua aventura, durante a maior parte da história, consiste em saber aguardar o momento mais oportuno para sublimar seu destino e, assim, alcançar o *status* conveniente a um semideus. Ao mesmo tempo, a ação de Aquiles é limitada por um sentimento moral de conveniência e respeito às normas de comportamento estabelecidas. Nesse aspecto, pelo menos, ele não se colocava acima de sua comunidade, mas nivelava-se pelo *ethos* comum. Sua ligação com o campo de batalha, que está na base de sua identidade, identifica-o, de um ponto de vista ético, com o povo (*laós*), compreendido como agente genérico de batalhas. Desse modo, ele representa a superioridade de caráter do guerreiro vencedor de enfrentamentos e assassino de inimigos em face da figura política de Agamêmnon, cujo poder, àquela altura, poderia sempre ser confrontado pelo de outras figuras notáveis de menor relevância na escala hierárquica institucional de poder, desde que reunidas em maior número, em conselho ou, mesmo, em assembleia.

É comum, na história das civilizações, acontecer de uma elite comercial ou burguesa produzir uma arte de entretenimento ou de alguma forma voltada para o prazer doméstico. Nas artes plásticas, Pompeia é o melhor emblema disso. Também o naturalismo vivo e

marinho de Creta e de Akrotiri, onde se desenvolvera uma economia totalmente vinculada ao comércio naval, chama a atenção porque ilustra uma arte predominantemente voltada para o luxo decorativo de um ambiente palaciano e não tem, como alguns outros achados cretenses da mesma época, ou como a maior parte da arte egípcia e mesopotâmica, um sentido francamente religioso, civil ou militar. A sociedade que deu à luz a *Odisseia* preparava-se para produzir, na Corinto do século VII a. C., uma cerâmica de fantasia polimorfa e estilo orientalizante. Mostrou-se, portanto, bastante hospitaleira para com muito gosto e muito engenho forasteiros. Tais exemplos de requinte e maneirismo na produção de uma arte mais aprazível do que pedagógica são apenas alguns entre muitos. É que, às vezes, na história, uma determinada classe ligada ao comércio, aristocrática ou não, sente necessidade de se distinguir pela opulência de seus bens e pela sofisticação de seus conceitos estéticos. Não se trata apenas de uma demanda de consumo, mas de um consumo que demonstre refinamento de gosto, que possa ser, portanto, instrumento ideológico na construção de um estatuto social notável. Por isso é que, por vezes, vai-se além da produção de uma arte de luxo que envolva o indivíduo e preencha sua experiência sensível do mundo (o que, em si, já é uma coisa notável); em alguns momentos torna-se importante que essa arte espelhe e corporifique a própria classe que a consome, talvez por uma necessidade de autoafirmação e autoconhecimento.

Ora, justamente, a *Odisseia* é, em alguma medida, a sublimação do cotidiano da aristocracia naval da Grécia do século VIII a. C. Certamente, esse não é o único significado que pode ser atribuído a esse texto. Portanto, essa visão é, até certo ponto, resultado de nosso enfoque. Também, supor que o caráter caseiro do mito da *Odisseia* seja meramente o sintoma de uma sensibilidade voltada para uma nova ordem econômica mais dinâmica e capitalizada talvez seja subestimar a importância de um conceito religioso, agregador e edificante como o de *oikos* e sua capacidade de reger autonomamente uma parte significativa do impulso poético da épica. Com efeito, nas epopeias, alguns conceitos mais graves possuem uma força ideológica autônoma – e o *oikos* é um deles. O que procuramos sugerir na seção 4.1.2, analisando o início do Canto III e do IV, é que, na verdade, o desenvolvimento dessa comunidade não é contrário ao surgimento de uma pólis e de um espaço público, mas que esse novo espaço pode ter surgido exatamente por desdobramento daquele; o sinal disso seria o reconhecimento de que grandes festividades públicas podiam ser patrocinadas pela iniciativa particular de homens abastados, poderosos e notáveis. Desse modo, a célula familiar que Odisseu busca reintegrar em torno de si seria o átomo de uma sociedade analogamente reintegrada em torno da ágora. Para costurar o seu cosmos, Odisseu *polútropos* teve de descer

quer ao Inferno, quer a uma pocilga; teve por agulha a aguda língua, por linha, o fio de seu percurso marítimo; deu voltas e laçadas. Conheceu diferentes povos, com diferentes mentalidades e esteve próximo a pessoas de diferentes classes. Seu deslocamento foi, portanto, a um só tempo, geográfico e social. Eles mesmo mudou de identidade e de classe, tendo sido, antes de retomar seu reinado, inclusive, mendigo. Ele mesmo teve de morrer (em certo sentido, até mais de uma vez), mas seu destino tornou-se imortal. É que ele escolheu o mundo, não a eternidade. Homero disse na primeira palavra do primeiro verso: sua história é a de um *homem*.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ellen. "Time and Chance": Unraveling Temporality in North-Central Neopalatial Crete. *American Journal of Archaeology*, v. 111, n. 3, p. 391-421, July 2007. Publicado por: Archaeological Institute of America. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40027077>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. Ulisses ou Mito e Esclarecimento. In: _____. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

APARICIO Luis M. Macía; BLANCO, José García. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, v. 1, 2003. 3 v., il color.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilíngue.

AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mímesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUTO, João Miguel Moreira. O autor. *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 13, n. 1, p. 172-183, Jan/Jun 2005. ISSN 0104-0588.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, p. 65-70, 1988.

BOBOKHYAN, A. Trading implements in early Troy: In memoriam Professor Manfred Korfmann. *Anatolian Studies*, v. 59, p. 19-50, 2009. Publicado por: British Institute at Ankara. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27896787>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v. ISBN 85.326.0147- 2.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *Hino Homérico a Apolo*. Tradução para o português, acompanhada de introdução, comentários e notas de Luiz Alberto Machado Cabral. Apresentação de Antônio Medina Rodrigues. Campinas: Editora da Unicamp; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. Edição bilíngue. ISBN 85-7480-091-0 (Ateliê Editorial) e ISBN 85-268-0589-4 (Editora da Unicamp).

CALVINO, Italo. As odisseias na *Odisseia*: ensaio. Tradução: Nilson Moulin. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução a partir do grego, posfácio e notas de Trajano Vieira. Revisão de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, p. 801-7, 2011. Edição bilíngue. ISBN 978-85-7326-468-5.

CÀSSOLA, Filippo. Greek Forms of Political Structure. In : *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*. Milão: Rizzoli, 1996. Il. color.

CHADWICK, John. *The Decipherment of Linear B*. 2nd ed. New York : Cambridge University Press, 1995. ISBN 521 398304.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque : Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968. ISBN 2-252-01627-2.

COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia*. Tradução de Federico Carotti. Campinas : Editora da Unicamp, 1996.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. ISBN 85-7139-204-8.

DELORME, S. *Les Hommes de Homère*. Paris: Librairie Académique, 1861.

DUFOUR, Médéric; RAISON, Jean. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FELDMAN, Louis H. Homer and the Near East: The Rise of the Greek Genius. *The Biblical Archaeologist*, v. 59, n. 1, p. 13-21, Mar. 1996. Publicado por: The American Schools of Oriental Research. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3210531>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

FINLEY, M. I. *The World of Odysseus*. New York: New York Review of Books, 2002. ISBN 1-59017-017-2.

FLACELIÈRE, Robert. *A Vida Cotidiana dos Gregos no Século de Péricles*. Tradução de Virginia Motta. Lisboa: ed. Livros do Brasil, [19--?].

FOLEY, John Miles. "Reading" Homer through Oral Tradition. *College Literature*, v. 34, n. 2, p. 1-28, spring 2007. Reading Homer in the 21st Century. Publicado por: College Literature. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25115419>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Alpiarça: Vega, p. 29-87, 2000. ISBN 972-699-303-2.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestes, la Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOMBRICH, Ernst Hans, *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999. Il. color.

GOSDEN, Chris; LOCK Gary. Prehistoric History. *World Archaeology*, v. 30, n. 1, p. 2-12, June 1998. The Past in the Past: The Reuse of Ancient Monuments. Publicado por: Taylor & Francis, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/125005>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GRIFFITH, Drew. Temple as Ship in *Odyssey* 6. 10. *The American Journal of Philology*, v. 123, n. 4, p. 541-547, 2002. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1561965>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

HARTOG, François. The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus. *History and Theory*, v. 39, n. 3, p. 384-395, Oct. 2000. Publicado por: Wiley, pela Wesleyan University. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2678018>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

HAVELOCK, Eric A., *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HERODOTUS. *Herodotus*. Editado por G. P. Goold, com uma tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Publicado primeiramente em 1920. 3 v. ISBN 0-674-99130-3.

HIGGINS, Reynold. *Minoan and Mycenaean Art*. Ed. rev. Londres: Thames and Hudson, 1994. Il. color. ISBN 0-500-20184-6.

HITCHCOCK, Louise; PREZIOSI, Donald. *Aegean Art and Architecture*. New York: Oxford University Press, 1999. Il. color.

HOMER. *Iliad*. Edição de G. P. Goold e Jeffrey Henderson, com uma tradução para o inglês de A. T. Murray e revisada por William F. Wyatt. Cambridge, Massachusetts, London: The Loeb Classical Library: 2001. 2 v. ISBN 0-674-99579 (v.1) e ISBN 0-674-99580-5 (v. 2).

_____. *Odyssey*. Edição de G. P. Goold, com uma tradução para o inglês de A. T. Murray e revisada por George E. Dimock. Cambridge, Massachusetts, London: The Loeb Classical Library: 1998. 2 v. ISBN 0-674-99561-9 (v.1) e ISBN 0-674-99562-7 (v. 2).

KELLY, Adrian. Homer and History: “Iliad” 9. 381-4. *Mnemosyne*, Fourth Series, v. 59, fasc. 3, p. 321-333, 2006. Publicado por BRILL. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4433744>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

KNOX, Bernard. Introdução. In: FINLEY, M. I, *The World of Odysseus*. New York: New York Review of Books, 2002.

LA ROSA, Vincenzo. The Prehistoric Background: the Minoan-Mycenaean Civilization. In: *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*, Milão: Rizzoli, 1996. Il. color.

LAWRENCE A. W. *Arquitetura Grega*. Tradução de Maria Luiza Moreira de Alba. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 264 p., il. color.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*: com um suplemento revisado. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LORD, Albert Bates. *The Singer of Tales*. 9th ed. Cambridge: Harvard University Press, 1997. ISBN 0-674-80881-9.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência. 3 v.

MARKOE, Glenn. The Emergence of Orientalizing in Greek Art: Some Observations on the Interchange between Greeks and Phoenicians in the Eighth and Seventh Centuries B. C. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, n. 301, p. 47-67, Feb. 1996. Il. Publicado por: The American Schools of Oriental Research. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1357295>>. Acesso em: 25 mar. 13.

MILLER, Paul Allen. *Lyric Text and lyric Consciousness, the Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London: Routledge, 1994.

MORRISON, J. S. Ships and Sea-Power before the Great Persian War: The Ancestry of the Ancient Trireme by H. T. Wallinga. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 114, p. 206-8, 1994. Publicado por: The Society for the Promotion of Hellenic Studies. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/632774>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

MORRIS, Sarah, P. A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry. *American Journal of Archaeology*, v. 93, n. 4, p. 511-535, Oct. 1989. II. Publicado por: Archaeological Institute of America. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/505326>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. In: HOMERO, *Ilíada*. Tradução para o português de Carlos Alberto Nunes, 7ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 9-39, 2001. ISBN 85-00-70548-5.

_____. Prefácio. In: HOMERO, *Odisséia*. Tradução para o português de Carlos Alberto Nunes. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 7-22, 2002. ISBN 85-00-00771-0.

OLSON, David R., *O Mundo No Papel: as Implicações Conceituais e Cognitivas da Leitura da Escrita*. Tradução de Sérgio Bath. Revisão técnica de Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática, 1997, p. 92.

ONIANS, Richard Broxton, *The Origins of European Thought*. New York: Cambridge University Press, 1994. Primeira publicação de 1951.

PAJARES, Alberto Bernabé; SOMOLINOS, Helena Rodríguez. *Poetisas Griegas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994. Edição bilíngue. ISBN 84-7882-121-X.

POSSENTI, Sírio. Enunciação, Autoria e Estilo. *Revista da Faeeba*. Universidade do estado da Bahia, Departamento de Educação; Campus I, Salvador, v.15, p. 15-21, 1992.

_____. Índícios de autoria. *Perspectiva; Revista do centro de Ciências da Educação*, Florianópolis, v. 20, n. 01, p. 105-124, jan./jun. 2002.

RAAFLAUB, Kurt A. Homer, the Trojan War, and History. *The Classical World*, v. 91, n. 5, p. 386-403, May/June. 1998. The World of Troy. Publicado por: Classical Association of the Atlantic States. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4352106>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

SHELMERDINE, Cynthia W. Review of Aegean Prehistory VI: The Palatial Bronze Age of the Southern and Central Greek Mainland. *American Journal of Archaeology*, v. 101, n. 3, p. 537-585, July. 1997. Publicado pelo Archaeological Institute of America. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/507109>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

SHERRATT, Susan; SHERRATT Andrew. The Growth of the Mediterranean Economy in the Early First Millennium BC. *World Archeology*, v. 24, n. 3, p. 361-378, Feb. 1993. Ancient trade: new Perspectives. Publicado por: Taylor & Francis, Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/124714>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

SMITH, Nicholas D. Some Thoughts about the Origins of “Greek Ethics”. *The Journal of Ethics*, v. 5, n. 1, p. 3-20, Ancient Greek Ethics, 2001. Publicado por: Springer. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25115675>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

STRONG, Donald. *Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Editora Expressão Cultura, 1966. Il. color.

TATOLAS, Apostolos; VOULTSIADOU, Eleni. The fauna of Greece and adjacent areas in the Age of Homer: evidence from the first written documents of Greek literature. *Journal of Biogeography*, n. 32, p. 1875-1882, 2005.

TEODORSSON, Sven-Tage. Eastern Literacy, Greek Alphabet, and Homer. *Mnemosyne*, Fourth Series, v. 59, fasc. 2, p.161-187, 2006. Publicado por BRILL. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4433722>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

TORELLI, Luigi Moretti Gregório Serrao Mario; ORTO, Luisa Franchi dell', *Storia e Civiltà Del Greci, la Grécia nell'età di Pericle (Le arti figurative)*. Milão: Bompiani, 1989. Il.

VERMEULE, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art et and poetry*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. Il.

VERNANT, Jean-Pierre. “A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado”, in: *Discurso 9*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *A Morte nos Olhos: Figuração do Outro na Grécia Antiga; Ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *As Origens do Pensamento Grego*. 13 ed. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2003. ISBN 85-7432-026-9.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *O Mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. ISBN 85-359-0205-8.

VIEIRA, Trajano. Nota à Nékuia. *Phaos – revista de estudos clássicos*. Campinas, n. 1, p. 15-19, 2001.

_____. Posfácio à *Odisseia*. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução a partir do grego, posfácio e notas de Trajano Vieira. Revisão de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, p. 777-785, 2011. Edição bilíngue. ISBN 978-85-7326-468-5.

_____. Prefácio. In: HOMERO, *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. 2ª ed. São Paulo: Mandarim, 2002, p. 9-28, 2 v., edição bilíngue. ISBN 85-354-0232-2.

WEST, Stephanie. “The Most Marvellous of All Seas”; The Greek Encounter with the Euxine. *Greece & Rome*, Second Series, v. 50, n. 2, p. 151-167, Oct. 2003. Publicado por: Cambridge University Press, em nome de: The Classical Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3567890>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

WOODARD, Roger D. *Greek Writing from Knossos to Homer: A Linguistic Interpretation of the Origin of the Greek Alphabet and the Continuity of Ancient Greek Literacy*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-510520-6.

ANEXO A – Cronologia aproximada das civilizações em Creta e na Grécia da Idade do Bronze até Homero.

Idade do Bronze:

2200-1450 a.C.	Cultura palaciana “minoica” em Creta.
1700 a.C.	Começo de Troia VI
1600-1200 a.C.	Cultura palaciana “micênica” na Grécia
1280-1240 a.C.	Destruição de Troia VI
1220-1180 a.C.	Destruição de Troia VII
1225-1200 a.C.	Destruição generalizada dos sítios Micênicos da Grécia
1200 a.C.	Fim do Império Hitita; “povos do mar” expulsos do Egito

“Idade das Trevas” (Idade do Ferro Inicial):

1150 a.C.	Destruição final da cidadela de Micenas
1100-1000 a.C.	Invasão gradual ou infiltração dórica na Grécia continental
1050-950 a.C.	Migração de Jônicos e outros Gregos para ilhas e para a costa ocidental da Anatólia
1050-900 a.C.	“Período Protogeométrico”
900-750 a.C.	“Período Geométrico”

Período Arcaico (800-480 a.C.):

750-650 a.C.	“Período Orientalizante”
750-660 a.C.	Composição da <i>Ilíada</i>

Fonte: RAAFLAUB, Kurt. A., 1998, p. 386.

ANEXO B – Cronologia da Idade do Bronze Tardia na Grécia continental.

	Alta	Baixa	Modificada
LH I	Cerca de 1680–1600/1580	1600–1510/1500	
LH IIA	1600/1580–1520/1480	1510/1500–1440	
LH IIB	1520/1480–1425/1390	1440–1390+	
LH IIIA1	1425/1390–1390/1370	1390+–1370/1360	1390+–cerca de 1370
LH IIIA2	1390/1370–1340/1330	1370/1360–1340/1330	1370–1310/1300
LH IIIB	1340/1330–1190/1180	1340/1330–1185/1180	1310/1300–1190/1180
LH IIIC	1190/1180–1065/1060	1185/1180–1065	1190/1180–1065

Fonte: SHELMERDINE, Cynthia W. 1997, p. 540.