

Tiago Tresoldi

# **O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico**

Rio Grande (RS)

setembro de 2016

Tiago Tresoldi

## **O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Instituto de Letras e Artes – ILA

Programa de Pós-Graduação em Letras

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

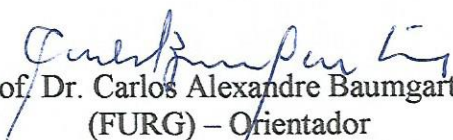
Rio Grande (RS)

setembro de 2016


## TIAGO TRESOLDI


### “O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico”

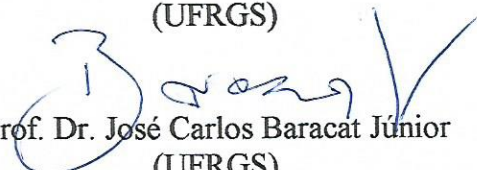
Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

  
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten  
(FURG) – Orientador

  
Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos  
(FURG)

  
Prof.ª Dr.ª Rubelise da Cunha  
(FURG)

  
Prof.ª Dr.ª Maria da Glória Bordini  
(UFRGS)

  
Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior  
(UFRGS)

TRESOLDI, Tiago

O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico

353 páginas

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande. Instituto de Letras e Artes.

1. História da Literatura. 2. Literatura Clássica. 3. Odisseus/Ulisses. I.  
Universidade Federal do Rio Grande. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. Instituto de Letras e Artes. II. Coordenação de Aperfeiçoamento  
de Pessoas de Nível Superior (CAPES).



Àqueles a quem a vida tem ensinado  
a sermos menos Aquiles e mais Ulisses.

# Agradecimentos

Milhares de nomes povoam as narrativas da *Ilíada* e da *Odisseia*: deuses e mortais, protagonistas e secundários, heróis e covardes. Ainda assim, mesmo durante a leitura mais superficial persiste aquela impressão de que algumas personagens foram esquecidas, uma suspeita de que por injustiça alguns nomes foram omitidos, certa sensação de que, como disse Dryden ao traduzir Horácio, «até mesmo Homero cochila».

É certo que a lista de nomes que merecem figurar em meus agradecimentos pela conclusão dessa tese deveria ser mais extensa. Persiste a mesma impressão de que alguém foi esquecido, de que mereceria censuras por não lembrar desta ou daquela contribuição. É com esse sentimento que me apresso aos agradecimentos de costume e apresento meu ainda mais corriqueiro pedido de desculpas pelos esquecimentos.

- Antes de todos, à Danieli, que aceitou e apoiou a vontade (um tanto ousada) de cursar um doutorado e enfrentar uma tese dessas. À primeira leitora deste trabalho, à primeira que ouviu e tolerou minhas teorias sobre a alteridade e o clássico, e as incontáveis anedotas sobre as figurações de Ulisses, meu maior agradecimento.
- A meus pais, Angelo e Heloisa, por todo o apoio ao longo da vida, sem o qual — talvez só o tenha percebido durante este processo — nunca teria tido a oportunidade de chegar aqui.
- A meus sogros, Elisabete e Sérgio, e a meu cunhado, André, que literalmente me abrigaram durante todo o processo, além de meu sobrinho, Bernardo, motivo de alegria e descobertas, que ajudaram a dar rumo a este trabalho.
- Aos meus colegas de pós-graduação, em especial Diana, Daniel, Lucilene, Bruno, Luiz, Marina e Régis, pelos momentos de apoio intelectual, pelo suporte ao compartilharmos nossas frustrações e ansiedades, por todos os momentos de convivência.
- Aos amigos de outras instituições, sobretudo o Henrique Bordini e o Lucas La Bella, pelo apoio nas primeiras etapas da escrita deste trabalho, e por serem as primeiras cobaias de minhas exposições sobre a alteridade.
- A meu orientador, Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pelo apoio durante a graduação e a pós-graduação, e por aceitar a orientação de uma pesquisa tão peculiar, aturando minhas reclamações sobre o meio acadêmico.
- Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), especialmente ao Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, à Profa. Dra. Rubelise da Cunha e ao Prof. Dr. José Luiz Fornos, pelo apoio a esta pesquisa em sua fase de projeto.

- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), pela bolsa concedida nos primeiros dezoito meses desta pesquisa, sem a qual a empreitada teria sido impossível.
- Aos meus colegas na Coordenadoria de Acompanhamento do Programa de Ações Afirmativas (CAF) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), especialmente à Profa. Dra. Luciene Simões, pela compreensão de minhas exigências nos momentos de escrita deste trabalho.

Der klassischen Literatur geht es, wie der Antike; sie ist uns eigentlich nicht gegeben — sie ist nicht vorhanden — sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden. [*A literatura clássica é como a Antiguidade; ela não nos é dada — ela não existe — mas precisa ser criada por nós; t. m.*] (Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*)

And Ezra Pound and T.S. Elliott | Fighting in the captain's tower | While Calypso's singers laugh at them | And fishermen hold flowers | [*E Ezra Pound e T.S. Elliott | Brigando na torre de comando | Enquanto os cantores de Calipso se riem deles | E os pescadores carregam flores; t. m.*] | (Bob Dylan, *Desolation Row*, 1965)

# Resumo

Este trabalho analisa a evolução das figurações literárias de Ulisses de sua base arcaica às primeiras figurações renascentistas, com indícios para a análise das figurações contemporâneo. Desenvolvendo reflexões de teóricos como Aby Warburg, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Salvatore Settis, o estudo é orientado por uma concepção hermenêutica do "clássico" enquanto forma de mediação da alteridade do antigo e propõe uma história desta literatura concentrada nos efeitos e nas recuperações do material antigo. Em particular, é ressaltada a inserção do material homérico em um \*continuum\* de literaturas antigas, fortemente pautado no material oriental, o progressivo aviltamento de Ulisses na literatura grega e seu resgate pela filosofia, o horizonte de expectativa que orientou sua recepção em Roma e sua recuperação por Dante no contexto das singulares narrativas mediolatinas sobre a Guerra de Tróia, a qual facultou a reinvenção desta figura no Renascimento e na modernidade.

*Palavras-chave:* Ulisses. Clássico. História da Literatura.

# Abstract

This thesis analyzes the evolution of the literary figurations of Ulysses from their archaic base to the first figurations of the Renaissance, giving indications for the analysis of contemporary figurations. Developing on the work of theorists such as Aby Warburg, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, and Salvatore Settis, the study is guided by a hermeneutic conception of "classic" as a form of mediation of the otherness of Antiquity, and it proposes a history of this literature focused on the effects and on the recovery of ancient material. The study highlights, in particular, the inclusion of the Homeric material into a \*continuum\* of ancient literatures, strongly dependent on Eastern material, the progressive debasement of Ulysses in Greek literature and his redemption by philosophy, the horizon of expectation that guided his reception in Rome, and his recovery by Dante in the context of the unique medieval Latin narratives on the Trojan War, which allowed the reinvention of this figure during the Renaissance and the Modernity.

*Keywords:* Ulysses. Classic. History of Literature.

# Riassunto

Questa tesi analizza l'evoluzione delle figurazioni letterarie di Ulisse dalla loro base arcaica alle prime figurazioni del Rinascimento, con indicazioni per l'analisi delle figurazioni contemporanee. Sviluppando il lavoro di teorici come Aby Warburg, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Salvatore Settis, lo studio è guidato da una concezione ermeneutica del "classico" come una forma di mediazione dell'alterità dell'antico e propone una storia di questa letteratura concentrata sugli effetti e sul recupero del materiale antico. Tra i punti salienti dello, in particolare, si trovano l'inserimento del materiale omerico in un \*continuum\* di letterature antiche, fortemente dipendente dal materiale orientale, il progressivo svilimento di Ulisse nella letteratura greca e la sua redenzione per mano della filosofia, l'orizzonte di attesa che ha guidato la sua accoglienza a Roma e il suo recupero da Dante, nel contesto delle singolari narrazioni mediolatine sulla guerra di Troia, che ha permesso la reinvenzione di questa figura durante il Rinascimento e la modernità.

*Parole chiave:* Ulisse. Classico. Storia della letteratura.

# Lista de Figuras

- Figura 1 – Evolução iconográfica da mitologia grega àquela japonesa. À esquerda, deus do vento grego (Boreas?) em escultura da arte greco-budista de Gandhara, no ambiente cultural do reino greco-báctrio constituído após a conquista de Alexandre (256 a.C. — 125 a.C.); no centro, deus do vento em representação pictórica do séc. VII d.C., das cavernas de Kizil (hoje região de Xinjiang, China); à direita, gravura do deus do vento japonês, parte da mitologia xintoísta, Fūjin, séc. XVII d.C. (por Wikimedia Commons). Perceba-se como se mantém a tradição da representação da face esquerda do deus, seu movimento de corrida e o atributo do saco onde carrega os ventos. . . . . 25
- Figura 2 – Reprodução da arte de capa do segundo volume da edição em língua inglesa da série *Nausicãa do Vale do Vento* (Hayao Miyazaki, 1982–1984). Direitos autorais da editora Tokuma Shoten. . . . . 27
- Figura 3 – Reconstrução polícroma de estátua de arqueiro persa em frente ao Parthenon (Atenas, Grécia), por Vinzenz Brikmann. . . . . 29
- Figura 4 – Mulher que acode jogando violentamente os braços para trás, particular do sarcófago romano com cenas da vida de Meleagro, 170–180 d.C., Milão, Collezione Torno (antes Collezione Simonetti) - até 1902 localizado em Florença, no Palazzo Montalvo (à esq.); Mulher que acode jogando violentamente os braços para trás, particular do púlpito de Nicolò Pisano com relevo do Massacre dos Inocentes, 1265–8, Siena, Duomo (à dir.). Exemplo tomado de Franzoni (2013). . . . . 37
- Figura 5 – Copa de prata representando a morte de Sêmele o banho de Dionísio, primeira metade do século I d.C., de Pompéia, Casa de Menandro, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Exemplo tomado de Franzoni (2013). . . . . 38
- Figura 6 – Giotto, *Deposição*, afresco, c. 1304–6, Pádua, Cappella degli Scrovegni; *Crucificação*, afresco, c. 1310, Assis, Basílica Inferior de São Francisco, transepto norte; *Massacre dos Inocentes*, afresco, c. 1310, Assis, Basílica Inferior de São Francisco, transepto norte (da esq. para a dir.). Exemplo tomado de Franzoni, (2013). . . . . 39
- Figura 7 – Miss Tic, *Je joue oui* (2011), estêncil. Paris, Rue Vergniaud, 2011 . . . . . 40
- Figura 8 – *Eos e Memnon*, Louvre, G115 (por Wikimedia Commons) . . . . . 41
- Figura 9 – *Pietà*, Museu diocesano de Klagenfurt, cerca 1420 (por Wikimedia Commons) . . . . . 42
- Figura 10 – Michelangelo, *Pietà* (por Wikimedia Commons) . . . . . 43
- Figura 11 – *Sarcófago romano com cenas da vida de Aquiles* c. 160 d.C., particular da cena da morte (medade direita). Ostia, Museo Archeologico Ostiense. . . . . 44
- Figura 12 – Raffaello, *Pala Baglioni: Deposizione* (por Wikimedia Commons) . . . . . 45



Figura 13 – Ânfora ática (tipo A) representando Aquiles e Ajax jogando durante a guerra de Troia, c. 530 BC, 61.1 cm de altura, localizado no Museo Gregoriano Etrusco, Sala XIX, Roma. Fotografia de Jakob Bådagård . . . . .	46
Figura 14 – Giorgio Vasari, frontespício de <i>Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori</i> , Giunti, Florença, 1568. Xilogravura (detalhe) . . . . .	66
Figura 15 – Johann Joachim Winckelmann, frontespício de <i>Geschichte der Kunst des Alterhums</i> , Walther, Dresden, 1764, II. . . . .	66
Figura 16 – Albrecht Dürer, <i>A morte de Orfeu</i> , 1494. Tinta sobre papel. Kunsthalle, Hamburgo.	67
Figura 17 – Poussin, <i>Moïse sauvé des eaux</i> . . . . .	124
Figura 18 – <i>Ájax que medita sobre a morte de Ulisses</i> , tábuas 142, de <i>Monumenti antichi inediti</i> , Winckelmann . . . . .	129
Figura 19 – Jacques-Louis David, <i>Léonidas aux Thermopyles</i> (por Wikimedia Commons) . . .	130
Figura 20 – Venetus A, primeira página. O texto homérico, com a paráfrase interlinear, é constituído pela fonte maior no centro da folha; às margens estão os comentários e escólia . . . . .	188
Figura 21 – Laurentiano 32.24 . . . . .	189
Figura 22 – Denário de prata da Gens Mamília, c. 82 a.C.; no obverso, busto de Mercúrio com o caduceu às costas, no reverso, Ulisses caminhando frente a seu cão Argos, com a escrita «C MAMIL   LIMEAN»; 3,8 gramas, 19 mm. Fonte: <a href="http://www.ancient-roman-coin.com/mamilia-coins-republic">http://www.ancient-roman-coin.com/mamilia-coins-republic</a> (em 17.12.2015) . . . . .	267

# Sumário

	<b>Sumário</b> . . . . .	<b>12</b>
<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> . . . . .	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>PERCURSOS TEÓRICOS</b> . . . . .	<b>21</b>
2.1	<b>A identidade e o futuro do clássico: a proposta de Settis</b> . . . . .	<b>22</b>
2.2	<b>A alteridade como paradigma hermenêutico</b> . . . . .	<b>53</b>
2.3	<b>Caminhos de historiografia literária</b> . . . . .	<b>61</b>
2.4	<b>A “estética da recepção” como alternativa</b> . . . . .	<b>75</b>
2.4.1	Bases para uma nova historiografia: H. R. Jauss . . . . .	76
2.4.2	Bases para uma nova hermenêutica: G. Gadamer . . . . .	84
2.5	<b>Da historiografia literária à estética</b> . . . . .	<b>95</b>
<b>3</b>	<b>O CLÁSSICO</b> . . . . .	<b>103</b>
3.1	<b>O termo “clássico”</b> . . . . .	<b>103</b>
3.2	<b>Uma história do clássico</b> . . . . .	<b>107</b>
<b>4</b>	<b>O ULISSES DOS MUITOS RETORNOS</b> . . . . .	<b>148</b>
4.1	<b>Elementos míticos e narrativos</b> . . . . .	<b>153</b>
4.1.1	A origem do herói . . . . .	158
4.1.2	Ulisses na Guerra de Tróia . . . . .	163
4.1.3	O nostos . . . . .	175
4.1.4	A última viagem . . . . .	182
4.2	<b>O parâmetro literário: Homero</b> . . . . .	<b>185</b>
4.2.1	Da recepção antiga de Homero . . . . .	185
4.2.2	Fontes das épicas homéricas . . . . .	194
4.2.2.1	Indo-europeísmos . . . . .	194
4.2.2.2	Orientalismos . . . . .	194
4.2.2.3	Um caso: Polifemo . . . . .	213
4.3	<b>Do ciclo épico à tragédia ateniense: crescente hostilidade</b> . . . . .	<b>222</b>
4.3.1	Ulisses na tragédia ateniense . . . . .	233
4.4	<b>De vilão a herói: o resgate pela filosofia</b> . . . . .	<b>240</b>
4.5	<b>As correntes helenísticas</b> . . . . .	<b>249</b>
4.6	<b>A temporada etrusca e latina</b> . . . . .	<b>258</b>
4.7	<b>A parêntese medieval</b> . . . . .	<b>269</b>
4.7.1	As bases medievais para o grande retorno . . . . .	272

---

4.7.1.1	Dictis, Dares e as demais narrativas mediolatinas . . . . .	272
4.7.1.2	Demais soluções medievais . . . . .	285
4.7.1.3	O <i>Roman</i> de Benoît de Sainte-Maure . . . . .	287
<b>4.8</b>	<b>Dante e o Ulisses centrífugo . . . . .</b>	<b>290</b>
4.8.1	O canto XXVI do <i>Inferno</i> . . . . .	291
4.8.2	A recepção do Ulisses dantesco . . . . .	294
<b>4.9</b>	<b>O mito da <i>nova terra</i> . . . . .</b>	<b>298</b>
<b>5</b>	<b>EPÍLOGO . . . . .</b>	<b>306</b>
	<b>Referências bibliográficas . . . . .</b>	<b>314</b>
	<b>Anexo I . . . . .</b>	<b>325</b>

# 1 Introdução

O primeiro verso da *Odisseia* definiu seu protagonista pelo epíteto de πολύτροπος (*polytropos*, “polítropo”), um dos principais desafios lexicais para os tradutores da obra. O mais antigo de quem temos notícia, Lívio Andronico, o verteu no latim «versutus» (“habilidoso; astuto”)<sup>1</sup>, termo que nos séculos sucessivos seria usado pelos Pais da Igreja para qualificar Satanás; a célebre tradução inglesa de Pope, que ao copiar a índole dos antigos sonhava em imitar-lhes a natureza, o elabora em um longo «for wisdom’s various arts renown’d» (“renomado pelas várias artes da sabedoria”)<sup>2</sup> e a legibilíssima tradução brasileira de Odorico Mendes, publicada quando o “clássico” legitimava e, mais ainda, discriminava a elite, o resolve em «astucioso»<sup>3</sup>.

O objetivo nestas traduções, estando às análises dos autores sobre seus trabalhos, costuma ser o de reproduzir no termo vertido a ambiguidade, creio intencional, daquele original. Mas suas escolhas também parecem se filiar à tradição segundo a qual o início da épica serve a confirmar ao leitor moderno a sagacidade de um herói que já lhe é familiar antes da leitura. As escolhas se tornam, assim, um testemunho da expectativa do público, e, em geral, o tema da *Odisseia* é ratificado como o homem astuto que serve de contraponto àquele tomado por uma ira divina, o Aquiles da *Ilíada*.

Em meados do Oitocentos se populariza uma estratégia alternativa, pautada pela análise linguística e etimológica em vista de soluções mais “científicas”, em teoria menos afetadas pela expectativa do público. As escolhas prescindem, às vezes intencionalmente, das lições anteriores, cindindo e alforriando os dois elementos πολύ- e -τροπος para obter soluções como «dai molti percorsi» (“dos muitos percursos”) na tradução italiana de Ferrari<sup>4</sup> e «of twists and turns» (“de viradas e voltas”) na também louvada tradução de Fagles<sup>5</sup>. Todas eram, a sua maneira, influenciadas pelos notáveis avanços no estudo da linguística histórica e da língua grega em especial; todas pretendiam, em suas soluções, se aproximar por meio da ciência da aparência antiga. A tradução em título a esta tese, “dos muitos retornos” (com razão definida por um amigo como «bastante forçada»), também tenta adiantar sua opinião, e é construída sobre aquela, igualmente orgulhosa de sua morfologia, de Lentini (2007).

É sabido como traduções que pretendem retornar com máxima fidelidade às fontes primárias, além de servirem mais aos críticos do que ao público, incorrem com frequência no erro da falácia etimológica e do fetiche do texto. Nestes casos, contudo, creio que o instrumental científico tenha legitimado um novo território semântico que se podia avistar a partir daquele multifacetado *polítropo*, uma *nova terra* avistada pelo espírito da época e que se fazia necessária após a rigidez ne-

<sup>1</sup> Cfe. Warmington (1982).

<sup>2</sup> Cfe. Pope (2008).

<sup>3</sup> Cfe. Mendes (1992).

<sup>4</sup> Cfe. Ferrari (2014).

<sup>5</sup> Cfe. Fagles (1997).

oclássica, com seus cânones e regras. Na ficção, trata-se do espaço do Ulisses errante e incerto, curioso, que desde o movimento romântico, na retomada de intuições medievais, por vezes cativa mais que a ponderação do herói homérico, fixado pelos gramáticos alexandrinos e ensinado pela tradição. Na história desta ficção, influenciada pelas semelhanças que a nascente antropologia descobria entre os gregos e os demais povos, as novas figurações de Ulisses não eram mais vistas como perturbações do paradigma homérico, mas como diferentes aspectos daquele herói multifacetado: iniciam tentativas sérias de historicizar o mito de Ulisses<sup>6</sup>, que escancaram a profunda diferença entre seu arquétipo, da *Odisseia*, e os empregos contemporâneos, em um percurso pontilhado por interpretações tão distintas que o crítico se questiona sempre se o protagonista de seu mito é, de fato, o mesmo. Afinal, não apenas o “caráter”, para usar a fórmula de Cesareo (1898), mas o próprio movimento fundamental do herói se inverte: se em Homero ele é centrípeto, é a ânsia do retorno e da superação do mundo “outro”, na leitura moderna, que começa em Dante, ele é centrífugo, é um Ulisses que deseja deixar Ítaca e anseia pelo mundo, pela experiência, pelo desconhecido.

De início, este trabalho quis compreender as figurações de Ulisses na literatura ocidental motivado pela percepção, que já havia inspirado uma investigação sobre Safo, de como a leitura vitoriana do “clássico” restringia o horizonte hermenêutico do leitor moderno. A investigação se justificava pela certeza de que as etapas dessa tradição, excetuado o texto homérico, eram não apenas preteridas, mas desconhecidas pela historiografia literária: afora especialistas, quem estava a par, por exemplo, dos retratos medievais de Ulisses e de sua diferença com aquele homérico, sem os quais o dantesco é incompreensível? Quem percebia como, mais do que haver testemunhos contrários a Homero, por exemplo na conhecida dramaturgia ateniense, era Homero a representar uma inovação? Acreditava que a pesquisa elucidaria etapas menos iluminadas da trajetória do mito, como quando, para manter o exemplo acima, percebia as dificuldades de análises do Ulisses da *Divina Commedia* estruturadas sobre o texto homérico, que me perturbavam pelo fato daquele Ulisses não nascer de fontes gregas, mas da solução dantesca entre a presença de Ulisses nos autores canônicos do império de Augusto e nos mais populares relatos médio-latinos sobre a Guerra de Troia, atribuídos a Dictis Frígio e a Dares Cretense.

Contudo, o trabalho logo revelou que, como em outras histórias da literatura de amplo espectro histórico, entre as quais as de Ernst Robert Curtius e a de Erich Auerbach que continuava a reverenciar, meu motor era, na verdade, um projeto, um manifesto, um discurso de resgate da tradição que comprovasse sua necessidade para o futuro. Resenhar as figurações de Ulisses seria um exigente trabalho de método e erudição, mas de imediato percebi quão pouco poderia inovar frente a outras cronologias, passadas e futuras, mas sempre precárias e parciais. Seria possível me diferenciar ao incluir obras pouco ou nunca resenhadas, ou porque antes inexistentes, ou porque irrelevantes. Sobretudo, seria impossível e injusto, nas análises singulares, concorrer com tradições críticas de elementos essenciais a esta história, como aquelas de Homero, de Dante e de Joyce, amalgamando-os em uma única análise. Logo vencia o sentimento de que um trabalho do gênero

<sup>6</sup> O mais antigo trabalho que encontrei segundo esta postura, que influenciou em grande medida Stanford (1968) e, portanto, tanto Boitani (1992) quanto este trabalho, é o de Cesareo, (1898).

seria apenas um pavonear de erudições, a citação de dezenas de autores, muitos dos quais desconhecidos e menos concretos que os mortos listados nas batalhas da *Iliada*. Um catálogo, vazio, recitado como aquele dos amores de Don Giovanni proclamado por Leporello e lembrado por Leopold Bloom. Situado com comodidade entre a crítica literária e a filologia, podendo me desculpar por não ser um praticante puro de nenhuma, percebia o risco de dar à luz uma esfinge invertida, que diria a seu leitor “admire-me, mas não me questione”.

Uma proposta segura sobre as figurações de Ulisses não seria demasiado difícil. Iniciaria, como esperado, por Homero, contrastando seu retrato positivo do herói às acusações encontradas nos mais conhecidos autores antigos, como Píndaro na sétima *Neméia* e Eurípides em sua *Hécuba*. Para a estação latina, o relato prolongaria este contraste, opondo o retrato negativo de Virgílio na *Eneida* a leituras estoicas que podem ser selecionadas em autores como Cícero e Ovídio. Quanto à Idade Média, o impasse historiográfico seria resolvido na lembrança da imposição da lição virgiliana e na citação ocasional de textos então populares mas hoje esquecidos, como os relatos atribuídos a Dictis Cretense e Dares Frígio ou o *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure, culminando com o complexo retrato do herói na *Divina Comédia* e a dificuldade de interpretação de sua última viagem. Deste momento em diante, bastaria selecionar algumas das incontáveis releituras proporcionadas por aqueles interesses quanto ao antigo acomodados na etiqueta de “classicismo”, nas quais o rei de Ítaca se confirma um *stock character* alterado conforme os propósitos de cada autor. Esta prática, explicaria durante o relato, se prolonga até a estação romântica, quando as potencialidades dos textos homéricos e dantesco começaram a ser desenvolvidas na “ânsia pelo conhecimento” (em especial, no monólogo lírico de Tennyson, *Ulysses*), uma leitura ainda predominante. As apropriações modernistas, entre as quais destacaria Joyce, seriam lembradas em suas novas propostas de tratamento do mito, e aquelas pós-modernas, que permitiriam incluir no relato a produção literária de algumas minorias, seriam resolvidas na citação das apropriações fragmentadas às quais o mito de Ulisses, como todo elemento “clássico”, é hoje sujeito, em um cenário de progressivo abandono dos estudos antigos no qual as alusões costumam ser meros instrumentos de legitimação teórica ou literária de seus autores. Uma proposta segura sobre as figurações de Ulisses não seria demasiado difícil. Iniciaria, como esperado, por Homero, contrastando seu retrato positivo do herói às acusações encontradas nos mais conhecidos autores antigos, como Píndaro na sétima *Neméia* e Eurípides em sua *Hécuba*. Para a estação latina, o relato prolongaria este contraste, opondo o retrato negativo de Virgílio na *Eneida* a leituras estoicas que podem ser selecionadas em autores como Cícero e Ovídio. Quanto à Idade Média, o impasse historiográfico seria resolvido na lembrança da imposição da lição virgiliana e na citação ocasional de textos então populares mas hoje esquecidos, como os relatos atribuídos a Dictis Cretense e Dares Frígio ou o *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure, culminando com o complexo retrato do herói na *Divina Comédia* e a dificuldade de interpretação de sua última viagem. Deste momento em diante, bastaria selecionar algumas das incontáveis releituras proporcionadas por aqueles interesses quanto ao antigo acomodados na etiqueta de “classicismo”, nas quais o rei de Ítaca se confirma um *stock character* alterado conforme os propósitos de cada autor. Esta prática, explicaria durante o relato, se prolonga até a estação romântica, quando as

potencialidades dos textos homéricos e dantesco começaram a ser desenvolvidas na “ânsia pelo conhecimento” (em especial, no monólogo lírico de Tennyson, *Ulysses*), uma leitura ainda predominante. As apropriações modernistas, entre as quais destacaria Joyce, seriam lembradas em suas novas propostas de tratamento do mito, e aquelas pós-modernas, que permitiriam incluir no relato a produção literária de algumas minorias, seriam resolvidas na citação das apropriações fragmentadas às quais o mito de Ulisses, como todo elemento “clássico”, é hoje sujeito, em um cenário de progressivo abandono dos estudos antigos no qual as alusões costumam ser meros instrumentos de legitimação teórica ou literária de seus autores.

Ciente da empenhativa facilidade deste caminho, bem como de seu pouco ou nulo efeito ao resgate da tradição (ao contrário, posicionando-a em um pedestal ainda mais alto), logo percebi que os embaraços da pesquisa eram sintomas da recorrente aporia do encontro entre teoria, crítica e historiografia literária. Mais que isso, em virtude daquela esfinge invertida, a proposta me provocava um medo de reforçar aquela imagem, que me acostumei a descrever como “pedestálica”, do clássico, aquela legitimação oitocentista que, ainda operante em um horizonte de expectativa muito diverso, julgava necessário afrontar. Contudo, mesmo quando compreendiam que um dos resultados seria uma dessacralização de Homero, o projeto de um estudo de Ulisses encontrava admiradores e defensores, às vezes fervorosos, entre professores, colegas e amigos, e poucas vezes devido àquela reverência que, para usar outra expressão particular, chamo de “fetiche do clássico”. O questionamento era imediato: por que o percurso deste herói grego ainda deveria despertar tamanho interesse em um panorama cultural e literário preocupado em compreender não o mundo antigo, mas aquele atual — o que já é esforço suficiente? Qual o sentido de se fiar nos monumentos da tradição literária ocidental, no “clássico”, não apenas quando as etapas dessa pesquisa, de Homero a Dante, de Virgílio a Joyce, pareciam exauridas, e mais que isso justo em um período de derrocada dos *dead white males*? Enfim, haveria sentido em me refugiar no clássico quando poucos o liam e as ruas abaixo fervilhavam?

O caminho, pelas reflexões que provocou e pelas perguntas que ofereceu, me foi apontado por um pequeno livro comprado, para a perfeita ambientação literária, dentro do Coliseu: *Il futuro del classico* (“O futuro do clássico”, 2004), de Salvatore Settis. Nesse ensaio longo, o historiador italiano questionava o sentido do estudo do clássico hoje, preocupado com seu futuro ao apontar como, apesar de ser quase sempre tomado como um *postulado*, inamovível, sempre igual a si mesmo, o clássico não passa de uma referência construída, conforme as necessidades, por cada época: não passa de um *projeto*, ou melhor, de uma sequência de *projetos*. O futuro do clássico, a compreensão capaz de lhe dar uma nova vida, não estaria, argumentava ele, em nenhuma das duas respostas mais comuns, e opostas, sobre sua função e importância — a de constituinte essencial e primordial da civilização ocidental, por um lado, e a de expressão de vontades universais, por outro — mas no reconhecimento, que precisa ser acompanhado por uma abordagem filológica, de sua condição de alteridade, de uma diferença que paradoxalmente apontamos como nossa constituinte. Sua base teórica era desenvolvida, com certa flexibilidade, a partir da prática de pesquisa de Aby Warburg, daquele pensador perfeito exemplo da burguesia alemã do Oitocentos, feitor de uma laboriosa his-

toriografia da arte baseada no preceito do *Nachleben der Antike* (“sobrevivência do antigo”), que, como definido por Didi-Huberman<sup>7</sup>, é um “fantasma” da história da arte, uma presença diáfana que atravessa os obstáculos e não conseguimos capturar. Aliada a uma intuição de Lévi-Strauss sobre o “antigo” como “outro” (e não com o que convencionei chamar de “eu anterior”) e a uma hipótese da função do mito no contemporâneo aprendida na literatura moderna, desenvolver um percurso de índole warburgueana com relação a um material clássico, como as figurações de Ulisses, me permitiria, à primeira vista, resolver aquele embaraço. O “clássico” era um referencial hermenêutico para a recepção do antigo, mutável como mutável eram os horizontes de interpretação, nem sempre transmitido com este nome; sobretudo, em muitas de suas expressões o “clássico” era um instrumento para *cancelar* a alteridade do antigo.

Mas como nas costumeiras histórias de fantasia, o papel desse fantasma de Warburg talvez seja, mais que algum preceito metodológico, nos lembrar que nas histórias das artes há algo não resolvido, que a ordem com a qual venderam o edifício em que entramos é ilusória. Foi a sobrevivência do antigo que permitiu vasculhar os arquivos desse edifício que é a história da literatura, e foi o espírito de Warburg que me conduziu às presenças bem mais corpóreas, e portanto incapazes de coincidir, de nomes diversos como Hans Robert Jauss, Ernst Curtius e Erich Auerbach. Warburg se infiltrou nessa tese não tanto pelo método, mas pela índole; não tanto pelo percurso, mas por todos os detalhes a ele exteriores que ensina (e obriga) a observar enquanto avançamos. Foi por sua presença incorpórea que uma história das figurações de Ulisses se transformou, quase sem querer, em um olhar sobre o clássico entendendo-o como uma forma de mediar e de se apropriar da presença do Outro. Não me esqueci do senhor de Ítaca, pelo contrário, mas o rastreamento de seus percursos tem muito menos inovação do que as críticas feitas há pouco possam sugerir: neste aspecto, este trabalho não passa, no fundo, de uma coletânea. Mas não havia porque buscar apenas referentes obscuros e inúteis: afinal, as novas propostas de história literária costumam inovar ainda menos, apenas entregando-se a experiências rizomáticas que acreditam validar malabarismos cronológicos e *corpora* intencionalmente obscuros, pouco ou nada acrescentando aos bons e velhos manuais escolares e antologias.

Talvez haja uma metáfora que explique a trajetória de Ulisses neste trabalho, adequada por seu vínculo com o mar e pela preocupação que tive quanto ao tratamento das viagens de Ulisses: a navegação de cabotagem. Ao invés de uma história direta das figurações do rei de Ítaca, de uma navegação em alto mar de longo curso com específicos pontos de partida e de chegada, o percurso aqui traçado nunca perde de vista a costa, obrigando-se e deleitando-se em ancorar em portos menores mas necessários para o trajeto, quase reproduzindo o caminho do herói, e inclusive retornando a terras já visitadas quando necessário — não custa lembrar que, como é explícito pela *Odisseia*, a navegação dos gregos antigos era justamente de cabotagem e um dos maiores medos do Ulisses homérico é justamente a navegação em mar aberto que deve empreender para deixar Ogígia. O percurso traçado volta a se parecer com uma árvore ou uma rede de influências, como nas

<sup>7</sup> Cfe. Didi-Huberman (2006), *passim*.



primeiras árvores filológicas e como sabemos que se desenvolve a literatura e, em geral, a inteira cultura humana. Mestiçagens e influências múltiplas que asseguraram a validade da proposta, desprezando aquela interpretação do clássico como uma tradição ininterrupta que ligaria os melhores de hoje aos melhores de ontem.

Um dos motivos para este entendimento pode ser encontrado no texto homérico: afinal, um dos aspectos que sempre achei mais interessantes na épica grega, sua diferença com o padrão da épica contemporânea, telenovelas ou romances que sejam, é que Homero não apenas alude aos eventos posteriores à conclusão, como na conhecida profecia de Tirésias sobre a morte de Ulisses: *tudo* é de propósito vago, aberto, sortido. É uma prática que suscita algum instinto que nos compele a completá-la, a solucioná-la, e não por acaso a preocupação da maior parte dos autores dessa tradição, de Virgílio a Tennyson, de Dante a Kazantzakis, é pela morte de Ulisses, pela continuação do relato, pela intromissão no clássico; é pelo mesmo motivo que as melhores manipulações do material, hoje, não são aquelas que reverenciam o antigo, mas sim as que o abusam ao perceber sua alteridade. Afinal, o gênero épico, de onde considero indiscutível ter brotado o historiográfico, é por si aberto e poroso, e assim fica essa história da literatura, que espero proclame a tese de que, me permitindo ao menos na apresentação trocar o discurso acadêmico pelo coloquial, o “clássico é sim estranho, e é por isso que é bom”.

Assume-se, portanto, que existe uma alteridade com o antigo, e que as várias expressões do clássico constituíram formas de lidar com esta alteridade, geralmente diminuindo-a *para* e *ao* elevar o antigo a elemento identitário e constituinte, geralmente — mas não sempre — do Ocidente. Este reconhecimento não significa a defesa de uma supressão do clássico em nosso panorama cultural, inclusive porque ao investigá-lo se comprova sua presença e força em nossa cultura. Se faz necessário, contudo, um reconhecimento desta alteridade, o qual exige a adoção de posturas e métodos que, mesmo em desenvolvimento há pelo menos um século, costumam figurar apenas nas práticas de historiografia literária voltadas a especialistas, suprimidas das obras destinadas ao público acadêmico amplo ou ao grande público. A sequência de capítulos e seções deste trabalho reproduz, em sua essência, o caminho percorrido para esse entendimento: uma compreensão do papel da alteridade como constituinte da identidade, a necessária peregrinação pelas etapas de constituição da ideia do clássico, o embasamento teórico para a exposição dos elementos historiográficos encontrados e, por fim, a história desta literatura por si, restrita a casos significativos na insatisfeita compreensão da impossibilidade de se abarcar a inteira história das figurações de Ulisses, detendo-se em um aspecto das primeiras figurações modernas (a coincidência com Colombo e o mito da *nova terra*). Não é portanto irônico que, nos limites impostos pela extensão deste trabalho, seu percurso se detenha precisamente quando Homero passa a constituir uma presença incontestável e inescapável para os fatores de novas ficções de Ulisses.

A preocupação por uma nova forma de encontro com o Outro é a raiz do aspecto ético desta proposta, alinhando-se com aquelas primeiras alternativas ao conflito em Hegel, já encontradas em Feuerbach, que têm dominado o interesse acadêmico pela alteridade, sobretudo em seus aspectos

mais práticos de cognição social, conciliando o tema da alteridade com aquele da hermenêutica (por exemplo, nas formulações da alteridade cultural e da alteridade sexual, motivo de atenção especial da crítica pós-colonial e daquela feminista, respectivamente). São interpretações da alteridade que também é necessário explorar, ao menos à guisa de introdução, mesmo quando esta tese se foca na recepção hermenêutica da alteridade do texto literário: sendo a proposta uma nova compreensão do clássico que oriente a compreensão de outras alteridades, trazendo-o de volta ao âmago da pesquisa acadêmica, é necessário desenvolver a problemática ética da alteridade com vistas a seu resgate, sobretudo quando sua reintrodução leva à reflexão sobre essas investigações.

## 2 Percursos teóricos

O debate sobre o efetivo pertencimento da arte e do pensamento clássico, sobretudo daquele grego, ao conceito moderno de Ocidente não é em nada novo e parece ter se intensificado nos últimos anos<sup>1</sup>. Alguns críticos chegam mesmo a descrever as mais costumeiras leituras dos gregos como uma empreitada ocidental para colonizar uma diversa forma de compreensão do mundo e de relacionamento interpessoal, de adaptar a preferência greco-romana pelo *logos* a nossa ênfase no visual. Para citar um exemplo entre os inúmeros possíveis, podemos lembrar a história da sexualidade de Foucault, na qual o autor não apenas defende que uma *scientia sexualis* é exclusiva do Ocidente, as demais civilizações se limitando a uma *ars erotica*, mas sobretudo na qual a civilização greco-romana, ao invés de ser listada como pressuposto do Ocidente, é acomunada às modernas civilizações orientais. Em provocação às mais tradicionais narrativas de formação do pensamento ocidental, na distinção entre “nós” e “os outros” mesmo nossas supostas bases, os gregos, acabam reavaliados.

Com efeito, é um gracejo frequente nos estudos clássicos, dirigido aos iniciantes nas letras e na filosofia, que se alguém não percebe algo de profundamente estrangeiro e diverso ao ler Platão ou os tragediógrafos atenienses, se não identifica uma difícil alteridade, é porque este alguém não está lendo com cuidado. Ademais, a história da recepção dos clássicos, que neste trabalho defendo como tão ou mais importante que o material clássico em si, nos ensina como, apesar da definição ser anacrônica por espelhar nossas divisões, nas primeiras tentativas de recuperação durante a Idade Média pensadores como Aristóteles e Platão eram inscritos entre pensadores “não-ocidentais”, sobretudo de base judaica ou islâmica. Mesmo as condenações da Igreja medieval ao pensamento aristotélico reforçam a ideia de uma difícil conciliação entre o pensamento “clássico”, em especial àquele grego que aos poucos ocupou o lugar de Roma no imaginário sobre o antigo, assim como as rejeições do início da era moderna.

Como muitos processos filosóficos, também a problematização dos vínculos entre o greco-romano e o ocidental é por vezes exagerada, como por exemplo na proposta de Foucault acima, que estruturando-se segundo uma linha pela qual Atenas privilegiaria o pensamento e a abstração, ao passo que Jerusalém valorizaria a cega obediência, se abre a um número de críticas; afinal, a mesma desconsidera (como pode ser verificado nas conferências do autor de 1979–80<sup>2</sup>) a história da transmissão dos textos gregos e, sobretudo, a fortíssima ligação entre o pensamento neoplatônico e o cristianismo, apontando-os quase como perturbações com pouco efeito em um teoria sólida. Contudo, esta problematização é necessária e se coloca na base do trabalho aqui apresentado, o qual busca questionar a identidade (e o futuro) do clássico ao mapear o território para uma nova (e aqui incompleta) historiografia das figurações literárias de Ulisses. Pautam esta investigação

<sup>1</sup> Desenvolvo nesta abertura algumas opiniões e exemplos de Hull (2015).

<sup>2</sup> Cfe. Foucault; Davidson; Burchell (2014), *passim*.

um diferente entendimento da relação entre o “ocidente” e o “antigo” e, sobretudo, o desejo de explorar ao máximo o instrumental científico à disposição, evitando soluções impressionistas em nossa relação com o clássico e com a literatura como um todo.

## 2.1 A identidade e o futuro do clássico: a proposta de Settis

Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. [...] Una voz gritó: “¡Ahí vienen!” y después: “¡Los Dioses! ¡Los Dioses!” [...] Todos aplaudimos, llorando; eran los Dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos. [...] Las cosas, desde aquel momento cambiaron. [...] Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. [...] Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, [...] que si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos. Sacamos los pesados revólveres [...] y alegremente dimos muerte a los Dioses<sup>3</sup>.

Como já dito em abertura a este trabalho, uma história das figurações literárias de Ulisses ofereceria poucas alterações de percursos ao se adotar aquele princípio segundo o qual nossa tradição remonta ao clássico e a Homero, com as mudanças ao longo do caminho sendo paradas não previstas. Contudo, este princípio é imediatamente questionado pela leitura dessas figurações, cujas mudanças não podem ser explicadas em meros termos de quantidade, como mais ou menos inovadoras em relação ao parâmetro, mas apenas de qualidade. De fato, a influência do texto homérico diminui ao se considerarem outros testemunhos antigos e sua difusão, anulando-se por completo ou sendo abertamente afrontada em certos momentos. Constatções que não apenas dificultam uma narrativa coesa desse mito, mas que sobretudo abalam a segurança do valor e da permanência da tradição clássica no cenário cultural ocidental, retratado como um grande e frondoso — mas *único* — tronco, cujas raízes se firmam no mundo greco-romano. Não se trata apenas da enorme dificuldade em reconhecer as feições do Ulisses clássico em retratos modernos, mas também de como, em um encontro sem intermediários hermenêuticos, mesmo aqueles Ulisses antigos mostram apenas uma certa semelhança com a figura que esperávamos.

Esta observação não escapou aos melhores autores do Novecentos, para quem o clássico não era patrão, mas colega. Jorge Luiz Borges, por exemplo, demonstrou essa consciência ao publicar em *El Hacedor* (“O feitor”, 1960) o conto *Ragnarök*, lembrado em epígrafe a esta seção e cujo título alude ao “crepúsculo dos deuses” da mitologia nórdica. Em um sonho, os deuses antigos haviam retornado e estavam reunidos na Aula Magna da Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, para êxtase dos presentes. Mas as feições dos deuses não condiziam com o esperado, «frontes muito baixas, dentições amareladas, bigodes ralos de mulato ou de chinês e lábios bestiais revelavam a degeneração da estirpe olímpica»<sup>4</sup>. Sem a graça e a airocidade de outrora, pareciam animais acua-

<sup>3</sup> Borges (2010, p. 218–219). Tradução minha.

<sup>4</sup> «frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica» (BORGES, 2010, p. 218). Tradução minha.

dos, prestes a atacar. A onírica intelectualidade *porteña* não teve dúvidas, sacou seus revólveres e alegremente deu cabo àqueles perpétuos.

Este conto era lembrado por Settis (2004), o qual, insatisfeito com o retroceder da cultura greco-romana na educação e no imaginário comum, propunha compreender o papel do antigo, se ainda houvesse, no universo do “global” e do “moderno”, questionando se ainda lhe caberia algum futuro ou se estaria fadado a «sobreviver apenas como entretenimento particular de diminutos e marginais cenáculos de especialistas»<sup>5</sup>. Settis observava o clássico, palavra que emprega sempre entre aspas, em seus principais campos de atuação, a história das artes plásticas e a arqueologia, mas seus questionamentos podem ser trazidos sem esforço à literatura e a sua história. Qual o papel das letras e da memória clássica, hoje? Em um cenário «cada vez mais caracterizado pela miscigenação dos povos e das culturas»<sup>6</sup> e pela «reivindicação orgulhosa das identidades étnicas e nacionais, bem como pelas tradições locais opostas a qualquer hegemonia cultural»<sup>7</sup>, precisamos e podemos traçar um percurso que nos conduza a uma *Ilíada* e a uma *Odisseia* como raízes perenes da literatura ocidental? Ou, reconhecendo o que tal percurso subentende apesar de poucas vezes isto ser hoje expressado frente à defesa de universalidade daquele material, por qual princípio Homero seria mais “nosso” que de japoneses, muçulmanos e africanos?

Sua argumentação era aberta em lembrança a uma conferência de Arnaldo Momigliano, contemporânea a nosso conto de Borges, na qual seu orientador investigara o propósito do estudo do material antigo. Havia, no entender de Momigliano, duas formas diferentes, e mais que isso opostas, de justificá-lo. A primeira é afirmar «que todos os acontecimentos humanos [...] são merecedores de estudo e interesse»<sup>8</sup>; a segunda, que os indícios de *nosso* passado «na cultura, na língua, nos monumentos, nas instituições, na paisagem, são tão imponentes que nos intrigam e forçam a estudar o passado para compreender uma parte importante de nós mesmos»<sup>9</sup>. Settis argumentava que a validade permanente do clássico insinuada por esta última alternativa pouco convence<sup>10</sup>, por ser incapaz de explicar o progressivo e inexorável retroceder do clássico ao qual o discurso e a prática da globalização, orientados pela primeira alternativa, parecem condená-lo. É uma condenação imposta pelo foco obsessivo no contemporâneo, pelo presentismo característico de nossa época, que afasta nosso olhar tanto do clássico quanto da história em geral, de modo que mesmo aqueles elementos que comprovariam sua permanência, como alusões literárias e um valor legitimante dos discursos, costumam se reduzir a nada mais que exercícios de florilégio e ostentação erudita, parecendo deste modo

<sup>5</sup> «sopravvivere solo come privato intrattenimento di sparuti e marginali cenacoli di specialisti» (SETTIS, 2004, p. 8). Tradução minha.

<sup>6</sup> «caratterizzato sempre di piú dalla mescolanza dei popoli e delle culture» (SETTIS, 2004, p. 15). Tradução minha.

<sup>7</sup> «fiera rivendicazione delle identità etniche e nazionali e delle tradizioni locali contro ogni egemonia culturale» (SETTIS, 2004, p. 15). Tradução minha.

<sup>8</sup> «che tutte le vicende degli uomini [...] meritano studio e attenzione» (SETTIS, 2004, p. 3). Tradução minha.

<sup>9</sup> «nella cultura, nella lingua, nei monumenti, nelle istituzioni, nel paesaggio, sono così imponenti da incuriosirci e da obbligarci a studiare il passato per capire una parte importante di noi stessi» (SETTIS, 2004, p. 8). Tradução minha.

<sup>10</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo *Il “classico” nell’universo del “globale”*).

reproduzir com exatidão a norma implícita de muito citacionismo pós-moderno, a decomposição do antigo em fragmentos descontextualizados, e portanto ainda mais adequados na reutilização, nas mais arbitrárias remontagens. Por serem [elementos] gratuitos, e mais que isso quanto mais são gratuitos, não se implica de modo algum aquele estatuto paradigmático da antiguidade “clássica” que durante séculos lhe garantiu o conhecimento e o estudo na tradição europeia<sup>11</sup>.

A aporia provocada por uma decadência do clássico sugerida pelos dois caminhos, tanto o da universalidade quanto o da identidade ocidental, era respondida por Settis empregando Aby Warburg ao delinear uma proposta de trabalho que revisitasse o aspecto e a história do universo greco-romano a partir da constatação de que «muitas aparições ou reaparições do “clássico” tomaram e tomam a forma não tanto da redescoberta, mas sim do renascimento ou do *retorno*»<sup>12</sup> como se este se tratasse de um espectro, análogo àqueles de Borges, capaz de sair de seu refúgio quando bem o desejasse — não por acaso, é na leitura de Warburg que o historiador da arte Georges Didi-Huberman define sua história das imagens como uma «história de fantasmas para adultos»<sup>13</sup>. A diferença implícita na substituição de “redescoberta” por “retorno” é o reconhecimento da condição histórica do material antigo, que influencia e é influenciado ao se admitir, frente à expectativa de um clássico inalterável, como não apenas seus efeitos, mas sua própria aparência seja mutável. Podemos pensar que, se o antigo é por força fragmentário, faltando-nos ao menos seu contexto de produção e recepção, toda reconstrução, por séria e bem-intencionada que seja, será pautada pelo contexto que inferimos. Se a redescoberta sugere uma presença ininterrupta, mesmo que latente, o retorno ensina uma ausência que precisa ser sanada, vencida pela nova entrada em cena.

Este trabalho defende que tal compreensão precisa partir do entendimento de que este fantasma do antigo nunca se mostrou impermeável e intangível por seus descendentes como o discurso de sua superioridade pretende, nem mesmo em vida. Os deuses antigos já eram “sujeitos históricos”, com diferentes feições e personalidades a cada invocação no tempo e no espaço, e sua presença em outras culturas não era um sequestro por quem deles se impressionava, mas a entrada em um corpo pronto a recebê-los<sup>14</sup>. Em especial, os Olímpicos nunca foram

imaculados e gélidos como a neve. Ao contrário, talvez [...] nunca tenham se recusado (e nunca tenham cessado) de se misturar com os homens, e não apenas na Grécia. Apolo residia em Delos e Delphi, mas voava de vez em quando ao remoto norte, entre os hiperbóreos; Dionísio errava entre o Egito, a Síria, a Trácia, a Arábia, a Pérsia e a Índia; Afrodite não nasceu em Chipre, mas lá descansou em sua longa viagem do Oriente ao Ocidente; o próprio Zeus visitava os etíopes e nunca

<sup>11</sup> «ricalcare puntualmente la norma implicita in tanto citazionismo postmoderno, la scomposizione dell’antico in frammenti decontestualizzati, e perciò tanto piú pronti al riuso, ai piú arbitrari rimontaggi. Tanto piú, anzi, quanto piú essi siano gratuiti, senza implicare affatto quello statuto paradigmatico dell’antichità “classica” che per secoli ne ha assicurato nella tradizione europea la conoscenza e lo studio» (SETTIS, 2004, p. 7). Tradução minha.

<sup>12</sup> «molte apparizioni o riapparizioni del “classico” hanno preso e prendono la forma non tanto della riscoperta, quanto della rinascita o del *ritorno*» (SETTIS, 2004, p. 9). Tradução minha.

<sup>13</sup> Cfe. Didi-Huberman (2006), *passim*.

<sup>14</sup> Refiro-me, em especial, a explicações míopes, ainda recorrentes, da *interpretatio romana*, a leitura romana dos mitos e deuses gregos como uma simples transposição, em detrimento da compreensão, histórica e culturalmente correta, de tal interpretação como uma *tradução*, facilitada por esquemas religiosos similares e pré-existentes, em grande parte herdados das mesmas fontes.

teria sido o senhor do Olimpo se os curetas, vindos da Frígia, não o tivessem nutrido em uma gruta de Creta. Outros deuses, após migrarem pelas rotas da seda, reaparecem com séculos de distância, transfigurados, mas reconhecíveis, mesmo no contexto de um outro politeísmo, na arte japonesa (é o caso de Hermes, Bóreas, Herácles e Tique). Como os deuses *porteños* de Borges, os Olímpicos sempre se mestiçaram com outros povos e culturas: se hesitamos em reconhecê-los em trajes que nos parecem impuros, é porque nós mesmos recriamos (para nossos fins) uma imagem incontaminada, reluzente como o mármore ou a neve, mas não necessariamente verdadeira<sup>15</sup>

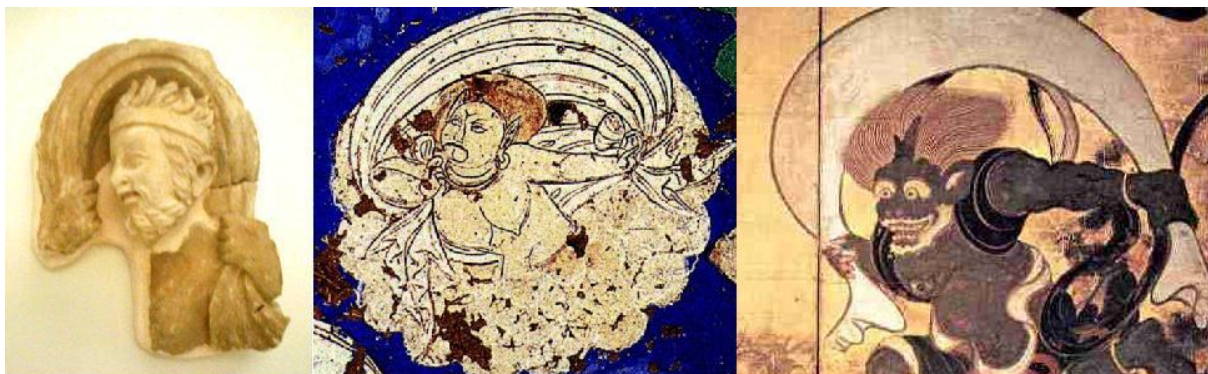


Figura 1 – Evolução iconográfica da mitologia grega àquela japonesa. À esquerda, deus do vento grego (Boreas?) em escultura da arte greco-budista de Gandhara, no ambiente cultural do reino greco-báctrio constituído após a conquista de Alexandre (256 a.C. – 125 a.C.); no centro, deus do vento em representação pictórica do séc. VII d.C., das cavernas de Kizil (hoje região de Xinjiang, China); à direita, gravura do deus do vento japonês, parte da mitologia xintoísta, Fūjin, séc. XVII d.C. (por Wikimedia Commons). Perceba-se como se mantém a tradição da representação da face esquerda do deus, seu movimento de corrida e o atributo do saco onde carrega os ventos.

A argumentação da “impureza” do clássico é sustentada recorrendo a anedotas breves e significativas, duas das quais bastante instigantes em um busca por Ulisses. Convocadas por sua sugestão metodológica para este material, elas confirmam como «ao invés de enalçar o “clássico” apenas nas neves do Olimpo, de picos inacessíveis, devamos ao contrário buscá-lo sobre a terra, dando-lhe nome e corpo ao percorrer sua história»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> «immacolati e gelidi come la neve. Forse [...] non hanno mai rifiutato (non hanno mai smesso) di mescolarsi con gli uomini, e non solo in Grecia. Apollo ebbe dimora a Delos e a Delfi, ma volava ogni tanto nel remoto Nord, fra gli Iperborei; Dionisio errava fra l’Egitto, la Siria, la Tracia, l’Arabia, la Persia, l’India; Afrodite non nacque a Cipro, ma vi sostò nel suo lungo viaggio da Oriente a Occidente; lo stesso Zeus si recava in visita agli Etiopi, e non sarebbe neppure stato il signore dell’Olimpo, se non lo avessero nutrito in una grotta di Creta i Cureti, venuti dalla Frigia. Alcuni altri dèi, dopo aver migrato lungo le vie della seta, ricompaiono a distanza di secoli, trasfigurati ma riconoscibili pur nel contesto di un altro politeismo, nell’arte giapponese (è questo il caso di Hermes, Borea, Eracle e Tyche). Come gli dèi *porteños* di Borges, da sempre gli Olimpî si sono meticciati con altre genti e culture: se esitiamo a riconoscerli in vesti che ci appaiono impure, è perché noi stessi ne abbiamo ri-creato (per nostro uso) un’immagine incontaminata, splendente come il marmo o la neve, ma non necessariamente vera» (SETTIS, 2004, p. 10–11), tradução minha. Um exemplo da migração referida por Settis é apresentado na primeira figura a seguir, com a evolução pictográfica do grego Boreas para o japonês Fūjin.

<sup>16</sup> «invece di inseguire il “classico” solo sul nevoso Olimpo, sulle vette inaccessibili, dobbiamo invece cercarlo sulla terra, dargli nome e sostanza ripercorrendone la storia» (SETTIS, 2004, p. 11). Tradução minha.

A primeira era a lembrança de como, na surpresa e revolta dos ataques de 11 de setembro de 2001 em Nova Iorque e Washington, o primeiro comentário do mulá Muhammad Omar, líder intelectual dos talibãs, tivesse passado despercebido: nesse, o chefe afegão comparava uma América em busca de culpados a Polifemo, «um gigante cegado por um inimigo a quem era incapaz de nomear»<sup>17</sup>, por um Ninguém. Subitamente, o líder religioso que poucos meses antes dinamizara os Budas de Bamiyan sob as vaias internacionais, retratado como um rude e hirsuto bárbaro iconoclasta, se revelava um atento leitor da *Odisseia*, conjugando com maestria a destruição da arquitetura econômica dos EUA à usurpação dos símbolos culturais ocidentais. A apropriação soava a violação, além do mais originada do outro lado da fronteira cultural.

Seu segundo exemplo era a apropriação do *ethos* homérico em uma arte, o *mangá*, e uma cultura, a japonesa, muito diversas: a série *Nausicaä do Vale do Vento*<sup>18</sup>, uma das obras primas do maior artista do gênero, Hayao Miyazaki, que narra uma distopia pós-tecnológica na qual a humanidade busca sobreviver entre violências tribais e confrontos com os monstros que ela mesma criou. A série é protagonizada por uma jovem e cândida princesa que funde o imaginário da figura homérica — aprendido por Miyazaki nas vulgarizações de Bernard Evslin, um dos principais popularizadores da cultura greco-romana em âmbito norte-americano no século passado — com o da “Princesa que amava insetos”, lenda local do século XII<sup>19</sup>. Nesse sentido, cabe sinalizar a produtividade que o material clássico tem demonstrado nesse meio das histórias em quadrinhos, sobretudo na caracterização de personagens, como a Mulher-Maravilha (em seu imaginário, um *alter ego* da princesa Diana of Themyscira, que conjuga mitemas e vocabulário gráfico das amazonas e de Artemis) ou Ozymandias (que alude, em sua caracterização, a Alexandre o Grande, filtrado pelo homônimo soneto de Percy Bysshe Shelley).

Cabe entender a estratégia de Settis e exemplificar este método de investigação no qual são sobretudo as diferenças entre expectativa e recepção a produzir significado. Como primeiro exemplo, é útil recordar que sobre os mármores gregos, sempre louvados em sua alvura, há inequívocos traços de pigmentos. Certos historiadores da arte sustentam mesmo que a estatuária na qual projetamos nossa imagem de uma Roma e, de modo especial, de uma Atenas cândidas, límpidas e polidas era coberta por cores vibrantes e saturadas, hoje vencidas pela ação do tempo e pela mão de restauradores de pouca índole filológica. As reconstruções polícromas de pesquisadores como o alemão Vinzenz Brikmann, por exemplo, parecem à primeira vista espalhafatosas e mesmo *kitsch*, para logo começarem, mesmo que a contragosto, a transparecer sua autenticidade. Ao comentar uma de suas exposições, o jornal italiano *Il Messaggero* descrevia a experiência como «desorientadora, chocante, mas no geral esplêndida», enquanto um crítico de outro periódico italiano, o *Corriere della*

<sup>17</sup> «un gigante accecato da un nemico a cui non sa dare nome» (SETTIS, 2004, p. 6), tradução minha. O episódio é lembrado também por Boitani (1992).

<sup>18</sup> *Kaze no Tani no Naushika*, originalmente publicado em sete volumes entre fevereiro de 1982 e março de 1994, popular também em uma versão animada de mesmo nome, de 1984, que abrange os dois primeiros volumes da série.

<sup>19</sup> Conforme Cavallaro (2006) e ensaio crítico do próprio Miyazaki em anexo ao primeiro volume da série, trata-se da *Mushi mezuru himegimi*. Em termos de recepção segundo os “horizontes de expectativa” dos leitores, cabe lembrar que, assim como talvez no caso da Nausicaä homérica, a independência da fonte nipônica que hoje atrai os leitores devia ser uma sátira sobre os comportamentos excêntricos e gostos não convencionais, cfe. Keene (1999) p. 542.





Figura 2 – Reprodução da arte de capa do segundo volume da edição em língua inglesa da série *Nausicäa do Vale do Vento* (Hayao Miyazaki, 1982–1984). Direitos autorais da editora Tokuma Shoten.

Sera, narra como «subitamente, um mundo que nos acostumamos a considerar austero e reflexivo é posto de cabeça para baixo, tornando-se jovial como um espetáculo circense»<sup>20</sup>. As disputas acadêmicas sobre a validade dessas hipóteses e as possíveis inconsistências dessas reconstruções, avançadas sobretudo por aqueles que fazem do estudo do clássico sua profissão, não diminuem o estranhamento ao constatar como os modelos idealizados e ensinados pelos movimentos classicistas a partir do barroco nunca tenham existido na candura em que os conhecemos, algo que deveria ser evidente ao se refletir sobre uma arte para a qual a essência da mimese era a imitação, o *trompe-l'œil*. São produtos modernos, e não antigos, que revelam as nossas pretensões; lembrando outra história de fantasmas, essas estátuas perderam, junto a suas cores, também a honra pela qual a Helena de Eurípides ansiava<sup>21</sup>.

Outra anedota, não lembrada por Settis. A literatura e a iconografia contemporâneas são hoje incapazes de desassociar Pandora, a “Eva grega”, da caixa de onde ela teria deixado escapar todos os males da humanidade. Mas esse objeto é um atributo recente: a sinopse hoje difundida deriva, por um maior ou menor número de intermediários, da versão narrada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, cujas contradições e a infiltração de uma confessa misoginia deixam transparecer a existência de versões concorrentes e, sobretudo, mais coerentes. Contudo, Hesíodo não culpava sua Pandora pela abertura de uma caixa, mas de um *πίθος* (*píthos*, *pítos*), ou seja, uma ânfora de grandes dimensões (narra-se, por exemplo, que servia de abrigo a Diógenes de Sinope) usada para armazenar azeite, vinho e grãos e, de modo significativo, moldada em argila como Pandora<sup>22</sup>. Os estudos antropológicos que complementam as fontes literárias parecem “confirmar” a versão de Hesíodo, pois a narrativa derivaria de um mito etiológico relacionado a uma prática da idade do bronze helênica de preservar os corpos enterrando-os justamente em um *πίθος*. O vínculo com esse rito devia ser evidente para todos os gregos (inclusive enriquecendo a anedota sobre Diógenes), e explicaria Pandora como uma hipóstase da deusa-mãe, da Terra, que libertaria os espíritos

<sup>20</sup> *apud* Gurewitsch (2008); sobre o trabalho de Brikmann, vejam-se também os catálogos dessas mostras, Brinkmann; Wunsche (2007) e Roberta Panzanelli; Lapatin (2008), além da imagem aqui reproduzida.

<sup>21</sup> A tragédia à qual aludo, e que será lembrada mais vezes ao longo deste trabalho, a *Helena* de Eurípides, retoma o motivo afirmado por Heródoto nas *Histórias*, hoje excluído do imaginário comum (não figura, por exemplo, em nenhuma transposição ao cinema da primeira épica homérica), de que Helena nunca fora levada para Troia, mas estivera escondida no Egito durante o inteiro conflito. Mantendo muitos pontos de contato com sua *Ifigênia em Tauris*, Eurípides elaborava o tema do duplo, refugiando Helena no Egito pela mão dos deuses e fazendo com que Páris fugisse para Troia com o que não passava de um εἶδωλον [éidolon], de um fantasma. Minha alusão é aos versos 260–6, «τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου, / τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. / εἶθ' ἔξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, / καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω / Ἕλληνας ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς / ἔσωζον ὥσπερ τὰς κακὰς σῶζουσί μου» (“Minha vida e meu destino são uma monstruosidade, em parte culpa de Hera, em parte de minha beleza. Quisera ela pudesse ser tomada e me fizesse feia como as estátuas às quais as cores são lavadas, quisera os gregos esquecessem minha sorte cruel para lembrarem o que tenho de bom, como agora lembram o ruim!”), afastando a interpretação corrente para o verso chave, mais traduzido como “tirar a tinta de um quadro”, do que “lavar as cores de uma estátua” (a diferença se deve a divergências na interpretação de dois termos, ἐξαλείφω e ἄγαλμα).

<sup>22</sup> Fator que reforça os paralelos com as mitologias semitas, e, com efeito, «muitos autores desejam encontrar uma estreita analogia entre a própria Pandora, moldada a partir da argila, e o pithos de argila de onde escapam os males, ao ponto de identificar a garota na ânfora [=Elpis] com a própria Pandora» Neils (2005), p. 41; vejam-se, contudo, as opiniões contrárias da autora no mesmo capítulo. Ressalto que o texto de Hesíodo, assim como o recebemos, parece contudo sugerir um *πίθος* de metal, e não de argila, possivelmente condizente com a ideia de sepulcro, explorada mais adiante neste parágrafo.



Figura 3 – Reconstrução polícroma de estátua de arqueiro persa em frente ao Parthenon (Athenas, Grécia), por Vinzenz Brikmann.

nocivos no mundo: para citar um elemento paralelo, podemos lembrar o rito romano da remoção de uma pedra, a *lapis manalis*, de cima do *mundus*, um buraco circular considerado a entrada para os inferos, que por três dias ao ano permitia aos espíritos a visita do reino acima<sup>23</sup>. A passagem de “grande ânfora” a “caixa”, nas figurações modernas por vezes pequenas caixas similares às de maquiagem que complementam um retrato de Pandora como “moça fútil”, parece ser imputável à difusão em época barroca das traduções de Erasmo de Roterdã, o qual ao verter o original grego em latim teria confundido *πίθος* com *πυξίς* (*pyksís*, *píxis*), nome de um tipo de pequena caixa cilíndrica de madeira<sup>24</sup>. Nas notas de sua tradução da obra de Hesíodo, Martin L. West avança a hipótese de que Erasmo teria confundido essa referência mitológica com aquela da caixa aberta por Psique em *O asno de ouro* de Apuleio<sup>25</sup>. O erro da tradução erasmiana vinculou a personagem ao novo objeto, sendo fixado pelas representações pictóricas, que se valem do maior espectro plástico facultado pela nova versão. A desistência dos originais faz com que poucos leitores reconheçam hoje essa distância, e até mesmo com que alguns historiadores busquem com afã representações “clássicas” de mulheres portando caixas, prontos a identificá-las de imediato com aquela Pandora expressão da mais pura misoginia acumulada ao longo dos séculos.

<sup>23</sup> Cf. Harrison (1922), pp. 42–43. A redução de Pandora pode ser explicada como um apagamento da dimensão animista das religiões greco-romanas, que, aos olhos do cristianismo, as aproxima de povos “primitivos”

<sup>24</sup> Hoje presente no português no raríssimo e obscuro termo “píxide”, a caixa que recolhe as hóstias consagradas nas liturgias católica e anglicana.

<sup>25</sup> Cf. Hesiod; West (1978, p. 168).

Anedotas deste tipo são frutos do processo de percorrer a história do clássico e de sua tradição em busca de Ulisses, evidenciando as peculiaridades do emprego atual, inclusive em âmbito acadêmico. Antes de tudo, como já indicava Settis, em termos de usos e reusos as duas polaridades do clássico, a grega e a romana, se revelam tão assimétricas que dificultam a delimitação do termo. Observar tanto os estereótipos das duas culturas (por exemplo nas representações cinematográficas, principal janela popular sobre este mundo), quanto as abordagens acadêmicas (como os diferentes manejos de cada tradição literária hoje), nos mostra como, a despeito da defesa de universalismo do clássico, ou ao menos de sua condição de denominador comum do Ocidente, a face romana é preterida àquela grega, apesar de uma configuração e de efeitos que melhor aspirariam à condição de história ocidental, não apenas pela extensão de seu império «da Escócia ao Mar Vermelho, de Portugal ao Danúbio»<sup>26</sup>, mas também pela tendência romana ao ecumenismo e imperialismo, ainda viva nas pretensões universalistas da Igreja Católica, em contraposição ao binômio cultura/barbárie que caracteriza a face grega e, por extensão, o emprego atual do clássico.

Contudo, «já há muitas gerações as reivindicações de universalidade e validade perpétua do “clássico” apontam para a pequena Grécia»<sup>27</sup>, um espaço peculiar, de fortes laços extra-europeus, rasgado por lutas internas e que, por ironia, só alcançou uma efetiva primazia quando a liberdade das *poleis*, citada como nossa maior herança, cedeu ao império ateniense primeiro, ao macedônico em seguida e, por fim, ao romano. Esse paradoxo ilustra as incoerências do discurso clássico já encontradas já em Plutarco, pois

a primazia cultural da Grécia, como berço de origem de valores e de ideais “clássicos”, e portanto ocidentais, é uma trama que percorre a história europeia dos últimos séculos, como se o imenso complexo do império romano [...] mantivesse seus sinais vitais em nossa memória cultural graças a uma linfa e um sangue prevalentemente gregos. Chega-se ao ponto dos romanos, a despeito de seu imenso e inexorável poder, serem às vezes vistos, no desbotado cenário da memória cultural corrente, apenas como mediadores da cultura grega, como gregos “de segunda divisão”. Chega-se ao ponto de que mesmo em países como a Alemanha e a Inglaterra (ou seja em áreas culturais onde durante a idade “clássica” ninguém sabia nada dos gregos) se tenha apontado nos gregos (e não nos romanos) as raízes escolhidas para si próprios»<sup>28</sup>.

A conhecida afirmação de John Stuart Mill de que «a batalha de Maratona, inclusive como evento da história inglesa, é mais importante que a batalha de Hastings»<sup>29</sup> é parte desta grande narra-

<sup>26</sup> «dalla Scozia al Mar Rosso e dal Portogallo al Danubio» (SETTIS, 2004, p. 11). Tradução minha.

<sup>27</sup> «le rivendicazioni di universalità e di validità perpetua del classico, ormai da molte generazioni, puntano piuttosto sulla piccola Grecia» (SETTIS, 2004, p. 12). Tradução minha.

<sup>28</sup> «la priorità culturale della Grecia, come originaria culla di valori e di idee “classici”, e dunque occidentali, è un filo che percorre la storia europea degli ultimi secoli, quasi che l’immensa compagine dell’impero romano [...] sia tenuta in vita, nella nostra memoria culturale, da una linfa e da un sangue in prevalenza greci. Al punto che, nonostante il loro immenso e spietato potere, i Romani appaiono a volte, nello sbiadito scenario della memoria culturale corrente, come Greci “di secondo grado”. Al punto che anche in paesi come la Germania o l’Inghilterra e cioè in aree culturali dove durante l’età “classica” nessuno sapeva nulla dei Greci) è potuto accadere che si additasse nei Greci (e non nei Romani) le proprie radici di elezione» (SETTIS, 2004, p. 12–13). Tradução minha.

<sup>29</sup> «The Battle of Marathon, even as an event in British history, is more important than the Battle of Hastings», em resenha à *History of Greece* de George Grote. Grifo meu, tradução minha.

tiva, que por sua vitória no pensamento francês, germânico e anglo-americano abarca hoje mesmo protagonistas tropicais como o Brasil, onde a forte presença do elemento latino, inclusive na constituição do imaginário do Império na primeira metade do Oitocentos, também foi aos poucos substituída por aquela do grego, como evidenciado pela prevalência da arte e da literatura desses últimos. Mesmo em âmbito acadêmico e em cursos de humanidades nos quais se questiona nossa identificação automática com os europeus antigos, é raro que este esquema de anteposição de Atenas a Roma seja debatido, apesar de nossas belas-artes oitocentistas terem sonhado muito mais com os panoramas do Lácio e da Gália que do Peloponeso ou da Tessália.

Contudo, quaisquer disputas sobre o peso relativo de gregos e romanos «não tocam o âmago da questão, ao tomarem por evidente a centralidade da matriz “clássica”, o seu valor de fundação e a sua natureza de “história universal”»<sup>30</sup> que atravessam a cultura ocidental dos últimos séculos e mantêm seu valor legitimante. É o caso, para citar um exemplo de enorme influência no pensamento ocidental, daquele mote lapidar com o qual Hegel abria suas *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (“Lições sobre a história da filosofia”, 1825–1826): «O nome Grécia faz com que o coração do homem culto europeu se sinta em casa, e isso ocorre de modo ainda mais especial entre os alemães»<sup>31</sup>. Tratava-se da primeira instância daquela conhecida narrativa de que, graças à intervenção grega, a consciência progrediu de um indiferenciado panteísmo primitivo em direção a uma compreensão mais individual e racional, que culmina na liberdade alemã de sua época; tratava-se daquela conhecida narrativa de que a excelência humana sobrevive aos tempos para continuar na Europa, apenas emigrando do mar Mediterrâneo ao mar do Norte.

Leituras do antigo que se identificam com essa tradição encontram nela a própria raiz e, como em Hegel, necessitam estabelecer uma alteridade com os outros povos aos quais ela não pertenceria. É por isso que apropriações como a japonesa e a afegã, antes lembradas, ainda conseguem ofender, ao contrário das alemãs ou americanas. Explica-se porque, em um cenário de globalização e miscigenação, de «reivindicação orgulhosa das identidades étnicas e nacionais e tradições locais opostas a qualquer hegemonia cultural»<sup>32</sup>, nas quais o clássico é símbolo daqueles contestados imperialismo e classismo que nos últimos três séculos o tomaram por sua bandeira, os antigos se tornaram «uma cultura destinada a sucumbir, uns *dead white males* que logo deverão ser executados»<sup>33</sup>, como no sonho de Borges. Se pensarmos que Stuart Mill encontrava o evento decisivo do clássico na batalha de Maratona, e portanto naquela que já entre os atenienses foi interpretada como a vitória do “nós” sobre os “outros”, não é surpreendente que inclusive o retroceder do clássico na memória cultural corrente tenha sido explicado em termos de uma substituição, mais ou menos intencional, mais ou menos efetiva, do cânone daquela cultura pelo de uma outra cultura possível, não raro em

<sup>30</sup> «non toccano il cuore del problema, in quanto danno per scontata la centralità della matrice “classica”, il suo valore fondante, la sua natura di “storia universale”» (SETTIS, 2004, p. 14). Tradução minha.

<sup>31</sup> «The name of Greece strikes home to the hearts of men of education of Europe, and more particularly is this so with us Germans» (HEGEL; HALDANE, 1995, p. 149). Tradução minha.

<sup>32</sup> «fiera rivendicazione delle identità etniche e nazionali e delle tradizioni locali contro ogni egemonia culturale» (SETTIS, 2004, p. 15). Tradução minha.

<sup>33</sup> «una cultura destinata a soccombere, dei *dead white males* da uccidere domani» (SETTIS, 2004, p. 16). Tradução minha.

posturas míopes que acreditam que a supressão desta tradição no ensino formal, contrária a seu exame profundo aqui defendido, seja o instrumento para a formação de indivíduos críticos.

Frente a essas interpretações, não parece haver alternativa para o clássico além de, usando a sugestão de Novalis em epígrafe a este trabalho, invocar ele próprio (e não os vínculos hermenêuticos que têm predisposto sua recepção) em sua defesa. É preciso distinguir o material antigo e seus tentáculos na tradição do uso que deles foi (e ainda é) feito «para legitimar a hegemonia do Ocidente sobre o resto do mundo; mas também é necessário que lembremos o quanto essa distinção seja muitas vezes difícil de compreender»<sup>34</sup>, em especial para quem sofre esta hegemonia ou quer defender os que dela sofrem. Também é forçoso compreender que o emprego superficial e recorrente do clássico, cada vez menos variado e mais rígido, «em nada detém o processo de expulsão da cultura clássica dos horizontes culturais mais compartilhados, mas ao contrário o acentua e o acelera; mais que isto, legitima este processo justo na medida em que o oculta»<sup>35</sup> ao lhe antepor e perpetuar «uma imagem redonda, impecável, intangível da “classicidade”»<sup>36</sup>. Nos estudos literários, trata-se daquela prática já aludida de se encontrar as bases da literatura ocidental na Grécia arcaica, aquele *topos* do *ab Homero principium*, insistente na historiografia literária ao menos desde o Renascimento<sup>37</sup>.

Desta marginalização do material antigo são réus também vários de seus defensores, os quais, mesmo ao reconhecerem as instabilidades do conceito quando aplicado ao objeto, da ideia de clássico como interpretante do material antigo, costumam mergulhar em excesso neste último, fechando-se em círculos quase místicos reservados a uns *happy few*, cuja iniciação é dada pelo difícil rito de passagem da aprendizagem das línguas antigas. Certo interesse pelos efeitos desse material no tempo e no espaço é insuficiente, inclusive pelo hábito metodológico de reduzir a tradição e a memória ao estudar o material antigo sem a contaminação posterior, uma forma singular de retomar a ideia de pureza da idade antiga, de desejar seu aspecto “autêntico”. Contudo, é desse hábito e de seu instrumental que devemos partir para um novo manejo do material antigo, para a elaboração de uma proposta de compreensão do clássico que desfaça aquela pátina sacralizante acumulada nos últimos séculos. Apesar das diferenças teóricas no desenvolvimento, concordo com a conclusão de Settis de que a metodologia para esse manejo, para essa ciência da antiguidade, é aquela empregada pela filologia, a qual

pelo menos em suas expressões mais avançadas, há tempos revisita as contradições, as facetas, as rachaduras [do antigo], e valendo-se dos instrumentos da comparação e da antropologia histórica empenha-se em reconhecer as multiplicidades das culturas que conviveram no mundo “clássico”, suas diversas contribuições

<sup>34</sup> «per legittimare l'egemonia dell'Occidente sul resto del mondo; ma anche ricordarsi quanto questa distinzione sia spesso difficile da intendere» (SETTIS, 2004, p. 16). Tradução minha.

<sup>35</sup> «non arrestra affatto il processo di espulsione della cultura classica dagli orizzonti culturali piú condivisi, ma al contrario lo accentua e lo accelera; anzi lo legittima, proprio in quanto lo nasconde» (SETTIS, 2004, p. 16). Tradução minha.

<sup>36</sup> «un'immagine rotonda, impeccabile, intangibile della “classicità”» (SETTIS, 2004, p. 17). Tradução minha.

<sup>37</sup> A ocorrência mais antiga que identifiquei é em comentário a Heinrich Cornelius Agrippa (1486–1535) em Agrippa, (1536), capítulo XLIX, *De philosophia naturali*.



e relações, os intercâmbios com as culturas orientais, a relegada riqueza das correntes (artísticas, científicas e filosóficas) que na época foram vencidas, apesar de terem em si brotos e potencialidades que ainda devemos redescobrir<sup>38</sup>.

Esta proposta mais articulada de estudo do clássico é atraente, mas «parece se contrapor não apenas à visão plana e uniforme do “clássico”»<sup>39</sup> com a qual estamos acostumados, como também a certas linhas dominantes da mais elevada e consolidada tradição dos estudos “clássicos”, «motivando em função disso não apenas consensos, mas também preocupações e protestos»<sup>40</sup>, inclusive por questionar sólidas carreiras acadêmicas. O jogo entre o clássico uniforme e intangível, de um lado, e aquele multiforme e manejável, de outro, não problematiza apenas o *aspecto* do clássico, mas sua *identidade* e, por consequência e necessidade, sua *história*, oferecendo alternativas àquilo que nos é dado como resolvido. Empregando a terminologia de Settis, o clássico costuma ser discutido como um *postulado* por sua investigação recusar, em nome da obtenção de um aspecto “autêntico”, o papel constituinte da tradição, o horizonte interpretativo que ela dispõe para o recebermos. Mas sua investigação o revela a expressão de *projetos*, plurais, de diferentes declinações; mais que isso, na diferença entre o culto pelo antigo na cultura ocidental e nas demais, o problema da identidade do clássico assume

um aspecto particular, justamente devido à ideia de “clássico” que a atravessa por inteiro, como uma espécie de obsessão recorrente ou, se quisermos, devido a repetidos movimentos de “classicismo”. Começamos dizendo que “clássico” é por si um conceito *estático*, por designar um período histórico por definição encerrado; todavia, ele não faz sentido e não se torna operacional sem um mecanismo *dinâmico* de nostalgia ou *iteração*, sem uma espécie de impulso ora para o retorno do “clássico”, ora para sua superação<sup>41</sup>.

Narrar a história do clássico segundo estes dois movimentos, na prática como uma perene mimese de si próprio, não é uma ideia nova (de certo modo, veremos, já era praticada entre os antigos), mas talvez apenas a partir das lições do Oitocentos e dos usos do clássico no Novecentos tenha sido possível ler estas imitações na acepção de um retorno ou renascimento, por um lado, e de uma superação, entendida como sua morte, de outro. Trata-se de movimentos rítmicos pelos quais, apesar de não costumarem usar esse nome para defini-lo, se alternaram e se contrapuseram várias expressões do clássico, em geral contrastantes, que explicam a configuração atual na qual

<sup>38</sup> «almeno nelle sue punte piú avanzate, ha preso da tempo a percorrerne le contraddizioni, le sfaccettature, le crepe, e con gli strumenti della comparazione e dell’antropologia storica è impegnata e riconoscere la molteplicità delle culture che convissero all’interno del mondo “classico”, i loro apporti e rapporti mutevoli, gli interscambi con le culture orientali, la ricchezza insospettata delle correnti (dell’arte, della scienza e del pensiero) che risultarono allora perdenti, eppure avevano dentro di sé germi e potenzialità che dobbiamo ancora riscoprire» (SETTIS, 2004, p. 17). Tradução minha.

<sup>39</sup> «sembra infatti contrapporsi non solo alla visione piatta e uniforme del “classico” (SETTIS, 2004, p. 17). Tradução minha.

<sup>40</sup> «per questo suscita non solo consensi, ma preoccupazioni e proteste» (SETTIS, 2004, p. 17–18). Tradução minha.

<sup>41</sup> «un aspetto particolare, e proprio a causa dell’idea di “classico” che tutta la attraversa come una sorta di ossessione recorrente o, se si vuole, a causa di ripetute ondate di “classicismo”. Cominciamo col dire che “classico” è di per sé un concetto *statico*, in quanto designa un periodo storico per definizione concluso; esso tuttavia non ha senso e non diviene operativo senza un meccanismo *dinamico* di nostalgia o di iterazione, senza una qualche pulsione ora verso il ritorno al “classico”, ora verso il suo superamento» (SETTIS, 2004, p. 18). Tradução minha.

é oportuno isolarmos, em especial, duas visões [...] que não nasceram como contrárias uma à outra, mas que hoje nos parecem fortemente opostas. A primeira opção, tendencialmente a-histórica, quis encontrar no “clássico” um sistema inalterável e perpétuo de valores universais, fora do espaço e fora do tempo, que por uma feliz coincidência nada mais foram que aqueles elaborados pelos gregos, difundidos e transmitidos pelos romanos e recebidos por nós. A outra visão se esforçou, ao contrário, em historicizar o “clássico” identificando seus vários momentos (bem como suas contradições e segmentações internas) não apenas na sequência dos anos e dos eventos, mas também na rede de relações interculturais, na prática entendendo-o não como uma fonte imaculada, mas como uma árvore de amplas raízes, com ramos às vezes partidos ou escondidos; e para isso tentou mesmo [...] comparar seu cíclico retorno com fenômenos similares em outras culturas<sup>42</sup>.

A primeira expressão é aquela representada pelo papel que com frequência cabe ao clássico na academia mais tradicional, cuja expressão degenerada é seu maciço e específico renascimento promovido pelos regimes totalitários da Itália e da Alemanha no entre-guerras, com uma força no imaginário hodierno que continua a merecer estudos. O clássico era promovido como um «reservatório original de valores, apresentados como perpétuos e imutáveis mas, na prática, empregados como esquematizáveis e manipuláveis»<sup>43</sup>: valendo-se de seu estatuto entre as elites, erguido com diligência durante o Sete e Oitocentos, o antigo se tornava «instrumento de fascinação e de arcaísmo mítico [...] que deveria sarar a modernidade de seus danos[, tornando-se] espaço da ordem inalterável, que se opunha ao movimento caótico da modernidade e da história em geral»<sup>44</sup>. É importante ressaltar que, mais do que o renascimento do passado, esse tipo de atualização visava, com expectativas futuras (trata-se, afinal, de um *projeto*), coincidir a identidade do presente com aquela do passado mítico, superando, como entre os humanistas italianos, uma idade intermediária entendida como decadente e incapaz de se realizar. Neste sentido, é exemplar como a arquitetura oferecida por Albert Speer ao regime “milenário” de seu Führer incorporasse desde a fase de projeto o “valor de ruína” (*Ruinenwert*) que lhe caberia ao final dos tempos.

Entre as várias expressões da segunda declinação, no tocante à história da literatura encontramos nomes como Walter Benjamin, por sua compreensão da origem não como fonte, mas como repetição, Mikhail Bakhtin, por sua proximidade à antropologia na consideração das “culturas subterrâneas” e das discontinuidades, e Ernst Robert Curtius, na investigação da reprodução, às vezes

<sup>42</sup> «è opportuno isolare in particolare due visioni del “classico” che non nacquero l’una contro l’altra ma ci appaiono oggi fortemente contrapposte. La prima opzione, tendenzialmente a-storica, volle vedere nel “classico” un inalterabile e perpetuo sistema di valori universali, senza luogo e senza tempo, che per felice coincidenza null’altro furono se non quelli messi a punto dai Greci, diffusi e trasmessi dai Romani, e giunti debitamente fino a noi. L’altra visione si sforzò al contrario di storicizzare il “classico” calandone i vari momenti (e le contraddizioni e segmentazioni interne) non solo nella sequenza degli anni e degli eventi, ma anche nella rete delle relazioni interculturali, vedendolo insomma non come immacolata origine ma come un albero dalle folte radici, dai rami a volte spezzati e nascosti; e per questo provò anche (come vedremo) e compararne il ciclico ritorno con simili fenomeni in altre culture» (SETTIS, 2004, p. 92). Tradução minha.

<sup>43</sup> «originario serbatoio di valori, presentati come perpetui e immutabili ma trattati di fatto come schematizzabili e manipolabili» (SETTIS, 2004, p. 93). Tradução minha.

<sup>44</sup> «strumento di fascinazione e di arcaismo mitico [...] che dovrebbe guarire la modernità dai suoi guasti [...] luogo dell’ordine inalterabile, che si oppone al movimento caotico della modernità e della storia in generale» (SETTIS, 2004, p. 93). Tradução minha.



inercial, dos *topoi* como narrativa para uma história literária supranacional. Num jogo de simetrias, Settis, discípulo de Momigliano, elegia Warburg como guia de sua proposta, o qual havia sido discípulo de Hermann Usener (por sua vez, referencial de Momigliano); este já havia realizado o caminho dessa teoria à prática, tornando-se um nome obrigatório para compreender a capilaridade da tradição clássica. Afinal, ao contrário de muitos pensadores do antigo, Warburg havia começado a interrogar a identidade do clássico não na condição de estudioso do antigo ou em busca de um referencial identitário, mas ao observar a influência de Florença e Milão na obra de Albrecht Dürer, a partir da urgência interior em explicar a natureza do Renascimento com relação à qual o clássico lhe parecia uma matriz potente, mas remota<sup>45</sup>.

Para Warburg, a leitura direta do antigo e a tradição cultural não eram suficientes para explicar em termos de história cultural, da *Kulturwissenschaft* (“ciência da cultura”) então em voga, aquela *Nachleben der Antike* (“sobrevivência do antigo”) que se traduzia no ressurgimento, às vezes com séculos de distância, de fórmulas inertes. Warburg julgava necessário entender como

aquele depósito de memória cultural (o “clássico”) pudesse ora encerrar-se como em uma sepultura, ora abrir-se a uma nova vida, e como a cada nova encarnação pudesse variar profundamente, de acordo com um processo dinâmico intimamente interligado com o progredir histórico; como resultassem ao final alteradas as próprias coordenadas iniciais do “clássico”, apesar de ser reafirmada a cada vez, com ritmo incessante, sua posição de equilíbrio entre morte e nova vida<sup>46</sup>.

Warburg se movia do profundo interesse de sua época pelo Renascimento, resgatado por aquele Jacob Burckhardt ao qual se filiava mesmo recusando a concepção de “todo cultural” que organiza *A cultura do Renascimento na Itália* (1860). Essa diferença conceptual não afeta a proximidade dos dois historiadores, colocando-os em uma frente oposta, por exemplo, a hoje superados historiadores da arte como Henry Thode, que defendia o cristianismo como veículo de transmissão do clássico (assegurando, desse modo, que nunca poderia ter havido uma “morte”), e também à interpretação de Edward Gibbon sobre o papel do cristianismo no destino e queda de Roma. O grande valor da produção de Warburg está em ter adotado o método de Anton Springer e Robert Vischer, em especial pela leitura da inovadora proposta do primeiro sobre a influência da antiguidade na Idade Média em *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* (1867), ao se focar nas evocações psicológicas das formas clássicas segundo aquele processo, batizado de *Pathosformeln* (“fórmulas de *pathos*”, ou, de modo mais geral e fluido, “fórmulas de emoções”), pelo qual os esquemas iconográficos e fórmulas expressivas retornam com séculos de distância ao serem reconhecidos pela sensibilidade dos artistas, rompendo assim com a sequência cronológica na organização do material artístico e configurando «uma alternância, altamente dramática, entre a perda do significado (à qual corresponde o enrijecer-se em fórmulas mortas) e a reobtenção de significado (com a reativação das

<sup>45</sup> Cfe. Settis (2004), *passim*.

<sup>46</sup> «quel deposito di memoria culturale (il “classico”) potesse ora serrarsi come un sepolcro, ora dischiudersi a nuova vita, e come a ogni sua nova incarnazione potesse variare profondamente, secondo um processo dinamico intimamente intrecciato col divenire storico; come finissero per risultarne alterate le stesse coordinate di base del “classico”, eppure se ne riaffermasse ogni volta, con ritmo incessante, la posizione di equilibrio fra morte e nuova vita» (SETTIS, 2004, p. 94). Tradução minha.

mesmas fórmulas)»<sup>47</sup>. O conceito de *Pathosformeln* começou a ser explorado por Warburg em 1905, ao comparar

um desenho de Dürer representando a morte de Orfeu a uma gravura sobre o mesmo tema proveniente do círculo de Mantegna. O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos [...]. Segundo [Warburg], não se tratava de um caso isolado: a arte do início do Renascimento recuperara da Antiguidade os “modelos de uma gestualidade patética intensificada”, ignorados pela visão classicista que identificava a arte antiga como a “serena grandeza”[: ... Warburg] recorria a Nietzsche para integrar Winckelmann, corrigindo-o. [...] Inspirando-se nas pesquisas do linguista hermann Osthoff sobre o caráter primitivo dos superlativos, Warburg comparou as representações de determinados gestos, citáveis como fórmulas, a superlativos verbais, ou seja, “palavras primordiais da gesticulação apaixonada” [...]. Entre as características dessas “palavras primordiais”, segundo Osthoff, estava a ambivalência: um elemento que Warburg estendeu às *Pathosformeln*. Gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido.<sup>48</sup>

Um exemplo dessa “inversão enérgica”, como lembra GINZBURG, é a Maria Madalena retratada por Bertoldo di Giovanni em sua *Crucificação* como uma mênade: justamente uma das fórmulas que mais recorreriam nos estudos de Warburg. A partir do estudo da evolução artística destas fórmulas de emoção Warburg pôde concluir que sua transmissão «depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução»<sup>49</sup>.

Giorgio Agamben definiu as *Pathosformeln*, este vetor warburgiano do clássico, como «um entrelaçamento indissolúvel de carga emocional e fórmula iconográfica no qual é impossível distinguir entre forma e conteúdo»<sup>50</sup>, tendo em vista que do trabalho de Warburg resultaram jornadas protagonizadas por *topoi* e mitos antigos, reiteradamente retomados como manifestações de angústias psicológicas coletivas<sup>51</sup>, mesmo nos casos em que a transmissão se deu por mera repetição inercial, sem que sua intensidade e seu potencial expressivo fossem compreendidos no momento da cópia.

O conceito e a proposta de Warburg, intelectual mais prático que teórico, podem ser melhor expostos com exemplos concretos vinculados a seus estudos, pois a carga visual torna mais explícitos os desenvolvimentos textuais. Um exemplo envolve a referência que Giovanni Villani (1276–1348), historiador da Florença pré-renascentista, fez à «dignidade» da pintura antiga recupe-

<sup>47</sup> «un’alternanza, altamente drammatica, di perdita di significato (a cui corrisponde l’irrigidirsi in formule morte) e riacquisto di significato (col riattivarsi di quelle stesse formule)» (SETTIS, 2004, p. 95). Tradução minha.

<sup>48</sup> Ginzburg (2014, p. 7–9).

<sup>49</sup> Ginzburg (2014, p. 11).

<sup>50</sup> «an indissoluble intertwining of an emotional charge and an iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content» (AGAMBEN, 1999, p. 90). Tradução minha.

<sup>51</sup> Cfe. Becker (2013, p. 10).

rada por Giotto<sup>52</sup>. De uma cena da *Morte de Meleagro* de um sarcófago romano reutilizado no Duomo de Florença, Nicola Pisano (c. 1220–1284) aprendeu o *topos* da mulher que entra em cena carregada de um *pathos* representado pelos braços jogados para trás, léxico figurativo que o inventário de centenas de sarcófagos, copas, moedas, vasos e camafeus indica ter sido recorrente em idade antiga. Impressionado com a força emotiva daquela disposição, Pisano decidiu reproduzi-la em outra cena de ambientação antiga, o *Massacre dos inocentes* que esculpiu para o púlpito do Duomo de Siena, de onde seria aprendido por Giotto, que o empregaria ao compor primeiro seu desoladíssimo São João na *Deposição* da Cappella degli Scrovegni (c. 1305), e depois nos afrescos da Basílica Inferior de São Francisco em Assis, de onde se difundiria por toda a Europa para «voltar a figurar no repertório dos ateliês dez séculos após seu esquecimento»<sup>53</sup>. Ensinado pelas escolas de belas-artes ao menos até meados do século passado, o elemento parece estar se transformando, em especial pela mão de artistas mulheres, do *pathos* da dor ao puro *pathos*, sendo hoje recorrente tanto em campanhas publicitárias quanto na arte mais propriamente, na ausência de melhor termo, “pós-moderna”.



Figura 4 – Mulher que acode jogando violentamente os braços para trás, particular do sarcófago romano com cenas da vida de Meleagro, 170–180 d.C., Milão, Collezione Torno (antes Collezione Simonetti) - até 1902 localizado em Florença, no Palazzo Montalvo (à esq.); Mulher que acode jogando violentamente os braços para trás, particular do púlpito de Nicolò Pisano com relevo do Massacre dos Inocentes, 1265–8, Siena, Duomo (à dir.). Exemplo tomado de Franzoni (2013).

Outro exemplo significativo desse processo de redescoberta do significado por trás de fórmulas mortas ou inerciais, chamado por Warburg de *Einfühlung* (uma empatia, um “ensimesmar-se”) e que mais se aproxima de alguns retratos literários e dramáticos do herói vencido, é o caso de outro sarcófago, reutilizado como sepulcro em uma igreja desta vez em Roma, do qual sabemos que vários artistas do Renascimento aprenderam outra *Pathosformel*, aquela do “braço da morte”,

<sup>52</sup> Desenvolvo o exemplo apresentado por Franzoni (2013), em sua resenha a Catoni; Anceschi (2013).

<sup>53</sup> «tornando in circolazione nel repertorio di bottega dopo dieci secoli di oblio» (SETTIS, 2004, p. 56). Tradução minha.



Figura 5 – Copa de prata representando a morte de Sêmele o banho de Dionísio, primeira metade do século I d.C., de Pompéia, Casa de Menandro, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Exemplo tomado de Franzoni (2013).

que pende para indicar um corpo sem vida<sup>54</sup>. Léxico pictográfico de grande produtividade, em uma declinação é utilizado na composição da dor da mãe pelo seu filho morto (como nas representações de Aurora e Memnon que seriam traduzidas nas várias *Pietà* cristãs, cruzando-se com as anteriores iconografias germânicas das *Vesperbilder*, nas quais Maria segura os braços de Cristo) e em outra nas composições do transporte do herói sem vida, pelas quais as figurações de Cristo retomam os esquemas antigos das mortes de Aquiles ou Adônis, por exemplo no *Compianto di Cristo* que Giotto realizou nos dois sítios já lembrados. O tema se tornou recorrente na arte cristã do Renascimento, como no exemplo soberbo da *Deposizione Borghese* (1507) de Rafael, então considerado o mais clássico entre os renascentistas. Esta opinião dos críticos da época não surpreende, pois «quanto mais um artista (como Rafael) soubesse aproximar-se daquela linguagem [antiga] assimilando-a intimamente, mais se fazia merecedor ele próprio de se tornar “clássico”, de encarnar entre os modernos a nobreza dos antigos»<sup>55</sup>.

A grande inovação deste princípio investigativo se revelou quando o mesmo passou a considerar o próprio material clássico, o greco-romano, dentro a sequências de renascimentos e apropriações. É o caso de Ernst H. Gombrich, outro importante nome da historiografia da arte, que mesmo em sua obra menos voltada a um público especialista, a *The Story of Art* (“A história da arte”, 1950), lançava plena mão dos ensinamentos de Warburg, de cuja biblioteca havia se tornado responsável. A naturalidade com que a série histórica é descrita, comparada às anteriores descrições da intangibilidade da experiência grega que transcenderia o humano, confirma a validade dessa postura; por exemplo, ao tratar da arte grega e de seus vínculos orientais (tópicos que será explorado em sede

<sup>54</sup> Cfe. Franzoni (2013).

<sup>55</sup> «quanto meglio un artista (per esempio Raffaello) sapesse attingere a quel linguaggio assimilandolo intimamente, tanto più aveva titolo a diventare egli stesso “classico”, a incarnare fra i moderni la nobiltà degli Antichi» (SETTIS, 2004, p. 58). Tradução minha.





Figura 6 – Giotto, *Deposição*, afresco, c. 1304–6, Pádua, Cappella degli Scrovegni; *Crucificação*, afresco, c. 1310, Assis, Basílica Inferior de São Francisco, transepto norte; *Massacre dos Inocentes*, afresco, c. 1310, Assis, Basílica Inferior de São Francisco, transepto norte (da esq. para a dir.). Exemplo tomado de Franzoni, (2013).



Figura 7 – Miss Tic, *Je joue oui* (2011), estêncil. Paris, Rue Vergniaud, 2011

literária mais adiante), Gombrich afirmava que

ao observarmos [os vasos gregos], também percebemos que as lições da arte egípcia não haviam sido simplesmente descartadas e jogadas fora. Os artistas gregos ainda tentavam traçar figuras de contornos tão definidos quanto possível e incluir todo seu conhecimento do corpo humano de que fossem capazes sem violentar a aparência de sua figura. Eles ainda amavam contornos firmes e disposições balanceadas. Estavam longe do tentar copiar um olhar casual da natureza do modo como a percebiam. A antiga fórmula [egípcia], o tipo de forma humana que havia se desenvolvido ao longo daqueles séculos, ainda era seu ponto-de-partida. Eles apenas não a consideravam mais sagrada nos mínimos detalhes<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> «as we look at this picture and the previous one, we also realize that the lessons of Egyptian art had not simply been discarded and thrown overboard. Greek artists still tried to make figures as clear in outline as possible, and to include as much of their knowledge of the human body as would go into the picture without doing violence to its appearance. They still loved firm outlines and balanced design. They were far from trying to copy any casual glimpse of nature as they saw it. The old formula, the type of human form as it had developed in all these centuries, was still their starting-point. Only they no longer considered it sacred in every detail» (GOMBRICH, 2006, p. 68). Tradução minha.





Figura 8 – Eos e Memnon, Louvre, G115 (por Wikimedia Commons)

Podemos ver na figura, um dos vasos que sua obra reproduz, como, apesar de uma estética já grega, se mantêm as lições egípcias: os heróis são representados de perfil, seus rostos tentam abarcar a maior parte de informações visuais possíveis (os olhos, em especial, sugerem uma representação mais frontal que lateral), os membros são exibidos por completo, com flexões parciais que conferem uma rigidez pouco natural, sobretudo face a situação retratada. Para nós, interessa também como testemunho, por retratar uma cena da guerra de Troia muito frequente nos vasos gregos, mas omitida por Homero: Aquiles e Ajax que se enfrentam em uma partida de *petteia*, um jogo de tabuleiro. Testemunhos como este serão mais adiante aproveitados ao oferecer um diferente retrato para o horizonte de expectativa das épicas homéricas, com maior importância para os testemunhos do Ciclo Épico.

Na historiografia literária essa “sobrevivência do antigo” foi empregada com resultados



Figura 9 – *Pietà*, Museu diocesano de Klagenfurt, cerca 1420 (por Wikimedia Commons)





Figura 10 – Michelangelo, *Pietà* (por Wikimedia Commons)



Figura 11 – Sarcófago romano com cenas da vida de Aquiles c. 160 d.C., particular da cena da morte (medade direita). Ostia, Museo Archeologico Ostiense.

louváveis nos estudos topológicos de Curtius em seu *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (“Literatura Europeia e Idade Média latina”, 1948), uma obra dedicada a Warburg. Nesta, a topologia se elevava de elemento historiográfico a método de estruturação da literatura europeia, no intuito de compreender a literatura medieval como “elo perdido” entre as literaturas da antiguidade, do Renascimento e do Iluminismo. Partindo «do princípio de que até seu tempo a literatura medieval permanecia mal estudada e conseqüentemente mal entendida»<sup>57</sup>, Curtius julgava que as literaturas europeias deveriam ser consideradas um sistema orgânico em continuidade diacrônica (sem, portanto, as costumeiras fronteiras espaciais e temporais da historiografia literária), cujo caráter unitário residia na matriz mediolatina através da qual (e, mais que isso, *somente* através da qual) ela pôde receber os aportes da literatura clássica: aquela latina primeiro, na lenta recuperação do material romano após a queda do império, a grega depois. Sua tese frequentemente rebatida, mas que nos interessa pelo diferente papel do clássico, era a da compreensão desse sistema orgânico como algo homogêneo, pois homogêneo seria o código literário (a matriz mediolatina) ao qual se refere. Este código funcionaria, ao mesmo tempo, como categoria interpretativa para os espectros diacrônico e sincrônico da história de sua literatura.

Uma diferença com relação à prática de Warburg, além de uma disciplina muito mais pautada na tradição filológica da academia alemã<sup>58</sup>, é sua preocupação exclusiva pelo material textual em detrimento daquele visual. De fato, Curtius exagera a diferença entre as expressões artísticas<sup>59</sup>,

<sup>57</sup> Cfe. Spina (1996, p. 17.)

<sup>58</sup> Warburg se definia um “pensador livre”, que graças à renda da família podia se permitir pesquisas sem os obstáculos de vínculos profissionais.

<sup>59</sup> Como descreve Spina, «Curtius não leva em conta a Arte [Visual], porque esta, ao contrário da Literatura, não é portadora de pensamentos; não significa o “presente eterno”, que é privilégio das Letras, pois só estas possuem o





Figura 12 – Raffaello, Pala Baglioni: *Deposizione* (por Wikimedia Commons)





Figura 13 – Ânfora ática (tipo A) representando Aquiles e Ajax jogando durante a guerra de Troia, c. 530 BC, 61.1 cm de altura, localizado no Museo Gregoriano Etrusco, Sala XIX, Roma. Fotografia de Jakob Bådagård

mas é inegável que o método warburgueano precisa ser alterado para uma arte, a literatura, que varia no suporte, que possui (e, sobretudo, possuía) uma reprodutibilidade muito diferente, além de mais sujeita à incompreensão pelas variações linguísticas e culturais. Se, ao tratar das artes figurativas do Renascimento, Warburg se referia à “descoberta de um novo léxico” em sentido metafórico, no caso da literatura a descoberta era literal, graças à introdução de textos desconhecidos, obtidos no comércio ou contrabando com o Oriente (no caso daqueles gregos) ou resgatados dos *scriptoria* de remotos monastérios (no caso daqueles latinos).

Mesmo na proposta de Settis, uma “aplicação” da prática warburgueana no âmbito da literatura é difícil (se não impossível), inclusive porque sua atividade, mais prática que teórica, nunca constituiu uma “escola”. Contudo, suas diretrizes sugerem compreender como a pergunta de onde partiam seus questionamentos fosse «tão radical que tornava insatisfatória qualquer resposta que se mantivesse circunscrita na civilização greco-romana, ou mesmo europeia»<sup>60</sup>. Ao prosseguir a abordagem comparatista de Usener (pela qual Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, o maior filólogo do Oitocentos e símbolo daquela primeira compreensão do clássico aqui discutida, «nunca

condão de estabelecer a presença de Homero em Virgílio, de Virgílio em Dante, de Sêneca e Plutarco em Shakespeare, de Eurípides em Racine e Goethe, da própria *Odisseia* em Joyce». Introdução, Curtius (1996), p. 17.

<sup>60</sup> «tanto radicale da rendere insoddisfacente ogni risposta che restasse circoscritta alla civiltà greco-romana, o europea» (SETTIS, 2004, p. 96). Tradução minha.

escondera certas aversões»<sup>61</sup>), Warburg recorria ao «instrumento basilar da comparação de gregos e romanos com outros povos (em especial, de costumes “primitivos”), ou do Renascimento europeu com outros “renascimentos”»<sup>62</sup>, evidenciando a necessidade de compreender o antigo greco-romano como uma alteridade e o clássico como a história da relação com essa alteridade. Uma de suas mais brilhantes reflexões se refere à arte ameríndia, fruto de seu trabalho junto ao povo hopi do Arizona, no meio de um processo de memória cultural no qual Warburg identificou, com razão, um renascimento — influenciado pelo modelo europeu, mas de qualquer modo um renascimento<sup>63</sup>.

Essa abertura implica que, para compreender o clássico, nos cabe duvidar de sua leitura como parâmetro da identidade ocidental, um *postulado* que garantia uma superioridade inalcançável «em função de peculiaridades únicas e não repetíveis (e além do mais raramente explicitadas)»<sup>64</sup>. Seria uma herança daquela defesa setecentista de Winckelmann, segundo a qual apenas aos gregos havia cabido experimentar ao mesmo tempo a natureza intacta e o regime democrático, origens da inclinação de seus espíritos à beleza da arte, ao equilíbrio, à virtude, àquele (para usar a fórmula grega) *καλός και αγαθός*, expressão do ideal de cultura e de teoria educacional do início do Novecentos, em especial para a Alemanha, que organiza o território semântico pelo qual grande parte da literatura grega é recebida. Afinal, a associação dos gregos com a magia e a irracionalidade, com o sentimentalismo e com uma religiosidade animista que os aproxima de outras culturas, é uma tarefa incomum e quase sacrílega, pois lança luz sobre aspectos que se prefere não considerar pela contradição do retrato dos gregos como um povo capaz de dominar suas paixões, equilibrado, racional, imperturbável; na prática, o retrato dos gregos como os primeiros iluministas da cultura ocidental, que legitimam seus sucessores. É assim que ensinaram os gregos não apenas Winckelmann e seu séquito setecentista, mas também, para lembrar apenas os nomes mais famosos e influentes do Novecentos, Werner Jaeger e Bruno Snell<sup>65</sup>. É aquilo que já havia percebido Nietzsche ao defender, com ardor talvez demasiado, a parcela dionisíaca dessa cultura frente à pura imagem apolínea.

Em verdade, a cultura grega, ao menos até Platão, se mostra muito mais colérica que fleg-

<sup>61</sup> «non aveva nascosto qualche fastidio» (SETTIS, 2004, p. 98). Tradução minha.

<sup>62</sup> «strumento essenziale della comparazione di Greci e Romani con altri popoli (in particolare, con usanze “primitive”), o del Rinascimento europeo con altri “rinascimenti”» (SETTIS, 2004, p. 96). Tradução minha.

<sup>63</sup> Refiro-me a história de Nampeyo, que costuma ser tratada em todas as obras referentes a Aby Warburg por sua relevância na teorização do autor (vejam-se, por exemplo, Settis (2004) e Didi-Huberman (2006)). Entre os séculos XIV e XV o povo hopi desenvolveu novas técnicas de olaria que permitiram vasos mais lisos, resistentes e densos. O novo material proporcionou o surgimento de um novo estilo decorativo, distinto por suas variações cromáticas, hoje chamado de Polícromo Sikyatki. Várias conjecturas colaboraram para que tanto técnicas quanto estilos fossem aos poucos abandonados, de modo que já estavam esquecidos quando a elite da Costa Leste se interessou pelos hopi, em meados do século XIX. As cerâmicas antigas então escavadas sob o comando do arqueólogo J. Walter Fewkes despertavam mais interesse entre os colecionadores que as peças contemporâneas, vendidas, em suma, como souvenirs. Assim, uma hábil oleira, Nampeyo, cujo marido trabalhava para Fewkes, começou então a recuperar as técnicas e os estilos hopi “clássicos” a partir das obras resgatadas pelas escavações, trabalhando cerâmicas para todos os efeitos “neo-clássicas”, que resgatavam uma memória artística hopi em peças que ainda atraem os mais ricos museus e colecionadores. É um processo que, em menor escala, pode ser identificado ainda hoje em outras culturas indígenas, como na kaingangue do Rio Grande do Sul na qual percebo, graças a minha atividade profissional, que as fontes antropológicas estão promovendo um renascimento, mesmo que às vezes apenas decorativo, de elementos da cosmogonia macro-jê: um, a todo direito, “clássico”.

<sup>64</sup> «grazie a peculiarità uniche e irripetibili (peraltro raramente esplicitate)» (SETTIS, 2004, p. 102). Tradução minha.

<sup>65</sup> Cfe. Jaeger (2010) e Snell, (2012), respectivamente.

mática, muito mais, para continuar usando a teoria dos humores, aérea que aquática; o herói que melhor representa a Hélade é Aquiles, com sua ira, sua paixão e sua dor, e não Ulisses, o menos grego dos pares de Menelau, situado na fronteira geográfica e cultural daquele mundo. Contudo, mesmo Ulisses circula pelo mundo da magia e do irracional, aquele mundo de fábulas e encantamentos que, para também citar ao menos um nome, Dodds (2004) explorou em uma obra ainda polêmica que prolongava o âmbito do irracional e da magia até mesmo a Platão, *The Greeks and the Irrational* (“Os gregos e o irracional”, 1951).

Apesar de ser um desenvolvimento moderno, é fundamental compreender que essa concepção do antigo como parâmetro se nutre e se sustenta em um visão retrospectiva que a própria antiguidade greco-romana, ou ao menos sua intelectualidade, carregava em seu seio. Afinal, também é necessário refutar a argumentação, oposta, de que não existe denominador comum da cultura ocidental, ou ao menos nenhum denominador antigo, argumento cujo efeito, e propósito, é o abandono da memória histórica em favor de uma identidade que se refere apenas ao conceito, não menos discutível e intangível, da “modernidade”. Sua consequência pode ser apreendida nas entrelinhas de quase todo manifesto modernista, uma exacerbação das diferenças com os “outros” por meio de uma delimitação identitária supostamente autossuficiente e, deste modo, totalitária, que se atribuiu uma alteridade insuperável com as sabidas consequências. Creio ter sido o que intuía também Curtius ao buscar, em sua obra magna acima lembrada, uma tese que cancelasse fronteiras, um denominador comum (aquele mediolatino com suas remotas influências gregas) para uma Europa Ocidental há pouco saída da catástrofe das grandes guerras e para uma Alemanha que começava a superar a crise nazista. A obra de Curtius, cabe lembrar, foi escrita durante a Segunda Guerra e publicada em 1948.

Essas constatações do papel da tradição clássica levaram Settis a recuperar o diagnóstico de Ernst Howald em *Die Kultur der Antike* (“A cultura do antigo”, também de 1948), que apontava como traço distintivo da memória cultural ocidental «não apenas, e não tanto, o “clássico”, mas seu implacável retorno cíclico»<sup>66</sup>, argumentando como, por mais que a tradição cultural ocidental esteja ligada a várias outras (em especial àquelas dos Orientes Próximo e Médio), somente na *forma rítmica* da identidade cultural ocidental, constituída pelo alternar-se de mortes e renascimentos, se revelam os aspectos e funções assumidos pelo clássico em sua história de evoluções e revoluções<sup>67</sup>. Sustentar essa prática historiográfica possibilita opor às concepções pontuais ou lineares a consciência de que a distância «é um poderoso incentivo à reinvenção criativa, a qual, a cada ocorrência, se vale de elementos discretos “colhidos” no passado, escolhidos para paradigma»<sup>68</sup>.

É evidente que o conceito de uma história cíclica, ordenada segundo mortes e renascimentos, não é exclusivo do Ocidente. Entendo, contudo, que esta é uma das poucas áreas culturais, senão a única, na qual a sequência histórica se intromete com tamanha força e, mais que isso, que

<sup>66</sup> «non solo e non tanto il “classico” quanto il suo implacabile ritorno ciclico» (SETTIS, 2004, p. 84). Tradução minha.

<sup>67</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo *Storie di ritorni*).

<sup>68</sup> «è un potente incentivo alla reinvenzione creativa, che ogni volta si avvale di elementi discreti “pescati” nel passato, trascelti a paradigma» (SETTIS, 2004, p. 103). Tradução minha.

busca substituir por inteiro a narrativa mítica, assumindo suas funções; o mito parece se tornar operante apenas ao adquirir o semblante de história. A narrativa cíclica do Ocidente individualiza e captura pelo discurso suas mortes (a guerra do Peloponeso, a decadência do Império Romano, a urbanização que encerra a Idade Média, a Revolução Francesa, as Guerras Mundiais etc.), datando e documentando as crises ao compreendê-las segundo uma consciência histórica que assegura aos indivíduos a impossibilidade de recuperação plena da configuração passada, instaurando uma noção de profunda alteridade entre o presente e o passado reforçada pela percepção de um ritmo cada vez mais acelerado de inovações. Ao ocupar o lugar do mito na estrutura das consciências individuais e coletivas, a história lhe subtrai aquele que é seu papel fundamental, o de garantir, pelo rito, a possibilidade de recuperação do tempo e da ordem passada. Não é coincidência que a expressão atual do clássico tenha se desenvolvido no mesmo tempo, ao longo do Sete e do Oitocentos, e no mesmo espaço, sobretudo na Alemanha e na França, nos quais a história se estabeleceu como disciplina científica; também não é casual que os pressupostos greco-romanos para esta expressão, aquele “clássico” no seio dos antigos, tenham surgido durante a conscientização do método e do devir histórico, momentos nos quais seus primeiros formuladores, como Heródoto, Tucídides, Ovídio, Plínio e Boécio, percebiam uma alteridade insanável entre o passado e o presente.

Restam duas soluções: a emancipação da cultura corrente de sua carga clássica, relegando o material antigo aos especialistas, um quadro mínimo para manter sua força legitimante e atender às eventuais demandas artísticas e arqueológicas, ou uma nova iteração de renascimento do clássico. Deve ser lida neste sentido a sentença de Novalis de que o clássico não nos é dado, pois não existe, mas precisa ser criado por nós: a consciência histórica estabelece tamanha diferença entre o passado e o presente, entre os outros e nós, que compreendemos a impossibilidade de retomá-lo, podendo-o reviver e dando sangue àquela carcaça, como disse Alessandro Manzoni<sup>69</sup>, somente incorporando-a ao presente. Afinal, para o Ocidente as mortes se encarnam nas

ruínas tangíveis, que podem ser estudadas, reconstruídas, reconduzidas a uma integridade ao menos parcial ou virtual, reduzindo e mesmo anulando por meio da investigação histórica a extensão da catástrofe que as destruiu<sup>70</sup>.

O emprego da historiografia como suporte à memória cultural, contudo, altera de maneira radical a geometria que esse modelo histórico assume em outros espaços culturais; nas palavras de Giuseppe Conti, colega de Settis,

os retornos são cada vez similares mas também diferentes, porque são modificados pelas novas situações nas quais ocorrem. A circunferência do retorno se completa cada vez em um nível diverso, [de modo que] a imagem que representa essa trajetória cíclica não é a circunferência, mas a espiral; os renascimentos, apesar de

<sup>69</sup> Cfe. Manzoni (2012).

<sup>70</sup> «rovine tangibili, e anzi tali da poter essere studiate, ricostruite, ricondotte a un'integrità almeno parziale o virtuale, riducendo se non azzerando mediante l'indagine storica la portata della catastrofe che le distrusse» (SETTIS, 2004, p. 107–108). Tradução minha.

apresentarem elementos comuns e similares, são experiências cada vez originais e diferentes; mais que isso, são sobretudo as diferenças a produzir significado<sup>71</sup>.

É por isso que o *enredo* da história cultural europeia buscou a *inclusão* ou *assimilação*, primeiro da antiguidade greco-romana (o “clássico”), em seguida das outras culturas. O processo nos permite ler muitos “clássicos” como apagamentos da alteridade do antigo, necessários para sua incorporação na prática e, em especial, no discurso do projeto que o pretendia. Encontrar no antigo o mais importante e distintivo elemento da identidade exige reduzir e ocultar suas diferenças. É necessário subjugar-lo, em um processo característico do Ocidente, e do qual o próprio muitas vezes se orgulha, como percebido por Carlo Ginzburg ao estudar pela ótica das «relações de força» entre as culturas e sob sugestão da prática de Warburg, a justaposição dos códigos da arte africana no *Demaiselles d’Avignon* (1907) de Picasso. Aquele verdadeiro evento modernista, em geral descrito como uma abertura do Ocidente à alteridade, ou mesmo como um reconhecimento de suas limitações (pois estaria propondo a busca por uma nova gramática, sendo a tradicional insatisfatória para a expressão), se revelava, contudo, uma faculdade de *incorporação* paralela àquelas de matérias-primas coloniais, àquela tradição cultural que fornecera justificativas ideológicas e instrumentos intelectuais para a conquista do mundo por parte da Europa. Como Lévi-Strauss, Ginzburg também reconhecia que apenas a formação “clássica” de Picasso havia lhe permitido reconhecer este léxico “estrangeiro”: sua incorporação foi possível pelo conhecimento minucioso desta tradição, profundo a ponto de o artista perceber com clareza uma alteridade e aprender a lidar com ela segundo seus códigos, valorizando e divulgando o que nela havia de “outro”<sup>72</sup>.

A analogia entre estas incorporações do antigo e aquelas das demais culturas só não nos é evidente por uma precisa colocação do clássico em nosso horizonte, distante o suficiente para não se perceberem suas minúcias e fraturas, mas próximo o suficiente para sugerir que sempre esteve e estará presente. De outro modo, seria fácil percebermos como também o antigo foi submetido a um processo de apropriação e exploração parcial, que jogou aos rodapés da história quanto não lhe interessava, na certeza, muitas vezes não confessada, de nossa superioridade sobre aquele passado. A falsificação de evidências, da arqueologia à literatura, comum tanto no clássico quanto nas outras apropriações — os falsos greco-romanos de Michelangelo no Quatrocentos são os antecessores daqueles da arte africana do Novecentos — é apenas sua expressão mais palpável, que se exemplifica também naquela peculiar interpretação da cultura islâmica medieval, que segundo nossa narrativa cultural teria vicejado enquanto tinha acesso ao material grego, depois retransmitido ao Ocidente. Como a dizer: apenas na apropriação do que seria, por direito, *nosso*.

É na recusa ao valor premeditado e fundador do “clássico”, circunscrito em si e acorrentado ao estatuto da educação clássica destinada à formação das elites, que se desenvolve esta tese. Frente à alternativa iconizada do clássico e àquela fragmentada, é necessária uma síntese, uma concepção que as compreenda em sua característica de construções históricas. Trata-se de uma

<sup>71</sup> Adaptado de Conti (2000). Tradução minha.

<sup>72</sup> Desenvolvo os argumentos de Ginzburg (2000), *Oltre l’esotismo: Picasso e Warburg, passim*.



preocupação recorrente no pensamento historiográfico alemão e italiano dos últimos anos, e muitos de seus expoentes, como Ginzburg ou Jörn Rüsen, reconhecem que a alternativa foi sugerida, no calor dos movimentos estudantis dos anos '60, por um brevíssimo e muito citado ensaio de Claude Lévi-Strauss, *Les trois humanismes* (“Os três humanismos”, 1956). Neste, adiantando algumas preocupações sobre a questão do Outro que se intensificariam nas décadas seguintes, o Renascimento do Quatrocentos era entendido como uma primeira expressão da etnologia, que levou a reconhecer como nenhuma sociedade pode pensar a si própria sem dispor de outras civilizações com as quais se comparar. O encontro com o clássico que encerra a Idade Média foi tão visceral, ao menos para intelectuais e artistas, que nos forçou a lidar com essa alteridade, em especial quando teimávamos em nos espelhar nela, permitindo a qualificação do Renascimento como um “primeiro humanismo”, como uma forma inicial de etnologia na introdução da “técnica do estranhamento” como atividade intelectual — orientando, inclusive, as sucessivas inovações etnológicas exigidas pelo encontro com as civilizações orientais primeiro e com as culturas “primitivas” depois.

A descoberta da América, em especial, foi repetidamente pautada por referências e instrumentais aprendidos nesse renascimento do antigo: ao estudo das culturas antigas (um “alhures” mais no tempo que no espaço, diria Settis), seguiu-se com naturalidade aquele das civilizações extraeuropeias. Lévi-Strauss sugere

reconsiderar [aquela primeira] comparação com os antigos como uma forma de antropologia latente, [na qual] a redescoberta do clássico (greco-romano) não está associada a um sistema estável de valores ocidentais para contrapor aos “outros”; ao contrário, ela é exercida pela redescoberta das culturas “outras”, em um crescente que parte justamente do “clássico”, mas para se estender necessariamente a todas as civilizações<sup>73</sup>.

O *reconhecimento* da primazia hermenêutica não pode, contudo, ser confundido com uma *validação* de quem percebia, naquele primeiro movimento em direção à alteridade, as bases para a experiência colonial. Apesar dos esclarecimentos do próprio Lévi-Strauss, não tem sido debatido em medida suficiente como aquele ensaio se opunha, de modo oblíquo, à concepção de humanismo de Sartre e daquela corrente intelectual que dominou a academia francesa e norte-americana, hoje compartilhada por inúmeras correntes de ativismo social. Em uma entrevista de 1979, ademais, Lévi-Strauss retomava sua proposta do *The Scope of Anthropology* de levar o humanismo à inteira humanidade, declarando se opor «apenas ao tipo de humanismo derivado da tradição judaico-cristã, da Renascença e do cartesianismo, que tornavam o homem um “senhor absoluto da criação”»<sup>74</sup>: um tipo de humanismo que em sua herança nihilista promovia a egocêntrica destruição humana de outras formas de vida. Entendia, portanto, que o ímpeto em direção ao clássico é uma expressão da busca pelos antepassados, que por definição estão longe de nós e que por definição nos pertencem<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> «riconsiderare il confronto con gli Antichi come una forma di antropologia latente [...] la riscoperta del “classico” (greco-romano) non è associata a un sistema stabile di valori occidentali da contrapporre agli “altri”; al contrario, essa è messa in serie con la riscoperta delle culture “altre”, in un crescendo che parte proprio dal “classico”, ma per estendersi necessariamente a tutte le civiltà» (SETTIS, 2004, p. 116–117). Tradução minha.

<sup>74</sup> Cfe. CLARK (2009, p. 52).

<sup>75</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo XVI).

Tendo sempre presente essa ressalva, frente tanto à imagem vulgarizada e rançosa do “clássico” como valor atemporal<sup>76</sup> quanto ao contexto multicultural e contemporâneo, cabe propor uma nova orientação na qual o clássico passa de imóvel e privilegiado jargão das elites a estímulo para uma minuciosa comparação não apenas entre os antigos e os modernos, mas entre as culturas “nossas” e “outras”. O antigo é por definição uma alteridade, mas aquele greco-romano assumiu em nossa tradição uma virtude tão distintiva por seus usos e reusos que não pode ser considerado “mais um antigo”, equivalente a outras tradições como a islâmica, a chinesa ou a inca, das quais começamos com lentidão a nos apropriar — uma alteridade que, ao mesmo tempo, nos ensina a lidar com o Outro e confirma as reflexões filosóficas de que a identidade se constrói pela relação com a alteridade. Numa proposta que acaba por retomar o papel de *exemplum* ao qual o material antigo se servia em época medieval, concluímos que quanto mais

soubermos olhar para o “clássico” não como uma herança morta que nos pertence sem que a mereçamos, mas como algo de profunda e surpreendentemente *alheio*, que deve ser reconquistado dia após dia, como um poderoso estímulo para entender o “diverso”, mais ele terá o que nos dizer no futuro<sup>77</sup>.

Esta formulação pode parecer uma afronta, mas sempre houve uma contraposição entre antigo e moderno que o clássico não resolveu; ou melhor, sempre se contrapuseram duas imagens complementares de antiguidade e modernidade — um jogo de espelhos no qual cada uma das duas imagens parece ter sido construída em uma relação de reciprocidade<sup>78</sup>. A história do clássico precisa ser estudada como «uma série de *representações* diversas que várias épocas elaboraram, seja para se contraporem frente à Antiguidade, seja para idolatrá-la, e sobretudo para nela reencontrar raízes e modelos»<sup>79</sup>, que começa a se confundir com as outras alteridades a partir do surgimento destas no horizonte cultural.

Em suma, como resposta à pergunta de Momigliano do *porquê* estudar o antigo, responderíamos, com as palavras de seu orientando, que a motivação é encontrada

justamente no pêndulo entre identidade e alteridade[. Devemos estudar o clássico] *seja* porque o percebemos “nosso”, *seja* porque o reconhecemos “diferente” de nós; *seja* na medida em que ele é intrínseco à cultura ocidental e indispensável para compreendê-la, *seja* na medida em que abre os caminhos para estudar e compreender as culturas “outras”; *seja* porque é um reservatório de valores nos quais ainda podemos nos reconhecer; *seja* porque ele tem algo de irremediavelmente *alheio*<sup>80</sup>.

Deste modo, aquele aqui apresentado é, na prática, o relatório de uma investigação que foi levada a se questionar sobre a possibilidade de compreender a tradição clássica como uma sequên-

<sup>76</sup> Me aproprio dos termos de Settis (2004, capítulo XVI).

<sup>77</sup> Adaptado de Settis (2004, capítulo XVI).

<sup>78</sup> Cfe. Conti (2000, p. 15).

<sup>79</sup> «una serie di *rappresentazioni* diverse che varie epoche hanno elaborato sia per contrapporre se stesse all’antichità sia anche per idoleggiarla quell’antichità, soprattutto per ritrovare in essa radici e modelli» (CONTI, 2000, p. 15). Tradução minha.

<sup>80</sup> Adaptado de Settis (2004, capítulo XVI).

cia de mortes e renascimentos que nos revelem a história da relação com este material, não mais defendendo-o, *a priori*, como elemento essencial de nossa identidade, mas percebendo-o como uma alteridade que precisa ser incorporada, encontrada, para fazê-la “nossa”. Em abertura a seu *Identità storica e confronto culturale*, Conte lembrava que Johann Gustav Droysen, cuja história sobre Alexandre o Grande é quase ponto de partida da historiografia dos “grandes homens”, utilizara como epígrafe um dístico do *Fausto* de Goethe, «o que há herdado de teus pais, adquiere-o, para que o possuas»<sup>81</sup>, entendendo-o como a necessidade de examinar com cuidado a tradição para descobrir o que nela pode ser confirmado, uma expressão daquela abordagem científica do clássico da qual afirmo ser necessário partir. Mas o valor filológico não pode esconder uma outra e mais produtiva interpretação para este dístico oferecida por Conti, para quem a injunção de Goethe

queria ser um convite agonístico à ação. Queria dizer que toda herança é em si inerte, é uma coisa produzida por outros e que a outros pertence. Para que pertença a ti, debes te fazer diretamente seu dono; para tê-la, debes te empenhar em uma luta que te dê o mesmo direito de posse que tens sobre algo produzido pessoalmente por ti. Em verdade, Goethe não diz “deves te empenhar em uma luta”; mas, contudo, diz “conquista-o” (*erwirb es*), e isto pressupõe um esforço custoso, não fácil. Em suma, a herança, para ser um bem possuído de fato, deve entrar na vida do herdeiro e lá receber uma nova vida. Se isso não acontece, a herança fica inativa, remete ao seu passado e não se realiza no presente, não se torna produtiva<sup>82</sup>.

## 2.2 A alteridade como paradigma hermenêutico

A percepção do clássico como um manejo da alteridade obriga conjugar o estudo do antigo àquele dessa temática filosófica, questão transversal no debate contemporâneo, em especial nas humanidades, e que tem dominado os estudos literários a partir de esquemas que remetem a Lévinas e a Lacan, bem como a Heidegger e à escola de Frankfurt por sua influência indireta na teoria feminista e em correntes associadas, inclusive da questão pós-colonial. A preponderância do tema deriva da necessidade, devida a uma desconfiança quanto a nosso *logos*, «de se distanciar do pensamento da identidade, ou seja da ideia segundo a qual *a identidade precede a relação* e a alteridade em geral»<sup>83</sup>, em especial na postura cartesiana de entender o mundo, e o Outro, somente após uma sólida delimitação do Eu. Neste mesmo campo dos estudos literários, esta validação do papel do Outro na existência do Eu, como contraparte necessária para defini-lo, costuma ser abordada no encontro entre a semântica — que concebe a alteridade segundo uma “semantização das diferenças”, ou

<sup>81</sup> «Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen» (GOETHE, 2004, p. 85). Tradução minha, para a qual agradeço o apoio de Henrique Bordini.

<sup>82</sup> «voleva essere un invito agonistico all'azione. Voleva dire che ogni eredità è in sé inerte, è una cosa prodotta da altri e ad altri appartiene. Perché appartenga a te, te ne devi fare direttamente padrone; per averla, devi impegnarti in una lotta che ti dia lo stesso diritto di possesso che hai su di una cosa prodotta personalmente da te. Per la verità, Goethe “devi impegnarti in una lotta” non lo dice; dice però “conquistalo” (*erwirb es*), e ciò pressupone uno sforzo costoso, non facile. Insomma, l'eredità, per essere un bene realmente posseduto, deve entrare nella vita dell'erede e ricevere lì una nuova vita. Se non si fa così, l'eredità resta inattiva, rinvia al suo passato e non si realizza nel presente, non diventa produttiva» (CONTI, 2000, p. 1). Tradução minha.

<sup>83</sup> «prendere le distanze dal pensiero dell'identità, cioè dall'idea secondo cui *l'identità precede la relazione* e l'alterità in generale» (COSTA, 2011, p. 7). Tradução minha.

seja, a partir daquelas diferenças às quais o sujeito atribui um valor significativo e que, portanto, lhe faculta o discriminar — e os vários fenômenos de cognição social, a alteridade cultural e suas subdivisões, com destaque para as preocupações pós-colonial e de gênero acima lembradas.

Para nossos fins, é necessário antepor ao tratamento da alteridade, pela finalidade da investigação de diferenças e construções culturais, sua compreensão no sentido de relação ética e reconhecimento *do* Outro e *pelo* Outro, como investigado, por exemplo, por Lévi-Strauss. Tal anteposição força considerar as reflexões, persistentes em formas vulgarizadas, de Thomas Hobbes, o qual, preocupado com a possibilidade da convivência pacífica em comunidade, argumentou que o desejo que surge com a entrada em cena do Outro é a origem dos recorrentes conflitos entre os homens, e, portanto, de sua infelicidade. Não se costuma admitir como nesta imposição a relação com o Outro será sempre, por necessidade, de disputa. Esta, cabe salientar, não se traduz sempre em direto conflito civil, pois no pensamento de Hobbes a luta pelo domínio também surgiria da exigência natural de «sermos estimados e reconhecidos em nosso valor pelos outros»<sup>84</sup>. São as conhecidas palavras do *Leviatã*, pelas quais os homens<sup>85</sup>:

não tiram prazer algum da companhia uns dos outros (e sim, pelo contrário, um enorme desprazer), quando não existe um poder capaz de manter a todos em respeito. Porque cada um pretende que seu companheiro lhe atribua o mesmo valor que ele atribui a si próprio e, na presença de todos os sinais de desprezo ou de subestimação, naturalmente se esforça, na medida em que a tal se atreva [...], por arrancar de seus contendores a atribuição de maior valor, causando-lhes dano, e dos outros também, através do exemplo<sup>86</sup>.

Hobbes não apenas proclamava a guerra e o conflito como interações basilares da vinculação humana, entre a identidade e as alteridades que a cercam, ou a violência como ordem do humano. Suas reflexões sistematizavam o caráter estruturalmente conflituoso da relação intersubjetiva, que seria incorporado à filosofia hegeliana e ao pensamento moderno segundo a compreensão de que a violência intersubjetiva é fruto não do desejo de posse, mas da vontade de reconhecimento do Eu pelo Outro, intrínseca ao desenvolvimento da autoconsciência. Esta necessidade a torna impossível sem a relação com esse Outro, superando a metafísica cartesiana ao introduzir a compreensão filosófica de que o Eu necessita de Outro para se qualificar. Diversas e importantes tradições filosóficas da alteridade se desenvolveram a partir desta impostação hegeliana, como em Marx, que lendo de modo original a dialética servo-patrão usada por Hegel em sua argumentação (pela qual, na disputa pelo reconhecimento, uma das consciências, o servo, decide se submeter a outra, o patrão, condenando-se a servi-lo e tornando-se, assim, indispensável e portanto reconhecido) desenvolveria a teoria da luta de classes e do trabalho alienado (pois o operário perceberia que seu labor é de pertença alheia), ou em Lacan, o qual, enaltecendo-a no pensamento psicanalítico, a inscreveu como estrutura da constituição do sujeito e, portanto, da noção de psique.

<sup>84</sup> «essere stimati e riconosciuti nel proprio valore dagli altri» (COSTA, 2011, p. 163). Tradução minha.

<sup>85</sup> Cito o trecho lembrado por Costa (2011).

<sup>86</sup> Cfe. Hobbes (2003, p. 46).

Diretrizes que buscaram fugir a essa concepção da alteridade a partir de uma disputa inata e não solucionável, entendendo-a ao contrário em termos de relação entre o Eu e o Outro, têm sido desenvolvidas desde o período sucessivo à reflexão de Hegel. Importância capital cabe à resposta de Ludwig Feuerbach, que parece responder às argumentações correntes sobre “lugar de fala”, para quem a alteridade é «interna à consciência e seu recurso e condição de possibilidade, pois a consciência é uma capacidade de assumir o ponto de vista do outro»<sup>87</sup>, como descrito em sua reflexão sobre a essência do cristianismo:

o homem é para si próprio, ao mesmo tempo, Eu e Tu, e pode colocar si próprio no lugar do outro; [a consciência] no sentido mais estrito existe apenas quando há um ente que tem por objeto da própria reflexão o gênero ao qual pertence<sup>88</sup>.

Feuerbach partia de uma análise crítica da religião, a qual exigia uma abordagem mais próxima da antropologia e se via obrigada a considerar os aspectos ético e político da alteridade, inaugurando uma linha de reflexão destinada a uma grande influência no entendimento contemporâneo da alteridade pela ética, em nomes como Lévinas e Paul Ricœur. Trata-se de uma linha na qual a presente reflexão pretende se inserir, mas também é necessário estudar, pela sua determinação no método de investigação adotado, uma diretriz diversa, igualmente preocupada em se opor à insistência hegeliana sobre o conflito como relação humana fundamental, que se desenvolveu com mais atenção até meados do século passado. Partindo das «estruturas da relação intersubjetiva como uma relação entre seres racionais que, portanto, podem se compreender e se formar em sua vida política e social com base em regras racionais»<sup>89</sup>, esta diretriz se foca nas implicações dialéticas da alteridade causadas pela adoção do ponto de vista do Outro: se pense, por exemplo, em Hannah Arendt, que resgatou a centralidade do discurso como gênese do espaço político, desenvolvendo a ideia de que «a pluralidade humana deva ser pensada a partir do duplo caráter de igualdade e diversidade»<sup>90</sup>. Para fazer uma alusão clássica, valendo-me da força legitimante do antigo, trata-se da expressão contemporânea do ζῶον πολιτικόν, do “animal político”, que atravessa o pensamento greco-romano a partir de Platão (em especial no diálogo *O Político*) e Aristóteles (no *Política*), onde a peculiaridade do ser humano é a aliança entre sua organização política e o domínio do diálogo, pois «a palavra serve para indicar o útil e o danoso, e portanto também o justo e o injusto, e isto é próprio do homem com relação aos outros animais»<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> «interna alla coscienza ed è la sua stessa risorsa e condizione di possibilità, poiché la coscienza è una capacità di assumere il punto di vista dell'altro» (COSTA, 2011, p. 175–6). Tradução minha.

<sup>88</sup> «l'uomo è per se stesso, in pari tempo, Io e Tu, può porre sé al posto dell'altro; [la coscienza] nel senso più rigoroso si ha solamente là dove un ente ha come oggetto della propria riflessione il genere cui appartiene» (COSTA, 2011, p. 175). Tradução minha.

<sup>89</sup> «strutture della relazione intersoggettiva come una relazione tra esseri razionali che, pertanto, possono comprendersi e formare la loro vita politica e sociale sulla base di regole razionali» (COSTA, 2011, p. 168). Tradução minha.

<sup>90</sup> «la pluralità umana va pensata a partir dal duplice carattere di uguaglianza e diversità» (COSTA, 2011, p. 169), tradução minha. Sobre Arendt, veja-se em especial Arendt; Canovan (2013).

<sup>91</sup> «la parola serve a indicare l'utile e il dannoso, e perciò anche il giusto e l'ingiusto. E questo è proprio dell'uomo rispetto agli altri animali» (COSTA, 2011, p. 169). Tradução minha.

Na reflexão de Arendt, sugerida pela vontade de superar a catástrofe totalitária (similar àquela que levava Curtius a reavaliar o aspecto da literatura europeia), o espaço da política, a democracia, era inaugurado e delimitado pela capacidade discursiva, a qual serve de lugar de encontro e mediação para as unicidades: afinal, a alteridade de cada um não seria «simplesmente uma diferença com relação às demais coisas, mas a capacidade de exprimir a si próprio»<sup>92</sup>. Tal compreensão se opunha com explícita intenção à tendência marxista, pois o fato de os homens se diferenciarem estabelece uma «trama de relações determinada como espaço político, à diferença do espaço meramente social e econômico da produção, [sem] reduzir o âmbito político à estrutura econômica da sociedade»<sup>93</sup>. Era uma compreensão do diálogo, portanto, como um espaço delimitado e possibilitado pelas diferenças, pela alteridade, com interessantes efeitos para a produção artística.

Essa centralidade da palavra originou também formações bastante diferenciadas, mas que do mesmo modo se desvinculavam da condenação ao conflito de Hobbes, como em Hans Georg Gadamer, para quem a alteridade não estabelecia os limites do diálogo, mas ao contrário era sua *condição* de possibilidade<sup>94</sup>. Gadamer partia da ideia segundo a qual não podemos encontrar os outros se não a partir de nossa interpretação e de nossa compreensão, e, portanto, a partir do nosso horizonte de sentido, de modo que uma interpretação do Outro pelo Eu, mesmo que equivocada, é inescapável: quando nos aproximamos de uma alteridade (outro texto, outro discurso, outra pessoa), obrigatoriamente o fazemos a partir de uma expectativa do que nele iremos encontrar. Em outras palavras, e antecipando aquele que para Jacques Derrida é o grande risco no encontro com a alteridade, «esperamos encontrar algo, acreditamos já saber quem é o outro e o que quer nos dizer»<sup>95</sup>. Gadamer entendia este processo como natural e positivo, pois, em um diversa acepção de “pré-conceito” (ou seja, daquele “horizonte” com o qual nos aproximamos da alteridade e onde buscamos enquadrá-la), julgava que apenas a dissonância entre o esperado e o encontrado, apenas esta confluência com a alteridade, poderia concretizar um processo dialético real, que nos mudaria enquanto como sujeitos. Ter uma expectativa

não significa reduzir o outro a nossa compreensão prévia, pois o pré-conceito é somente uma compreensão preliminar que é depois revista com base em quanto surge do encontro. O pré-conceito se modifica, em outros termos, fazendo-se determinar pelas coisas. [...] A antecipação do sentido deve, portanto, concordar com quanto emerge [...] e «se este acordo não se dá, a interpretação faliu»<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> «semplicemente una differenza rispetto ad altre cose, ma la capacità di esprimere se stesso» (COSTA, 2011, p. 169). Tradução minha.

<sup>93</sup> «intreccio relazionale determinato come spazio politico, nella sua differenza dallo spazio meramente sociale ed economico della produzione, [senza] ridurre l'ambito del politico alla struttura economica della società» (COSTA, 2011, p. 169–70). Tradução minha.

<sup>94</sup> Cfe. Costa (2011, p. 170).

<sup>95</sup> «ci aspettiamo di trovare qualcosa, pensiamo di sapere già chi è l'altro e che cosa vuole dirci» (COSTA, 2011, p. 170). Tradução minha.

<sup>96</sup> «non significa ridurre l'altro alla nostra precomprensione, poiché il pregiudizio è soltanto una comprensione preliminare che viene poi riveduta sulla base di quanto emerge nell'incontro. Il pregiudizio si modifica, in altri termini, facendosi determinare dalle cose. [...] L'anticipazione di senso deve cioè accordarsi con quanto emerge [...] e «se tale accordo manca, l'interpretazione è fallita» (COSTA, 2011, p. 170), tradução minha. A citação é tomada de Gadamer (1994, p. 346).

Não é difícil imaginar as objeções levantadas a essa hermenêutica da alteridade<sup>97</sup>, como o valor de parâmetro conferido à tradição e a expectativa, talvez ingênua, de que a interpretação será sempre alterada quando o encontro não satisfizer o horizonte de expectativas. Também é fácil perceber o vínculo dessa reflexão com a aplicação ao clássico aqui defendida: nos aproximamos da alteridade do antigo sempre acompanhados do referencial clássico, mas a interpretação ditada por este, sobretudo quando amparada por instrumentos de investigação adequados, precisa se alterar na discordância entre este material “outro” e a expectativa que dele possuímos. O efeito dessa alteração não apenas é uma diversa compreensão do material antigo, que pode lhe garantir um papel futuro, mas também a percepção e comprovação da possibilidade de alteração desses pré-conceitos, ensinando-nos, como o material clássico tem feito na tradição ocidental, uma forma de encontro com outras culturas.

Outro referencial para a compreensão da preocupação ética pela alteridade, também motivada pelo contraste à visão conflituosa de Hegel, pode ser encontrado na reflexão de Hermann Cohen, judeu alemão não sionista que escrevia na passagem entre o Oitocentos e o Novecentos, para quem a noção do “próximo” não surge posterior à experiência do Outro, mas *a partir* da expectativa de um conceito<sup>98</sup>. O “próximo” não é «uma daquelas pessoas que posso encontrar, mas a ideia de humanidade, pois somente em virtude deste conceito torna-se possível encontrar, no outro, o Outro, ou seja um próximo como eu»<sup>99</sup>. A necessidade de pensar o Outro em termos do sionismo primeiro e do nazismo depois faz da alteridade, a partir de Cohen, um interesse especial dos pensadores judeus, desenvolvendo-se em reflexões como aquela de Martin Buber, que deslocava sua temática ética ao entender que o Eu e o Tu são gerados e existem apenas *pelo e durante* o evento da relação dialógica, e como aspectos do pensamento husserliano, mormente em sua distinção entre as atitudes “naturalista” e “personalista” descritas pela escola fenomenológica.

É justo de nomes como Cohen, Buber e Husserl, associados à vivência em primeira pessoa do nazismo pela condição judia e sob o espectro hegeliano da socialização como derivação da guerra, que se move o principal referencial para as discussões correntes sobre alteridade no âmbito da crítica literária, Emmanuel Lévinas. Lévinas buscou demonstrar que a relação com o Outro, apesar de ser única e nunca repetível, é sempre sujeita a leis universais, assegurando que a estrutura originária da socialização não é o conflito, mas a responsabilidade pelo Outro, a ética<sup>100</sup>. Como depois trabalhado por Derrida em seu *Violência e metafísica*, é importante ressaltar que Lévinas não se preocupava com diretrizes éticas específicas, e sim com a condição de possibilidade ética, ou seja, sem determinar *uma* moral, mas sim a essência da relação ética, alforriada da conflituosidade de Hobbes, pois «quando se concebem as liberdades umas ao lado das outras como forças que se afirmam e se negam reciprocamente, se chega à guerra onde elas se limitam reciprocamente»<sup>101</sup>. Sua contribui-

<sup>97</sup> Estas são analisadas mais adiante neste trabalho, na exposição sobre a conjunção do pensamento de Gadamer com aquele de Jauss no âmbito da historiografia literária.

<sup>98</sup> Cfe. Cohen (1994), *passim*.

<sup>99</sup> «una delle persone che posso incontrare, ma l'idea di umanità, perché solo in virtù di questo concetto diviene possibile incontrare, nell'altro, l'Altro, cioè un prossimo uno come me» (COSTA, 2011, p. 176). TM

<sup>100</sup> Cfe. Costa (2011, p. 181).

<sup>101</sup> «quando si concepiscono le libertà le une accanto alle altre come forze che si affermano e si negano reciprocamente,

ção «não quer nos propor leis ou regras morais, não quer determinar *uma* moral, mas a essência da relação ética em geral»<sup>102</sup> e é por isso que nunca examina as típicas questões éticas como suicídio, aborto ou eutanásia.

É a partir desta reflexão que Lévinas abre uma nova estação no pensamento da alteridade, que pode ser condensando em quatro diretrizes principais<sup>103</sup>: 1) que o Outro é um ser único e não repetível, assim como nossa relação com ele, o que contudo não pode significar o abandono de uma lei (ética e jurídica) universal; 2) que, em função disso, o direito não deve se sustentar na garantia de segurança, mas na de justiça; 3) que, portanto, a democracia não pode ser um aparelho formal de gestão, mas a expressão de relações amistosas entre as pessoas; 4) que, com explícito objetivo polêmico a Hobbes, Hegel e Marx, mas opondo-se também a Husserl, «a estrutura originária da socialização não é o conflito, mas a responsabilidade pelo outro»<sup>104</sup>. Neste esquema, recuperando Cohen, a alteridade se estrutura apenas quando encontrada pelo Eu, em especial no discurso, de modo que nossa relação com o Outro «não é uma experiência psicológica, nem um sentimento, mas um responder ao outro [em nossa] ação, dado que o Outro se manifesta apenas na medida em que nos *expomos*»<sup>105</sup>. Em suma, o Outro só se manifesta, para Lévinas, *a partir* do Eu.

Sem negar a importância da reflexão de Lévinas, em especial em seu propósito de facultar ao Outro a manifestação de sua alteridade, muitos pensadores ficaram desconfortáveis com esse domínio do Outro, em especial por sua dificuldade de aplicação em exemplos concretos. Um caso específico é o estudo da literatura, acima de tudo daquela antiga (na qual o diálogo é prejudicado, pois o Outro não pode elaborar um novo texto em réplica a nossa resposta), e não é coincidência que uma das primeiras respostas a Lévinas seja encontrada justo em um pensador símbolo da preocupação contemporânea pela narrativa, Jacques Derrida<sup>106</sup>. Ao concordar que a relação com o Outro é em sua essência de separação, mesmo defendendo sua importância teórica Derrida corrigia a perspectiva de Lévinas valendo-se daquele Husserl que este último buscara superar, afirmando que

o cara-a-cara de que fala Lévinas é preparado justamente pela temática husserliana da impossibilidade de se acessar as vivências do outro. As análises fenomenológicas, de fato, revelam que a relação intersubjetiva é uma relação entre *sujeitos separados*, já que, na experiência do outro, aquilo que se manifesta é «uma não fe-

---

si perviene alla guerra dove esse si limitano reciprocamente» (LÉVINAS, 2002, p. 79), tradução minha. A citação é sugerida por Costa (2011, p. 182).

<sup>102</sup> «non vuole proporci leggi o regole morali, non vuole determinare *una* morale, ma l'essenza del rapporto etico in generale» (DERRIDA, 1990, p. 140–1). Tradução minha.

<sup>103</sup> Elaboro a interpretação de Costa (2011, p. 181), que por sua vez trabalha a exposição de Derrida da reflexão de Lévinas, sobretudo em *A Escritura e a Diferença* (veja-se, de modo especial, o artigo *Violência e Metafísica*).

<sup>104</sup> «la struttura originaria della socialità non è il conflitto, ma la responsabilità per l'altro» (COSTA, 2011, p. 181). Tradução minha.

<sup>105</sup> «non è un'esperienza psicologica, né un sentimento, ma un rispondere all'altro nell'azione, sinché l'altro si manifesta solo in quanto noi ci *esponiamo*» (COSTA, 2011, p. 182). Tradução minha.

<sup>106</sup> Como lembrado por Haddock-Lobo (2006), é surpreendente o fato de filósofos como Foucault e Deleuze, célebres pelo tratamento da ética e do pensamento da diferença, nunca aludirem a Lévinas. Sobre a teoria de Derrida relativa à alteridade, as conceituações fundamentais são encontradas sem suas argumentações sobre a *différence*.



nomincização originária». O outro, para se mostrar enquanto outro, deve por força se manifestar indiretamente, por meio de seu corpo percebido por mim<sup>107</sup>.

Portanto, não se trata do Outro a partir do Eu, como em Lévinas, mas de um Outro percebido pelo Eu: um *alter ego*, um *ego* que, apesar de equivalente ao meu, é diferente e só pode ser acessado pelo trâmite do Outro. Apesar da possibilidade perene de que «o outro minta, [de] que seus gestos mintam, [de] que seu sorriso e seu choro mintam»<sup>108</sup>, esta inacessibilidade, próxima ao papel do diálogo em Gadamer, não é, como Derrida faz questão de sublinhar mais vezes, um limite à relação intersubjetiva. Afinal, se o Outro fosse acessível, deixaria de ser Outro, tornando-se parte do Eu.

Esta constatação faz com que Derrida busque recuperar o valor ético que a alteridade possui em Lévinas, preocupando-se com temas como a palavra e o desejo. Mas, como dito, outros pensadores se inquietaram e buscaram soluções diferentes à supremacia absoluta do Outro na relação dialética sugerida por Lévinas. Fundamental abordar, neste aspecto, Paul Ricœur, pela sua proximidade à postura ética que orienta minha proposta e pelas relações entre suas reflexões hermenêuticas com aquelas de Gadamer, inclusive pelas alternativas que podem abrir no tratamento do clássico. Em especial, como recorda Arthos (2011), é curioso como Gadamer pouco se preocupe com narrativas ficcionais, uma das inquietações centrais da hermenêutica ao menos desde Dilthey, sobretudo frente ao profundo interesse verificado no *Verdade e método* pela imaginação poética; o autor conclui, preparando sua apologia de Ricœur, que o tópico não é abordado porque na visão de Gadamer a narrativa é centrada em demasia no sujeito. A preocupação desta tese é com a tradição, sua influência e sua história, mas para desenvolvimentos subsequentes será necessária uma preocupação pela narrativa que considere a agência construtiva, algo que poderemos encontrar no ponto fundamental do pensamento de Ricœur a respeito, ou seja, que a compreensão (uma forma de apreensão), é análoga ao processo de tradução, por sua vez metafórico.

De fato, Ricœur se preocupa com o desaparecer da reciprocidade entre os sujeitos na proposta de Lévinas, pela qual o Eu se configura como alguém que teria apenas obrigações em direção ao Outro, sem poder ter expectativas éticas. A consequência é a subtração do diálogo e seu desenvolvimento demonstra como esta leitura do Outro se traduza com frequência na confirmação de uma superioridade projetada pelo Eu, a qual não apenas requer uma passividade do Outro, mas o silêncio — vide, a título de exemplo, os efeitos do mito do bom selvagem na literatura colonial e pós-colonial. Como Derrida, Ricœur concorda que o Outro não é sempre apenas um mestre, podendo também acusar, ofender e mesmo ferir, por vezes tornando-se um carrasco<sup>109</sup>. Desse modo, a ideia de um eu que responde e se encarrega das culpas e das misérias do outro corre o risco de se tornar

<sup>107</sup> «il faccia a faccia di cui parla Lévinas viene preparato proprio dalla tematica husserliana dell'impossibilità di accedere ai vissuti dell'altro. Le analisi fenomenologiche, infatti, fanno emergere come quella intersoggettiva sia una relazione tra *soggetti separati*, giacché, nell'esperienza dell'altro, ciò che si manifesta è «una non fenomenizzazione originaria». L'altro, per apparire in quanto altro, deve necessariamente manifestarsi indirettamente, attraverso il suo corpo percepito da me» (COSTA, 2011, p. 185). Tradução minha.

<sup>108</sup> «l'altro menta, che i suoi gesti mentano, che il suo sorriso e il suo pianto mentano» (COSTA, 2011, p. 185). Tradução minha.

<sup>109</sup> Veja-se, em especial, Ricoeur (2014).

um eu que se priva da possibilidade de avaliar e de tomar uma posição<sup>110</sup>.

Para Ricoeur, não se pode de maneira alguma abandonar a estrutura de simetria e dissimetria entre *ego* e *alter ego*, pois é esta que torna possível a relação e a responsabilidade. Trata-se de uma estrutura analogizante de prioridade na dimensão gnoseológica<sup>111</sup>: mostrando-se muito próximo a Husserl, Ricoeur entende que não poderia haver alteridade, para um *ego*, se não lhe fosse possível transpor ao Outro o sentido de ser um *ego*. Por meio do diálogo, que se vale de estruturas como a metáfora e a analogia, o Outro não está condenado a permanecer um estranho, mas pode se tornar alguém *similar a mim*, ou seja alguém que, *como eu*, diz “eu”<sup>112</sup>. Como lembra Costa (2011, p. 188–sg.), trata-se de uma função ética, pois Ricoeur acredita que a analogia do *ego* assume um valor assertivo, quase de contestação: ela implica que a ampla e crescente reificação das relações humanas é uma triste demonstração da desventura e do mal da história, mas não sua constituição primordial como ocorre em Hobbes e, por diferentes graus de extensão, em Hegel e Husserl<sup>113</sup>.

O sentido do *alter* se manifesta no «movimento que do Outro vem em direção ao Eu»<sup>114</sup>, e por isso, acredita Ricoeur, a verdadeira comunhão com a alteridade somente é possível se «pode ser acolhida por uma estrutura reflexiva, ou seja se um Eu pode torná-la uma convicção própria»<sup>115</sup>. Pressupõe-se, portanto, uma estrutura dialógica sustentada na *reciprocidade*, por meio da qual os sujeitos podem se reconhecer. Por sua vez, em seu dialogismo esta recorda a teoria da enunciação em Mikhail Bakhtin, como em muito citado trecho da *Estética da criação verbal*:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros. [Elas] introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. [...] Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, [...] descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade<sup>116</sup>.

Com relação ao clássico, essa posição leva a um questionamento imediato das preferências e escolhas para a constituição dos cânones para o ensino. A tendência atual, em propostas editoriais, defesas teóricas e exames de avaliação ou classificação, sobretudo no âmbito do ensino regular, é a de se concentrar cada vez mais na proximidade, no “aqui e agora”, alegando a necessidade de promover um contato com obras que teriam relação direta com o dia-a-dia do público, sobretudo discente, de modo a despertar o interesse pela arte. Trata-se, é claro, de uma forma de responder à imposição de cânones tradicionais, com ainda marcada identidade burguesa e oitocentista, e em especial de metodologias e interpretações ainda mais convencionais. Contudo, somos obrigados a indagar se esta não é uma maneira, mesmo em suas boas intenções, de se restringir o contato

<sup>110</sup> Cfe. Costa (2011, p. 188).

<sup>111</sup> Cfe. Ricoeur (2014, p. 450).

<sup>112</sup> Cfe. Ricoeur (2014, p. 451).

<sup>113</sup> *apud* p. 189 Ricoeur (1979) Costa (2011)

<sup>114</sup> «movimento che dall’altro va verso l’io» (COSTA, 2011, p. 189). Tradução minha.

<sup>115</sup> «può essere accolto da una struttura riflessiva, cioè se un io può farla diventare una sua propria convinzione» (COSTA, 2011, p. 189). Tradução minha.

<sup>116</sup> Bakhtin, (1997, p. 314–8).

com a alteridade, iniciando pela supressão do clássico e não preparando o encontro com o absolutamente diverso, permitindo ao público que se mova apenas no terreno do esperado e do seguro, com o risco da valorização exclusiva do próprio, a qual conduz à discriminação que precisa eventualmente se sustentar pela recusa, pelo ódio e pela supressão da criticidade, norteados assim o conflito observado por Hobbes.

O clássico greco-romano, como vimos, preparou os encontros com as demais alteridades, com os demais clássicos; uma preparação que de certo não teve um efeito global de reconhecimento do Outro, mas da qual também não se podem cancelar as contribuições: mesmo as defesas de humanidade dos demais, frente à tendência imperialista geral de superioridade, eram montadas ou em exemplos clássicos ou no reconhecimento da inadequação da maior parte daqueles exemplos ao horizonte corrente. Se as críticas à literatura tradicional, aos *dead white males*, é em aspectos justificável ou ao menos compreensível, a resposta deveria ter sido uma ampliação do *alter* que ocupasse outros espaços e tempos, e não um encolhimento em si próprio.

É por este motivo que, como adiantado na *Introdução*, a tese aqui sustentada é do reconhecimento da diferença profunda do clássico conosco, mas uma diferença necessária, positiva e prazerosa, não apenas por nos ensinar como se deu esse encontro com as diferenças em outras épocas, mas acima de tudo por nos obrigar e ensinar a medir a nós mesmos com a diferença, característica principal de nosso tempo.

## 2.3 Caminhos de historiografia literária

*Vom Einfluss der Antike.  
Diese Geschichte ist märchenhaft  
to vertellen [sic].  
Gespenstergeschichte für] ganz Erwachsene<sup>117</sup>.*

Apesar dos avanços teóricos desde o início do Novecentos, a compreensão de que uma história da literatura, como qualquer história, se organiza segundo práticas narrativas tradicionais compartilhadas com a ficção ainda encontra resistências, mesmo entre seus praticantes. Mais que isto, a probabilidade de admissão da coincidência entre os dispositivos diegéticos da história da literatura e da ficção, em especial do romance, parece ser inversamente proporcional à sua semelhança: difícil imaginar que o teriam admitido, pelo receio de que a ficcionalidade se traduzisse em falsidade, os autores das grandes histórias da literatura do Oitocentos, como Hippolyte Taine, Francesco de Sanctis e Georg Gottfried Gervinus. Contudo, se suas histórias ainda servem de modelo às práticas atuais, mantendo um frescor que propostas mais rígidas, como áridas cronografias, logo perdem, é porque aquelas narrativas participavam, talvez sem percebê-lo, da grande estação do romance, o Oitocentos. Como as demais narrativas de sua época, estas histórias da literatura

<sup>117</sup> «Sobre a influência do Antigo. | Esta é uma história fabulesca | para se contar. | Histórias de fantasmas para adultos» Aby Warburg, *Mnemosyne*, Grundbegriffe II (2 de julho de 1929), *apud* Didi-Huberman, (2006).

apresenta[m] uma entidade — ou herói — sofrendo uma transição. [Mas na] história da literatura o herói não pode ser uma pessoa — só um indivíduo social ou um assunto ideal podem protagonizá-la; eis o princípio do Iluminismo. Toma-se um momento de sua existência como início (as primeiras batalhas) e um outro subsequente como ponto final (hoje). No segundo momento, o estado interior ou exterior do herói não é o mesmo que foi no primeiro, e o meio da narrativa é responsável por essa mudança; em outras palavras, mostra-se, dado o estado inicial dos acontecimentos, como o herói chegou ao final<sup>118</sup>.

Essa aplicação de mecanismos do romance implica a construção narrativa de uma empatia pelo herói, pois, nenhuma narrativa histórica é possível sem um certo grau de partidarismo, de modo que o mecanismo do ponto de vista compele o leitor à cumplicidade com o protagonista elegido pelo narrador<sup>119</sup>. Mas na história da literatura o herói é evidente, é anterior à própria proposta de historicizar: em geral a literatura nacional, que determina aquela estrangeira como sua antagonista, ou então um gênero (sobretudo o romance) que, partindo de suas origens humildes e da desconfiança crítica, se afirma alcançando a glória. Aquele enredo

com heróis e vilões bem claros, com os heróis magnificados por um ponto de vista admirativo e com um combate vitorioso do qual o narrador participa emocionalmente é um tipo simples e bem conhecido, com muitos exemplos em filmes de bague-bague e outros tipos de romances. Eu preferiria enredos mais complicados em histórias da literatura, mas algum tipo de enredo, com certeza, deve existir<sup>120</sup>.

Esse reconhecimento levou às conhecidas refutações da capacidade representativa da narrativa historiográfica, de sua possível objetividade ou mesmo da existência de uma historiografia científica, agrupadas pelas etiquetas talvez imprecisas de “desconstrução” e “crise da História”. O espelhamento entre narrativa literária e historiográfica é retomado mais vezes, a ponto de se identificar uma com a outra, como na proposta de Hayden White, para quem a história somente se torna eficaz, somente adquire significado, quando reconhece e se vale desta “narratividade”, não admitida nas práticas mais correntes justo pelo receio de se confundir com a ficção<sup>121</sup>.

Já investiguei em detalhe estas implicações em outra oportunidade<sup>122</sup>, e cabe apresentá-las em breve aqui. Focando-se no relato da história como um produto linguístico, as posições de nomes como Roland Barthes, Paul De Man, Jacques Derrida e, em especial, Hayden White rejeitam por inteiro a pretensão objetiva da narrativa historiográfica, não apenas pelas limitações linguísticas e diegéticas, mas em especial porque uma narrativa do passado pressupõe o relato de “fatos históricos”, dos quais os “eventos históricos” (estes sim reais, mas inatingíveis na narrativa) são desprovidos: qualquer atribuição de significado para um acontecimento (e nisto residiria o propósito

<sup>118</sup> Cfe. Perkins, (1999, p. 3).

<sup>119</sup> Cfe. Jameson (1971, p. 262), *apud* Perkins, (1999, p. 5).

<sup>120</sup> Perkins (1999, p. 5–6).

<sup>121</sup> Cfe. White (1973), sendo um ponto recorrente na produção do autor.

<sup>122</sup> *A teorização e a prática do romance histórico em “Os noivos”, de Alessandro Manzoni* (em especial, p. 51–56), dissertação de mestrado defendida junto a este mesmo programa da Universidade Federal do Rio Grande em 2010, de onde elaboro os argumentos apresentados nos próximos parágrafos.

da História) seria uma construção diegética que não existiu na coisa em si. Advoga-se, assim, que o mesmo ceticismo e método adotados frente às provas documentais seja estendido tanto ao efetivo relato histórico quanto à contígua ficção historiográfica, reconhecendo o artifício constituído pela vinculação de fatos históricos. White chega mesmo a afirmar que, para se qualificar como histórico,

um evento deve ser suscetível a pelo menos duas narrações de sua ocorrência. Se um mínimo de duas versões [diferentes] de um mesmo conjunto de eventos não puder ser imaginado, não há razão para o historiador tomar a autoridade de fornecer uma narrativa verdadeira sobre o que realmente ocorreu. A autoridade da narrativa histórica é a autoridade da própria realidade; o relato histórico concede forma a esta realidade e assim a torna desejável pela imposição sobre seus processos da coerência formal que apenas as narrativas possuem<sup>123</sup>.

A estas acusações tomadas como impossibilidade da História, que em verdade buscam ilustrar sua inescapável característica ficcional, existe porém um contra-argumento segundo o qual a precariedade da narrativa histórica não implica sua falsidade, entendida como a distância inevitável do “evento” histórico, e que a presença da retórica não se sobrepõe à prova documental, mas ao contrário garante seu realismo (afinal, como lembra Carlo Ginzburg, «afirmar que uma narração histórica se assemelha a uma narração inventada é óbvio»<sup>124</sup>). Como entendia Ricœur, o extremo desta posição seria afirmar que o único relato fiel do passado seria o passado em si, mas este, por sua vez, não seria percebido como uma história. Em palavras que parecem uma resposta às colocações de White, Perkins lembra que a narrativa histórica

difere fundamentalmente da ficção porque ao se construir um romance o enredo prevalece sobre a história. O romancista imaginará eventos no nível da história se forem exigidos pelo enredo. Ao escrever uma história narrativa da literatura não se pode fazer isso. Podermos produzir diferentes narrativas dos mesmos eventos não significa que a estrutura dos eventos de nossa narrativa não seja fiel ao passado. Qualquer narrativa histórica preservará a sucessão de eventos como aconteceram no passado; em outras palavras, dir-se-á que os eventos ocorreram na ordem cronológica em que de fato aconteceram, desde que isso possa ser determinado, e uma narrativa histórica pode também preservar relações de causa e efeito, antecedência e consequência, que se referem aos eventos no passado, para que nossas inferências quanto a esses relacionamentos possam ser corretas. [...] A] narrativa não é a que impusemos ao passado, mas a que extraímos dele, como uma representação incompleta, mas de modo algum incorreta<sup>125</sup>.

É o caso do tratamento do clássico, no qual a artificialidade da narrativa costumeira, os resultados dos diferentes *projetos* de aceitação do antigo, não estão “errados”. Se a tradição costuma

<sup>123</sup> «an event must be susceptible to at least two narrations of its occurrence. Unless at least two versions of the same set of events can be imagined, there is no reason for the historian to take upon himself the authority of giving the true account of what really happened. The authority of the historical narrative is the authority of reality itself; the historical account endows this reality with form and thereby makes it desirable by the imposition upon its processes of the formal coherency that only stories possess» (WHITE, 1985, p. 140). Tradução minha.

<sup>124</sup> «affermare che una narrazione storica somiglia a una narrazione inventata è ovvio» (GINZBURG, 2006, p. 16). Tradução minha.

<sup>125</sup> Cfe. Perkins (1999, p. 8–9).

ser retratada segundo os moldes oitocentistas da herança, da qual o herói pode se valer para construir sua fortuna ou despojar-se para construir uma nova identidade, como um tesouro legado por um antepassado e que carrega alguma maldição milenar, isto ocorre porque assim os autores daquelas histórias literárias percebiam a influência do antigo. Se os dispositivos narrativos adotados imitavam histórias de pequena burguesia ou de piratas ao saque, é porque assim os autores solucionavam sua própria relação com o passado, ativando emoções arquetípicas — para dar um único exemplo, lembrado por Perkins, as teorias de Bloom (2014), o mais próximo que possuímos hoje de uma defesa acadêmica da literatura clássica, e que «interpretam a história da literatura como uma luta edípica são, elas mesmas, muitas vezes consideradas como projeções de [seus próprios] conflitos edípicos»<sup>126</sup>. Se a tradição clássica era apenas a recorrente, por vezes traumática, memória da infância próspera mas conturbada do herói, papel que agora cabia ao “espírito do mundo”, é porque o narrador queria e precisava convencer seu público da existência deste herói. Se a tradição era um fardo antigo, que uma vez destruído instauraria um novo e livre “eu”, é porque o mesmo herói protagoniza agora, sob a diretriz da ideia de progresso, uma narrativa de formação, um peculiar *Bildungsroman*.

O andamento mais corriqueiro das histórias da literatura se explica pelo fato da iteração atual do gênero, de nomes já lembrados como Gervinus e de Sanctis, ter surgido no Oitocentos na emulação do modo narrativo dos romances teleológicos, modo que hoje, como estas histórias da literatura, costuma ser percebido como datado, corriqueiro, de pouca pretensão artística. Esta suposta desatualização das práticas de historiografia literária não é contudo explicável apenas pelas preferências estilísticas de seus autores, pois uma história da literatura não pode abrir mão da função essencial que justifica sua existência, aquela de ensinar e explicar os eventos que narra. Além de exigir autores experientes e virtuosos para motivar a leitura, as técnicas narrativas alternativas, desenvolvidas na ficção moderna e pós-moderna justamente em negação às pretensões de ordem e causalidade encontradas na historiografia e nos romances oitocentistas, não são adequadas a essa função essencial. As tentativas de empregá-las na historiografia literária parecem fadadas ao fracasso, ou por uma falsa inovação narrativa que, capaz apenas de redistribuir a cronologia, resulta em um ineficaz maneirismo pós-moderno, ou por afastar o público, não alcançando aquele objetivo que já o romance histórico do Oitocentos havia se atribuído de deleitar e instruir.

A suspeita pós-moderna quanto à História é o prolongamento da desconfiança modernista, que começou a se desenvolver ainda no Oitocentos e tomou plena força nas primeiras décadas do século passado. Compreendendo que o Ocidente era ofuscado por aquela “doença histórica” que tanto havia preocupado Nietzsche, e sabedores de como aquele processo mecanicista da história se colocava a serviço do poder enquanto instrumento de legitimação (processo do qual o clássico era apenas a mais visível expressão), não surpreende a proliferação de contestações à história, como a oposição de «Freud perante Marx, o neokantismo afrontando a tradição hegeliana, o bergsonismo ou a fenomenologia contra o positivismo, os simbolistas contra o academicismo historicista, Nietzsche

<sup>126</sup> Perkins (1999, p. 7).

che, já antes, contra tudo e contra todos»<sup>127</sup>. Para Barrento, a solução mais comum, e que caracteriza a primeira metade do século, foi a passagem da história para a estrutura, como na imposição do estruturalismo na linguística, da fenomenologia na filosofia, e da ciência da literatura no papel antes ocupado pela história da mesma. A história, tanto no sentido de investigação quanto naquele correlato de explicação, continuava porém necessária, e não faltaram tentativas que buscavam incorporar as inovações estruturais ou corrigir os desvios da prática oitocentista, mantendo os necessários dispositivos narrativos com os quais autores e públicos estavam acostumados.

É assim que nos primeiros anos do século começa a se desenvolver, organicamente, a solução que primeiro orientou este trabalho, a prática investigativa de Warburg, o qual, em sua profusão de métodos e materiais, bem como em sua subordinação do cronológico ao temático, também se valia, à sua maneira, de uma fórmula narrativa do Oitocentos: as histórias de fantasma, prática renascentista apoiada em exemplos clássicos que constituiu uma verdadeira moda do século, primeiro nos romances góticos, depois nas narrativas vitorianas. Apesar de não se valer de uma narrativa textual e de muitas vezes se permitir os *excursos* característicos dos narradores de outro gênero então de grande popularidade, o romance histórico, em Warburg a tradição do clássico é apresentada como um fantasma que, de tempos em tempos, com feições diversas, retorna, às vezes para assombrar, às vezes não se revelando a todos os atores, geralmente incorporada por alguma personagem.

Essa solução já podia ser encontrada em seu primeiro trabalho, *Dürer und die italienische Antike* (“Dürer e o Antigo italiano”, 1906), breve resumo de uma palestra na qual decompunha os modelos epistemológicos, e portanto os dispositivos narrativos, dos dois grandes momentos para a historiografia da arte e, por extensão, daquela da literatura: Giorgio Vasari e Johann Joachim Winckelmann. Como analisa Didi-Huberman, neste processo era conveniente para Warburg a oposição que seu estudo provocava entre a representação de um «esmagamento humano, passional, violento, detido no instante de máxima intensidade física»<sup>128</sup>. e as imagens de ressurreição cristã e glória olímpica que pautam, respectivamente, o trabalho de Vasari e de Winckelmann<sup>129</sup>. Aos modelos biológicos de descrição da trajetória da arte, herança aristotélica aprendida nas parábolas de Plínio, os ciclos de “vida e morte” e “ascensão e decadência”, Warburg

substituíu um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história no qual os tempos não eram mais moldados a partir de estágios biomórficos, mas se exprimiam por camadas, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre contornados. Ao modelo ideal dos “renascimentos”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas, Warburg substituíu um *modelo fantasmal* da história, um modelo no qual os tempos não eram mais moldados na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por preocupações, “sobrevivências”, resíduos, “retornos” das formas — ou seja por não-saberes, por atos não pensados, por inconsciências do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal [...] era um *modelo psíquico*, pois

<sup>127</sup> Barrento, (1986, p. 14).

<sup>128</sup> «frantumazione umana, passionale, violenta, bloccata nell’istante di massima intensità fisica» (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 28). Tradução minha.

<sup>129</sup> Estas imagens são aqui reproduzidas, conforme a escolha e a reprodução em Didi-Huberman (2006).



Figura 14 – Giorgio Vasari, frontespício de *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Giunti, Florença, 1568. Xilogravura (detalhe)

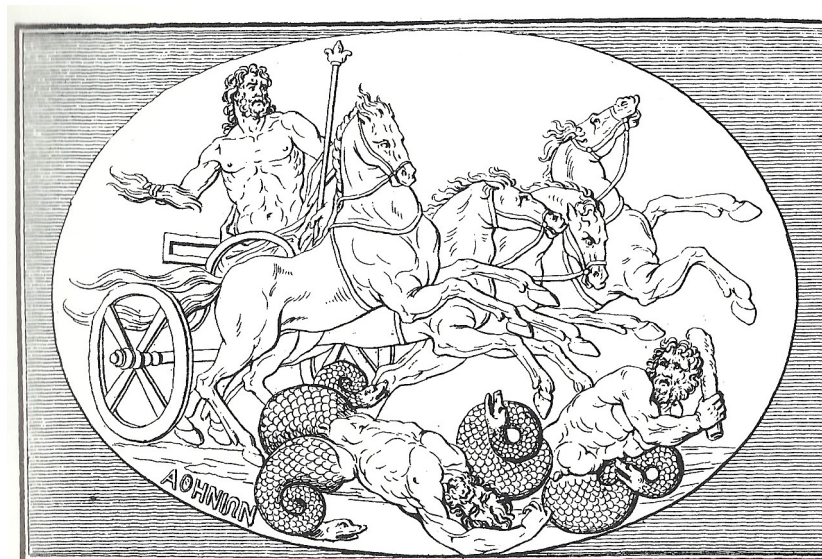


Figura 15 – Johann Joachim Winckelmann, frontespício de *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresden, 1764, II.





Figura 16 – Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu*, 1494. Tinta sobre papel. Kunsthalle, Hamburgo.

o ponto de vista do psíquico seria não um retorno ao ponto de vista do Ideal, mas a possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, portanto, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos de tensão: uma distensão, por exemplo, entre a vontade de identificação e o vínculo de alteração, purificação e hibridização, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidências e traços de não ponderados<sup>130</sup>.

Ou seja, como aqui defendido, identidade e alteridade. Mas Warburg, inclusive pela sua oposição ao rígido academicismo, deixou ideias e provocações, sem uma concreta metodologia ou prática historiográfica de referência (a menos que se considere sua *Mnemosyne* como tal) — ele próprio descrevia seu método como uma *Aalsuppenstil*, uma “sopa de enguias”, provocando a ideia de uma massa informe, sem início ou fim, a exemplo das circunvoluções das serpentes do *Laocoonte* que o obsessaram por toda a vida<sup>131</sup>. Curtius, que reverenciava esta postura, tentou academicizar estes meandros por sua atenção aos *topoi*, uma conjugação da *Pathosformel* warburgueana; Auerbach, cujo pensamento é menos assombrado, parece dialogar com ele no acompanhamento da *mimesis*, apesar de adotar uma diferente postura frente à modernidade. As diferenças entre as práticas de Warburg, Curtius, Auerbach e Jauss, os pontos cardeais para este trabalho e de modo especial para a reflexão teórica que o articula, precisam ser compreendidos na visão de cada um sobre a História.

Curtius é o pensador que melhor serve como fio condutor desta exposição, pois seu trabalho não pode ser avaliado, como costuma ocorrer em função da ênfase nas diferenças com Auerbach (menos importantes, a meu ver, que seus pontos de contato), como mera «operação de pura preservação da Tradição e do existente»<sup>132</sup>. Ao contrário, deve-se compreender sua proposta como uma abertura modernista, válida para a consideração, inclusive, do emprego pós-moderno da tradição clássica em fragmentos. Tal como a prática teórica de Jauss mascara seu interesse e envolvimento com a literatura modernista, também no caso de Curtius a preocupação pela literatura mediolatina oculta sua atividade de crítico da literatura contemporânea; é um capítulo imprescindível do currículo do “Mestre de Bonn” seu interesse por nomes como Proust, Hufmannstahl, Eliot e Joyce, entre outros, autores que foram introduzidos na Alemanha graças a ensaios e à atividade de propaganda de Curtius. Assim, sua proposta e aquela, análoga, de Auerbach são indispensáveis «para entender o Novecentos e algumas projeções da cultura deste século sobre o pós-moderno»<sup>133</sup>.

<sup>130</sup> «sostituiva un modello risolutamente non naturale e simbolico, un *modello culturale* della storia in cui i tempi non erano più ricalcati su stadi biomorfici, ma si esprimevano per strati, blocchi ibridi, rizomi, complessità specifiche, ritorni spesso inattesi e fini sempre aggirati. Al modello ideale delle “rinascite”, delle “buone imitazioni” e delle “serene bellezze” antiche, Warburg sostituiva un *modello fantasmale* della storia, un modello in cui i tempi non erano più ricalcati sulla trasmissione accademica dei saperi ma si esprimevano per assilli, “sopravvivenze”, rimanenze, “ritornanze” delle forme — cioè per non-saperi, per impensati, per inconsci del tempo. In ultima analisi, il modello fantasmale [...] era un *modello psichico*, in quanto il punto di vista dello psichico sarebbe non un ritorno al punto di vista dell’Ideale ma la possibilità stessa della sua scomposizione teorica. Si trattava quindi di un *modello sintomale*, in cui il divenire delle forme doveva essere analizzato come un insieme di processi tensivi: tesi, per esempio, tra volontà di identificazione e vincolo di alterazione, purificazione e ibridazione, normale e patologico, ordine e caos, tratti di evidenza e tratti di impensato» [Didi-Huberman (2006); p. 30]. Tradução minha.

<sup>131</sup> Cfe. Didi-Huberman (2006, p. 33).

<sup>132</sup> «operazione di pura preservazione della Tradizione e dell’esistente» (ANTONELLI, 2011, p. 13). Tradução minha.

<sup>133</sup> «per capire il Novecento e alcune proiezioni della cultura Novecentesca sul postmoderno» (ANTONELLI, 2011, p. 13). Tradução minha.

Um indício desta abertura é a descrição que Curtius nos deixou do efeito nele produzido pelas conferências de Warburg sobre *Mnemosyne*, seu “atlas da memória”, das quais cito um trecho em epígrafe a esta seção. O adolescente destinado a se tornar um grande filólogo percebeu que, apesar do objeto daqueles estudos ser a relação do Renascimento com a memória greco-romana, «a perspectiva de Warburg [era] mais radical e complexa, compreende[ndo] motivos antropológicos mais gerais, arquetípicos»<sup>134</sup>, pelos quais Warburg se permitia investigar tanto fenômenos culturais extra-europeus (como o “renascimento” entre povos ameríndios), quanto prolongar no tempo suas “fórmulas do *pathos*”, incorporando objetos que âmbitos vanguardistas recém começavam a incorporar à “arte”. O paralelo literário era evidente para Curtius, sobretudo frente à impensável organização de vínculos visuais nas tábuas de *Mnemosyne*, como naquela de número 77, lembrada por Antonelli, onde «na fotografia da jogadora de golfe estava compreendida a história e a estrutura de um tema/arquétipo e de um problema, a catarse da caçadora de cabeças, da ira de Medéia aos selos postais da ilha de Barbados»<sup>135</sup>. Pelo espírito de certo modo romântico de Warburg, que continuava as atenções pelo popular e a desconfiança pelo “propriamente histórico” de Burckhardt e de Nietzsche, Curtius aprendia aquele cuidado pelos materiais “anônimos” da tradição, aquela certeza de que o historiador da cultura não pode limitar sua atenção à “grande arte”. Curtius é mais aberto ao “popular” e “baixo” do que Auerbach, mas em ambos verificamos como a atenção aos materiais da memória

representa, de certa forma, um abandono e uma inversão desesperados e nostálgicos: nostálgicos pois ainda plenamente partícipes de seus valores, e desesperados na medida em que os abandona justo porque voltado à sua salvaguarda na margem extrema do possível, segundo uma ótica já plenamente moderna, e, mais que isso, antecipando uma problemática pós-moderna<sup>136</sup>.

Estas duas novas propostas de história da literatura, voltadas a um sentido primário de “história” como “investigação”, são consequências de observadores situados na modernidade, naquela “tragédia da cultura” que o pensamento alemão ensinou os demais a chamar de *Krisis*. Trata-se de um conceito geral, sendo inútil e impossível buscar uma definição precisa, com expressões de extrema diversidade em função de cada sustentação ideológica<sup>137</sup>. Para José Ortega y Gasset, por exemplo, era a consciência da invasão das massas na cidadela da alta cultura; para Johan Huizinga, o horror frente à capacidade dos meios de comunicação; para inúmeros autores, o surgimento e o desenvolvimento do socialismo, do comunismo e do anarquismo, bem como da consciência e do empoderamento das classes subalternas; para outros tantos, entre os quais Curtius e Auerbach,

<sup>134</sup> «la prospettiva di Warburg è più radicale e complessa e attinge a motivi antropologici più generali, archetipici» (ANTONELLI, 2011, p. 13). Tradução minha.

<sup>135</sup> «nella fotografia della giocatrice di golf è compresa la storia e la struttura di un tema/archetipo e di un problema, la catarsi della cacciatrice di teste, dall'ira di Medea ai francobolli dell'isola Barbados» (ANTONELLI, 2011, p. 14-15.). Tradução minha.

<sup>136</sup> «rappresenta in qualche modo il disperato e nostalgico abbandono e capovolgimento: nostalgico in quanto ancora pienamente partecipe dei loro valori, e disperato in quanto li abbandona proprio perché teso alla loro salvezza sulla sponda estrema del possibile, in un'ottica ormai pienamente moderna e anzi anticipatoria di una problematica post-moderna» (ANTONELLI, 2011, p. 1). Tradução minha.

<sup>137</sup> Desenvolvo neste parágrafo os exemplos e os argumentos de Antonelli (2011, p. 9).

os regimes totalitários do fascismo e do nazismo; e para Benjamin, a perda da “aura”, o “anjo da história” impelido para o futuro. Em todos operavam as acusações de Nietzsche sobre as doenças da sociedade, reforçadas pela nascente psicologia de Freud, capaz de deslocar a consciência como elemento determinante do humano, pelo evolucionismo de Darwin e por um sentimento geral de impotência e de *angst*.

Se os efeitos desta *Krisis* eram sentidos nas práticas artísticas<sup>138</sup>, o cenário intelectual que preparou as duas obras também era marcado por uma «revoada de peripécias intelectuais»<sup>139</sup>. Deve-se lembrar, entre tantas, duas leituras inovadoras e opostas sobre o Barroco, destinadas a influenciar também a entrada de Benjamin na cena intelectual, a de *Conceitos Fundamentais na História da Arte* (1915) de Heinrich Wölfflin e a de *Barroco: Arte da Contra-Reforma* (1921) de Werner Weisbach, proposta estilística a primeira, psicológica a segunda; a «obra avassaladora»<sup>140</sup> de Oswald Spengler, *A Decadência do Ocidente* (1918), «inspirada em Goethe (pelo método) e em Nietzsche (pelos problemas que levanta)»<sup>141</sup>; o trabalho de Huizinga sobre *O Outono da Idade Média* (1923), «uma interpretação fascinante da crise da inteligência nos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos»<sup>142</sup> e, de particular relevância para Curtius, a monumental e controversa *A Study of History* (1934–1954) de Arnold Toynbee. Todos autores motivados pelo ainda influentíssimo trabalho de Jacob Burckhardt, cujas formulações sobre a história e a tragédia da cultura já haviam fascinado Nietzsche, em um influência poucas vezes lembrada.

Curtius escrevia influenciado pelo medo, aprendido com seu historiador preferido, Toynbee, de uma nova grande catástrofe da cultura, de uma morte daquela civilização que conhecia (considerada possível pelo historiador inglês, por já ter ocorrido repetidas vezes no percurso da humanidade). Uma derrocada que lhe parecia se concretizar na experiência das guerras mundiais e do nazismo, impondo-se, portanto, a tarefa de preservar sua própria civilização, segundo uma atitude que Antonelli descreve como «militante»<sup>143</sup> e esclarecendo aquela definição de Curtius, dada por Spitzer, de «philologue doublé d'un politique»<sup>144</sup>. A metodologia de Curtius, uma morfologia comparativa e exata das culturas capaz de explicar como nascem, prosperam e decaem os organismos históricos que as sustentam<sup>145</sup>, também aprendida de Toynbee, está muito distante da prática de Auerbach, que não devia se sentir à vontade com a pauta religiosa em sua base. Mas é necessário ressaltar, outra vez, como as duas propostas se assemelham ao se orientarem a partir da

crise do historicismo linear, “natural”, aparentemente asséptico, em realidade ele também “político” pois baseado em uma presumida e tácita racionalidade e

<sup>138</sup> Para citar apenas três exemplos: *O processo* de Franz Kafka foi escrito entre 1914 e 1915, publicado em 1925; *Brave New World* (“Admirável mundo novo”), de Aldous Huxley, é publicado em 1932 e inicia um filão de distopias; Edvard Munch realizou diversas versões de *Skrik* (“O grito”) entre 1893 e 1910.

<sup>139</sup> Spina, (1996, p. 15).

<sup>140</sup> Spina (1996, p. 15).

<sup>141</sup> Cfe. Spina (1996, p. 15).

<sup>142</sup> Cfe. Spina (1996, p. 15).

<sup>143</sup> Antonelli (2011, p. 18).

<sup>144</sup> Cfe. Spitzer, *Sviluppo di un metodo*, p. 126, apud Antonelli (2011, p. 8).

<sup>145</sup> Cfe. Curtius (1996, p. 35).

progressividade da história humana, cronologicamente ordenada e ascendente. Chega-se a um historicismo orientado por questões da contemporaneidade, ambos provavelmente estimulados, é certamente o caso de Curtius, pelo “historicismo retrospectivo” nietzscheano (mas cabe lembrar o axioma de Croce sobre a contemporaneidade de toda história, presumivelmente bem conhecido por ambos)<sup>146</sup>.

As questões do contemporâneo se traduzem na submissão das divisões cronológicas a uma — para utilizar a posterior mas afim expressão dos *Annales* — *longue durée*, aquela abordagem que prioriza as estruturas históricas de longa duração aos eventos em particular. Se na aplicação da escola historiográfica francesa, empregada mais na economia e na política, a proposta se mostrava um ato de rebeldia, para a investigação da arte, e sobretudo da literatura, a escolha era revolucionária. Implicava uma revolução frente à perspectiva do “progresso” que ainda guiava as histórias da literatura, e que deve ser interpretada como uma tentativa extrema de ambos em salvaguardar o passado por meio de sua atualização. Em Curtius, essa tentativa assumia uma finalidade sociológica de preservar a memória «frente à crise irreversível da Tradição e, portanto, [preservar] a função das elites que representavam aquela Tradição»<sup>147</sup>. Curtius se referia a elites intelectuais e artísticas, mas somos forçados a contrapor sua ideologia àquela progressista representada por Walter Benjamin, que indicava como solução não apenas a nostalgia, matriz do conservador Curtius, mas principalmente a *iniciativa* da reprodução. Esta deslocava seu foco de análise do grande livro da memória, em Curtius, para as características sócio-culturais das mutações, traço determinante do moderno; afinal, para Benjamin a reprodução é capaz de retirar o reproduzido do âmbito da tradição, *atualizando* a obra por permitir que sua essência venha ao encontro de quem a frui, postulando assim uma mudança profunda do próprio conceito de tradição, análoga ao movimento de alteração da humanidade<sup>148</sup>. É mesmo possível explicar nesta linha o “anjo da história” de Benjamin, «dirigido para o passado, [... que] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, [... mas impelido] irresistivelmente para o futuro»<sup>149</sup> como a expressão inversa daquela “memória iniciatória” de Curtius, que, ao contrário, mira o futuro arrastando consigo os mortos e os fragmentos, bagagem que muitas vezes a ralenta<sup>150</sup>.

Também Auerbach elegeu a abordagem da *longue durée*, escolhendo como referência outro historiador, Giambattista Vico, do qual adotou o historicismo “relativista”, ciente portanto da condição histórica de toda investigação histórica, e, por consequência, de sua noção de “história” (que, cabe lembrar, se opunha ao cartesianismo por considerar a história a única verdadeira ciência, apontando na Providência, a todos os efeitos uma “estrutura de longa duração”, a verdadeira

<sup>146</sup> «crisi dello storicismo lineare, “naturale”, apparentemente asettico, in realtà anch’esso “politico” poiché basato su una presunta e tacita razionalità e progressività della storia umana cronologicamente ordinata e ascendente. Si arriva a uno storicismo orientato sulle domande della contemporaneità, stimolati probabilmente entrambi, certamente Curtius, dallo “storicismo retrospectivo” nietzscheano (ma si ricordi l’assioma crociano sulla contemporaneità di ogni storia, ben noto presumibilmente ad entrambi)» (ANTONELLI, 2011, p. 7). Tradução minha.

<sup>147</sup> «di fronte alla crisi irreversibile della Tradizione e quindi della funzione delle *élites* che la Tradizione rappresentavano» (ANTONELLI, 2011, p. 11). Tradução minha.

<sup>148</sup> Cfe. Benjamin (2012), *passim*.

<sup>149</sup> Benjamin, (1994, p. 226).

<sup>150</sup> Desenvolvo a leitura sugerida por Antonelli (2011, p. 12).

protagonista da história). As assonâncias entre Auerbach e Curtius também são devidas a este referencial, pois, assim como o segundo desenvolvera seus *topoi* a partir das *Pathosformeln* de Warburg, também o primeiro, consciente da precariedade da investigação e não podendo explicar a inteira história pela imensa multiplicação dos objetos e problemas, recuperava a possibilidade de emprego da parte, do “fragmento”, como instrumento de explicação do todo. A parte escolhida por Auerbach, as diferenças de estilo, lhe permitiram mesmo ultrapassar os limites de Curtius (que, apesar de se opor à preocupação com as literaturas nacionais, se limitava à Europa Ocidental, cristã católica e reformada, calando-se sobre o Império Romano de Oriente), adotando uma ótica já “moderna” (querendo, “globalizada”), como reconhecia ao refletir sobre a própria atividade uma década depois da publicação de *Mimesis*:

A partir do início de nosso século muitas e diferentes correntes espirituais concorreram, junto à agitação interna e externa da Europa, a despertar nos romanistas alemães tanto o historicismo em geral quanto a consciência do europeísmo. [... Meus] trabalhos, em geral, nasceram a partir dos mesmos pressupostos. Eles apenas manifestam de modo mais claro a consciência da agitação da Europa; [...] A civilização europeia está próxima do limite de sua existência; sua própria história, quando a ela limitada, parece concluída; sua unidade parece prestes a se apagar, operando sobre uma outra e mais ampla unidade. Me pareceu e me parece que seja o momento de tentar agarrar aquela unidade histórica em vista de sua existência viva e da consciência viva sobre esta. [...] E acredito que para esta tarefa aparentemente ampla demais, e, portanto, impossível de resolver seriamente, possa ser encontrado um método relativamente simples: este consiste no escolher, explicar e combinar questões pontuais, que justamente possam ser delimitadas e tratadas, de modo que sirvam como problemas-chave e abram o todo<sup>151</sup>.

Uma intuição que, frente aos resultados de *Mimesis*, já havia sido exposta em seu *Philologie der Weltliteratur* (1952) ao tratar das líricas de São Francisco e de Dante, tornando-se uma diretriz da atividade auerbachiana. Na mesma obra, usando os símiles aprendidos em sua investigação sobre a representação, Auerbach afirmava que, se é impossível

recolher em uma síntese um fato único, talvez seja possível alcançar esta síntese explicando o fato único característico. Este método consiste em encontrar indícios e problemas chave sobre os quais valha a pena especializar-se, pois a partir deles um caminho conduz ao conhecimento dos nexos, a ponto da luz por eles irradiada iluminar quase toda a paisagem histórica<sup>152</sup>.

<sup>151</sup> «A partire dall’inizio del nostro secolo molte e varie correnti spirituali concorsero, insieme con lo scotimento interno ed esterno dell’Europa, a ridestare nei romanisti tedeschi tanto lo storicismo in generale quanto anche la coscienza dell’europeismo. [...] I miei lavori in genere, sono nati dagli stessi presupposti. Soltanto essi manifestano molto più chiara la coscienza dello scotimento dell’Europa; [...] La civiltà europea è vicina al limite della sua esistenza; la storia sua propria, ad essa limitata, sembra chiusa; la sua unità sembra sul punto di tramontare, operando su un’altra e più ampia unità. Mi è parso e mi pare che sia venuto il tempo in cui tentare di afferrare quell’unità storica in vista della sua vivente esistenza e della vivente coscienza di essa. [...] E credo che per questo compito apparentemente troppo ampio, e quindi impossibile da risolvere seriamente, possa essere trovato un metodo relativamente semplice: esso consiste nello scegliere, spiegare e combinare singole questioni che possono essere esattamente delimitate e trattate, in modo che esse facciano da problemi chiave e aprano il tutto» (AUERBACH, 1960, p. 13–14) *apud* (ANTONELLI, 2011, p. 2–3). Tradução minha.

<sup>152</sup> «raccogliere in una sintesi ogni singolo fatto, è forse possibile arrivare alla sintesi spiegando il singolo fatto caratteristico. Questo metodo consiste nel trovare spunti o problemi chiave sui quali valga la pena di specializzarsi:

Outra forma de compreender a diferença entre Curtius e Auerbach é pela diferente interpretação da natureza desta síntese, potencialmente filológica (“científica”) para o primeiro, irremediavelmente intuitiva para o segundo; fenómeno histórico, com pretensões de “objetividade”, em Curtius, enredo a-histórico em Auerbach (que, contudo, o reconhecia partir de um fenómeno histórico, «ligado à ruptura do sistema estilístico clássico»<sup>153</sup>). As diferenças de resolução conduziram os autores a acusações críticas mútuas, desenvolvidas durante a década de '50 a partir de uma «resenha elogiativa mas substancialmente crítica»<sup>154</sup> de Auerbach à obra de Curtius, que por sua vez criticaria o insuficiente rigor erudito-filológico no andamento da narrativa de *Mimesis*. Reconhecendo a erudição ímpar de Curtius e as afinidades de base das duas propostas, Auerbach acreditava que o engano da prática do primeiro (um «escritor tão dotado de talento»<sup>155</sup>) era causado pelos mesmos problemas que discuto neste trabalho de uma ancoragem (às vezes inconsciente) na tradição interpretativa característica dos estudos clássicos especializados, cujo desejo pelo objetivo ofusca o reconhecimento da condição histórica (e portanto limitada e determinada) de toda interpretação histórica. É neste reconhecimento, aliado à hermenêutica gadameriana, que se encontra a justificativa para o posterior favorecimento de Jauss à proposta de Auerbach:

Contudo, ao cabo me perguntei: como se apresenta o contexto europeu? A esta altura ninguém pode contemplar este contexto se não do ponto de vista do hoje, de um hoje determinado pela origem, história e cultura pessoais do observador. É melhor estar sabidamente vinculado ao próprio tempo do que inconscientemente. Em muitos escritos eruditos encontra-se um tipo de objetividade na qual, sem que o autor tenha a mínima consciência de tal, em cada palavra, em cada flor retórica, em cada giro de frase quem fala são os conceitos e pré-conceitos modernos (muitas vezes nem de hoje, mas de ontem ou de anteontem). *Mimesis* é conscientemente um livro escrito por uma pessoa determinada, em uma situação determinada, no início dos anos Quarenta<sup>156</sup>.

Curtius parece responder a esta provocação no prefácio à segunda edição de sua obra (1953), alegando a consciência da ruptura proposta, estendida a uma verdadeira “fenomenologia da literatura”. Jauss, como exposto em sua argumentação sobre a alteridade e modernidade da literatura medieval, não se convenceu com essa defesa, mas é necessário ressaltar a importância do reconhecimento definitivo de que uma investigação histórica da literatura, para não a chamar apenas de “história”, é um engajamento privado na explicação e preservação da memória cultural, válido por

giacché da essi una via conduce alla conoscenza dei nesi, tanto che la luce da essi irradiata illumina quasi tutto un paesaggio storico» (AUERBACH, 1960, p. 24) *apud* (ANTONELLI, 2011, p. 3). Tradução minha.

<sup>153</sup> «legato alla rottura del sistema stilistico classico» (ANTONELLI, 2011, p. 5). Tradução minha.

<sup>154</sup> «recensione elogiativa ma sostanzialmente critica» (ANTONELLI, 2011, p. 4). Tradução minha.

<sup>155</sup> «scrittore così ricco di talento» (AUERBACH, 1953, p. 252). TM

<sup>156</sup> «Alla fine però mi sono chiesto: come si presenta il contesto europeo? Ormai nessuno può contemplare questo contesto se non dal punto di vista dell'oggi, un oggi determinato da origine, storia, cultura personali dell'osservatore. È meglio essere legati al tempo conscientemente piuttosto che inconsapevolmente. In molti scritti eruditi s'incontra un genere di obiettività in cui, senza che l'autore ne abbia la minima coscienza, da ogni parola, da ogni fiore retorico, da ogni giro di frase parlano moderni giudizi e pregiudizi (spesso neppure di oggi, bensì di ieri e di ierialtro). *Mimesis* è conscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, agl'inizi degli anni Quaranta» (AUERBACH, 1953, p. 252) *apud* (ANTONELLI, 2011, p. 4–5). Tradução minha.

ser pronunciado por um autor então de maior sucesso que Auerbach. Neste prefácio, destinado a reafirmar a importância científica da filologia, Curtius afirmava que ao publicar o livro

não podia contar com alguma repercussão. Ele não se molda a nenhuma das tendências científicas, literárias e filosóficas que agitam os tempos atuais. Foi, portanto, uma agradável surpresa que lhe tenham dispensado atenção e simpatia. [O] livro não é o resultado de objetivos meramente científicos, mas da preocupação relativa à preservação da cultura ocidental. Ele busca elucidar, com métodos novos, o conjunto dessa tradição, no espaço e no tempo. Faz-se necessário (e tornou-se possível) demonstrar esse conjunto dentro do caos intelectual do presente. Todavia, tal demonstração só pode ocorrer a partir de um critério universal. [...] Questionam-se os métodos com que [a poesia] idealizou a vida humana [...] e a natureza [...], e que tipos fixos ela cultivou para tanto. Essas e outras indagações são trabalhos preliminares para aquilo que eu gostaria de denominar Fenomenologia da Literatura. Parece-me algo diferente da história da literatura, da literatura comparada ou da ciência da literatura, como hoje são exploradas<sup>157</sup>.

Deste modo, apesar de terem por objeto de análise o *passado*, as duas obras, assim como as posturas historiográficas que a elas remetem, se preocupam com o *futuro*: o valor desta *longue durée* está em dar um sentido à modernidade, em ensinar uma forma de dominar a *Krisis*. Posições que, em função deste domínio historicamente consciente, merecem ser inscritas no âmbito do pensamento moderno, e que, devido à sua aplicabilidade hoje em nossa relação com o clássico, frente aos já lembrados fenômenos da globalização podem servir de suporte às reflexões correntes. Na terminologia de Settis, são também *projetos* referentes à categoria do “clássico” (aqui chamado de “tradição”, e que não se limita ao greco-romano), que se diferenciam daqueles anteriores apenas por se reconhecerem como produtos históricos; na terminologia artística, se assemelham, sobretudo em Curtius, a *manifestos*. Como lembra Antonelli, o método interessava ao autor

sobretudo com relação ao objetivo: a salvação, para o futuro, da *própria* ideia da Europa e da cultura e literatura europeia, confiada a um livro que se propunha como uma espécie de manual para o jovem europeu do amanhã. Apenas *a posteriori* ele reconheceria o “método” dos *topoi* como um instrumento válido por si só (e, além do mais, por longo tempo muito subestimado e subempregado). *Mimesis* não tinha e não tem uma intenção pedagógica (e ideológica) deste tipo, mesmo também tendo se tornado um *livre de chevet* dos eruditos e dos jovens do mundo inteiro: usa um método que também nasce da consciência da crise da Europa, mas para ser imediata e conscientemente utilizado (e reconhecido) como uma *clavis universalis* para a leitura e a interpretação de textos específicos e de seu valor testemunhal, inclusive como representantes de um inteiro conjunto histórico<sup>158</sup>.

<sup>157</sup> Cfe. Curtius (1996, p. 27–28).

<sup>158</sup> «soprattutto in relazione alla fine: la salvezza, per il futuro, della *propria* idea dell’Europa e della cultura e letteratura europea, affidata a un libro che si proponeva come una sorta di manuale per il giovane europeo di domani. Solo *a posteriori* il “metodo” dei *topoi* sarà da lui riconosciuto come strumento valido di per sé (e peraltro per lungo tempo molto sottovalutato e sottoimpiegato). *Mimesis* non aveva e non ha una tale piegatura pedagogica (ed ideologica), pur essendo divenuto anch’esso un *livre de chevet* dei colti e dei giovani di tutto il mondo: usa un metodo che anch’esso è prodotto dalla coscienza della crisi dell’Europa ma per essere immediatamente e conscientemente usato (e riconosciuto) come una *clavis universalis* per la lettura e l’interpretazione dei singoli testi e del loro valore testimoniale, anche quali rappresentanti di un intero insieme storico» (ANTONELLI, 2011, p. 7–8). Tradução minha.



Spitzer definiu a proposta de Curtius como uma iteração da tradicional “crítica das fontes” da filologia e aquela de Auerbach como um “historicismo integral”, entendendo o método do primeiro (um “filólogo-político”) como uma orientação da centralidade da *Krisis* em seu pensamento, e a do segundo (um “filólogo-leitor”) como uma investigação do sentido e das implicações dos textos frente à ruptura estilística do “moderno”<sup>159</sup>. Seu objetivo era sublinhar a característica conservadora do primeiro e progressista do segundo, compreendendo como, se foram comuns os pressupostos ideais e historiográficos, «bem diversos [foram] os meios e os fins»<sup>160</sup>: o “emigrante interno” (o *enraciné*) Curtius, que permaneceu na academia alemã como figura mais tolerada que apreciada<sup>161</sup>, se propunha como um novo *præceptor Germaniæ* (e, mais que isso, *Europæ*), algo nunca ousado pelo “emigrante verdadeiro”, radicado nos Estados Unidos, Auerbach<sup>162</sup>.

Combinadas às inovações da historiografia como os *Annales* e a micro-história, a proposta de Warburg, recorrente na historiografia da arte, e a relação dialógica entre Curtius e Auerbach permitiram o surgimento, a partir da década de '60, de propostas de renovação da historiografia literária destinadas a um intenso debate teórico e a alguma efetividade na prática da escrita. O caso mais notável é aquele Jauss, o qual, conjugando a crítica a Curtius com os desenvolvimentos hermenêuticos de Gadamer, proclamaria suas provocações à ciência literária, antes vista como uma solução aos limites historiográficos, por meio de teses impossíveis sem os desenvolvimentos aqui acompanhados. Este trabalho também deseja expor uma “longa durada”, valendo-se de uma interpretação do clássico como sucessivos projetos de relação com a alteridade, exemplificada por uma análise de figurações de Ulisses. Orientando-se, apesar de algumas distâncias, pelos desenvolvimentos de Jauss, foi necessário investigar o porquê desta atenção pela alteridade, para então detalhar as coordenadas daquelas provocações à ciência literária de modo a mapear o território cultural (a história do clássico) onde nosso herói, Ulisses, entra em cena segundo uma narrativa que, se o leitor for gentil, possibilitará ser reconhecida como uma história de retornos, de fantasmas.

## 2.4 A “estética da recepção” como alternativa

Este trabalho foi desenvolvido no contexto de um programa de pós-graduação sobre História da Literatura, com o termo “história” vinculado às novas práticas de historiografia literária aprimoradas, em especial, a partir das reflexões de Hans Robert Jauss e de formulações decorrentes. Esta orientação metodológica se mostrou de grande conveniência à pesquisa aqui desenvolvida, pois a reformulação da historiografia literária e da interpretação textual pela consideração das relações dinâmicas entre autor, obra e leitor, voltando-se à análise das condições socioeconômicas da produção e da recepção nas quais se insere a evolução das interpretações dos textos literários

<sup>159</sup> Cfe. Antonelli (2011, p. 8).

<sup>160</sup> «ben diversi i metodi e i fini» (ANTONELLI, 2011, p. 8–9). Tradução minha.

<sup>161</sup> Cabe lembrar como as próprias críticas de Jauss estavam vinculadas a uma mais ampla recusa às propostas de Curtius tanto na Alemanha Oriental quanto na esquerda da Alemanha Ocidental, motivadas não apenas pelas diferenças ideológicas, mas pela recorrente temática da academia alemã do papel do humanismo mediterrâneo (onde era inscrito aquele francês) em seu território.

<sup>162</sup> Cfe. Antonelli (2011, p. 9).

que constituem o horizonte de expectativa, está na base da proposta de estudo da tradição clássica em meio acadêmico defendida nestas páginas.

Tal conveniência pouco surpreende, pois quando aplicamos os princípios da produção de Jauss à sua obra teórica, analisando as motivações, os pressupostos e as teorizações que constituíram o horizonte de expectativa para sua “provocação” à teoria literária primeiro e sua resposta a orientações estáticas depois, percebemos não apenas que as soluções aqui intuídas são similares às aquelas estendidas por Jauss, mesmo partindo de um diverso material de origem, como também se referem aos mesmos desenvolvimentos filosóficos, enfrentando obstáculos teóricos similares e um igual tipo de resistência. Assim, mostra-se como nunca pertinente revisitar esta teorização e suas bases, explorando as argumentações em campo de historiografia literária e de hermenêutica para a prática do último capítulo deste trabalho, dedicado à evolução literária do mito de Ulisses.

#### 2.4.1 Bases para uma nova historiografia: H. R. Jauss

Emoldurado pelo interesse por Marcel Proust no início de sua carreira (a quem dedicaria sua dissertação e em quem encontramos premissas às suas elaborações sobre o papel do leitor<sup>163</sup>) e pelas reflexões reativas à estética da Escola de Frankfurt no final da mesma, o cerne da produção de Hans Robert Jauss, a “estética da recepção”, dialoga com sua atividade profissional de filólogo românico, e mais que isso de filólogo românico operante na Alemanha Ocidental. Para um teórico que frisou o papel do sujeito histórico na formação e recepção da produção, é surpreendente como suas propostas costumam ser estudadas partindo-se apenas dos pressupostos filosóficos da fenomenologia e das problemáticas da teoria da literatura, às vezes vinculando seu pensamento à pragmática pedagógica. Raramente se evidencia este objeto de estudo que orientou de modo não indiferente sua atuação teórica: a literatura antiga, medieval.

Partindo desse objeto, a problematização de Jauss sobre o papel do leitor se revela também ao partir do debate relativo à função do leitor na interpretação literária, em voga ao menos desde o formalismo russo, ou naquele da historiografia da literatura, àquela altura já corriqueiro na intelectualidade alemã. Revela-se, também, fruto da comprovação didática de como o modelo nacionalista de história literária não era apenas precário, mas equívoco em um país fraturado em consequência da catástrofe nazista. À Alemanha enquanto espaço cultural não servia, e ao contrário cabia recusar, um dispositivo voltado à criação e ao fortalecimento da identidade coletiva nacional, destinado a reinvocar «o mito do *Blut und Boden*, sangue e pátria, aquele sentimento de pertença sustentado na genética e na geografia do que um século antes constituíra a base da *National-Literatur der Deutschen* de Gervinus»<sup>164</sup>, aquela história da literatura que se atribui esta tarefa ao

fazer do território o critério discriminante para isolar, dentro de um corpus ex-

<sup>163</sup> Cabe notar as coincidências teóricas entre o prefácio à tradução de Proust ao *Sesáme et les Lys* de John Ruskin, publicado no Brasil como Proust (2003), e a teoria estética das categorias de *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*, desenvolvidas por Jauss no âmbito da estética da recepção e analisadas mais adiante.

<sup>164</sup> «il mito del *Blut und Boden*, sangue e patria, quel senso di appartenenza fondato sulla genetica e la geografia che un secolo prima era stato alla base della *National-Literatur der Deutschen* di Gervinus» (VECCE, 2009). Tradução minha.

tremamente magmático, uma linha nacional, “pura”, dando assim relevo a textos pouco lidos quando publicados e logo esquecidos [...] e ignorando obras que ocuparam e ocupam um lugar importante no imaginário do povo, mas que foram escritas alhures<sup>165</sup>.

Como professor de literatura, e da extrema margem literária constituída pelos romances em *langue d'oïl* do Duzentos, discursando na decorrência das contestações estudantis da década de '60 e atuando em uma das respostas institucionais a tais movimentos (o projeto piloto da Universidade de Constança), teria sido impossível e desonesto a Jauss subtrair-se ao questionamento quanto à finalidade de obras tão alheias, tão “outras”. Obras em parte válidas apenas à ostentação intelectual durante, recuperando a fórmula de Settis, os cenáculos de cada vez mais irrelevantes especialistas, e que a crítica textual julgava em maior parte ter resolvido em via definitiva, cabendo aos filólogos posteriores somente a preservação de suas glosas e ocasionais emendas.

Preocupações dessa ordem já podem ser encontradas em seu primeiro trabalho medievalista, as *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (“Investigações sobre a epopeia medieval dos animais”, 1959), depois incorporadas ao *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (“Alteridade e modernidade da literatura medieval”, 1976)<sup>166</sup>, nas quais Jauss tratava do *Roman de Renart*, aquele singular *ensemble* dos séculos XII e XIII de epopeias animais em verso, no qual as aventuras da raposa Renart e de seu antagonista, o lobo Ysengrin, eram articuladas por um antropomorfismo que só voltaríamos a encontrar no Novecentos, capaz de conceder aos protagonistas e às demais personagens (sempre animais) atitudes cavalheirescas e falares de corte, estruturados em tramas análogas, no jogo intertextual, àquelas do romance cortês da época, de obras como o *Perceval, le Conte du Graal* (Chrétien de Troyes, 1180–1190) e, retomando o herói protagonista dessa tese, o *Roman de Troie* (Benoît de Sainte-Maure, 1160–1170). Jauss abria seu trabalho mapeando a divisão da crítica sobre o *Roman de Renart* em duas correntes: uma primeira, que descobria em seu antropomorfismo um exemplo de “poesia natural”, expressão talvez derradeira do vínculo primordial entre o homem e a natureza, e uma segunda, que o entendia como “poesia artificial”, ao tomá-lo por sátira estudada da sociedade medieval na paródia do *epos* de cavalaria ao qual aludia. Românticos uns, antirromânticos os outros, Jauss denunciava como, apesar de opostas, as duas leituras incorriam no mesmo erro da apropriação indevida de categorias da crítica literária do Oitocentos na recepção de um texto medieval, produto de um mundo que, como voltaria a defender no desenho geral do *Alteridade e modernidade*, a despeito da vizinhança cronológica está mais afastado de nossas experiências que a própria antiguidade greco-romana. Em ambas as correntes eram as categorias de um outro público, o oitocentista, a decidir sobre as aventuras de Renart, impedindo a formulação da única questão capaz de permitir uma genuína história daquela obra: que significado tinha aquela epopeia bufa, e sobretudo sua analogia entre as essências animal e humana, para aquele leitor do

<sup>165</sup> «fare del territorio il criterio discriminante per isolare entro un corpus quanto mai magmatico una linea nazionale, “pura”, dando dunque rilievo a testi poco letti quando uscirono e subito dimenticati [...] e ignorando opere che occuparono e occupano un posto importante nell'immaginario della gente ma che furono scritte altrove» (VECCE, 2009). Tradução minha.

<sup>166</sup> De agora em diante, por brevidade, me referirei à obra como *Alteridade e modernidade*.

Duzentos, seu “público primeiro”, para e por quem havia sido escrita.

Sobressai ao ler as formulações de Jauss, mesmo no contexto da posterior valorização estética das práticas contemporâneas (ou, querendo-se, “pós-modernas”), o apreço pela prática medieval da participação ativa do leitor nas obras por meio de sua modificação e extensão, justamente a prática que a crítica textual busca desfazer para obter a “versão textual autêntica” de cada obra. Exemplos neste processo são as obras francesas deste período, como o *Roman de Renart* e, em especial, a *Canção de Rolando*, para a qual, por ser um produto oral, eventualmente transcrito, não há sentido em se discutir uma versão textual “autêntica”, podendo-se, ao máximo, reconstruir a versão de específicas transcrições. O mesmo se aplica, como explorado adiante, ao texto homérico e, neste sentido, seria válido revisitar em âmbito de historiografia literária as disputas filológicas do Oitocentos e do início do Novecentos representadas pelas correntes de Karl Lachmann e de Gaston Paris.

A insatisfação de Jauss com as soluções da “poesia natural” e da “poesia artificial”, que, assim como outro caso no qual também concentraria sua atividade, o *Tesoretto* de Brunetto Latini, ao mesmo tempo dificultavam a apreciação estética da obra e se mostravam incapazes de explicar seu sucesso de público, lhe permitiu descobrir no interesse pelas apreciações dos diferentes leitores a base de seu inteiro movimento crítico e hermenêutico. Mais que isso, naquele seu primeiro texto Jauss julgava, quase emocionado, ter encontrado entre os versos do próprio *Roman de Renart* as respostas que ele, crítico moderno, buscava. Naquele prólogo que a ecdótica confirma como uma das mais antigas partes dessa épica, um prólogo que Jauss nunca abandonaria em suas exposições como *exemplum*<sup>167</sup>, o autor, identificado como Pierre de Saint-Cloud, evidenciava a alteridade de sua produção em defesa de sua novidade, traçando uma lista das obras e dos gêneros literários que seriam familiares a seus interlocutores de meados da década de 1270. É a partir deste elenco que o leitor moderno pode reconstruir o “horizonte de expectativas” de sua contraparte medieval, horizonte no qual este *conte* deve ser situado:

Seigneurs, oï avez maint conte  
que maint conterre vous raconte,  
comment Paris, raviz Elaine,  
le mal qu’il en ot et la paine:  
de Tristan dont La Chievre fist,  
qui assez bellement en dist  
et fabliaus et chancon de geste.  
Romanz de lui et de sa geste  
maint autre conte par la terre.  
Mais onques n’oïstes la guerre,

<sup>167</sup> Na quarta tese de seu *A história da literatura como provocação à teoria literária*, relativa à reconstrução do horizonte de expectativas, por exemplo, o *Roman de Renart* é o modelo em função do qual se articulam todos os demais: «O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto. [...] S]e deve entender o texto [...] destacando-o do pano de fundo daquelas obras que [o autor] pressupunha serem do conhecimento de seu público contemporâneo. O poeta das *branches* mais antigas do *Roman de Renart* — conforme atesta o prólogo da obra — confia, por exemplo, em que seus ouvintes conheçam romances como a história de Troia e o *Tristan*, bem como poemas épicos (*chansons de geste*) e anedotas em verso (*fabliaux*) interessando-se, portanto, pela “inaudita guerra dos barões Renart e Ysengrin”», conforme Jauss (1994, p. 35–36).

qui tant fu dure de grant fin,  
entre Renart et Ysegrin,  
qui moult dura et moult fu dure<sup>168</sup>.

Jauss desenvolveu sua leitura do *Roman de Renart* a partir dessas indicações, demonstrando como o texto se alterna na confirmação e no repúdio às expectativas construídas pelas obras e pelos gêneros citados no prólogo. A intenção dessa leitura, como admitia, era a de preservar na recepção atual a radical alteridade daquele texto: apesar de seu indiscutível apelo popular, se tratava, à sua maneira, de uma obra “vanguardista”. Quando assim compreendido, esse traço “moderno” se mantém mesmo na recepção contemporânea, na qual o estranhamento e a ousadia desse jogo entre o humano e o animal é incapaz de alcançar o nível desta épica<sup>169</sup>.

Recorrendo ao “horizonte de expectativas” do leitor primeiro daquela obra, Jauss reconstruía o significado histórico do *Roman de Renart* e trazia à tona sua modernidade e seu valor para novas recepções ao recusar as categorias anacrônicas da expectativa contemporânea, felicitando-se em confirmar as intuições de Proust e aprendendo uma lição para toda recepção literária. No prólogo de Saint-Cloud ele encontrara a direção para um percurso de apreciação contemporânea que não se lança ao impressionismo, um ponto de partida sobre o qual sustentar «uma leitura ao mesmo tempo fortemente interpretante (ou seja, capaz de colher a modernidade da obra) e rigorosa do ponto de vista historiográfico (ou seja, com o cuidado de preservar sua alteridade)»<sup>170</sup>.

O manejo do antigo proposto por Jauss se constituía em um espaço crítico demarcado por duas abordagens opostas à literatura medieval, dois polos da filologia da primeira metade do Novecentos capitaneados, como detalha em seu *La giustificazione del brutto secondo la tradizione classica e cristiana nella letteratura medievale* (“A justificativa para o feio segundo a tradição clássica e cristã na literatura medieval”<sup>171</sup>), por Ernst Curtius e por Erich Auerbach. Ao tratar da literatura europeia medieval, em sua visão o primeiro propunha uma renovada compreensão da mesma frente aos entendimentos do Sete e do Oitocentos: agora vista como elo indispensável de transmissão da tradição literária antiga, a literatura medieval era elevada a garantia da continuidade supratemporal do cânone clássico, substanciado em *topoi* recorrentes não apenas na grande literatura, mas sobretudo, para usar sua fórmula, na “cadeia de mediocridades” que é a mais visível expressão da tradição. Já discuti que, como Warburg, Curtius não era movido apenas por um desejo crítico, mas

<sup>168</sup> «Senhores, ouvido tendes muitos contos / que muitos contistas vos narram / de como Páris raptou Helena, / o mal que ele sofreu e as penas: / de Tristão de quem La Chievre II falou, / que com muita beleza diz / e *fabliaux* e *chansons de geste*. / Romance dele e de suas gestas / muitos outros contam por toda Terra. / Mas nunca ouvistes falar da guerra / que foi tão dura e de grão fim / entre Renart e Ysegrin, / que muito durou e muito foi dura» Saint-Cloud, () vv. 1–22 (II branche) *apud* Frigo (2010). Sobre o *Roman de Renart*, ver também Simpson (1996). Tradução minha.

<sup>169</sup> Uma corrente de história da cultura a quem Jauss visa se opor, representada por nomes diversos como Aby Warburg, Ernst Cassirer, Ernst Curtius, e mesmo Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin, pode ler nesta familiarização com o jogo humano/animal uma continuação de um *topos* medieval (onde, por sua vez, encontramos traços greco-romanos) facilitada pela recuperação medieval no Oitocentos e que permanece na base de muita literatura popular, em especial infanto-juvenil.

<sup>170</sup> «una lettura allo stesso tempo fortemente interpretante (cioè capace di vedere la modernità dell’opera) e rigorosa da un punto di vista storiografico (cioè attenta a preservarne l’alterità)» (FRIGO, 2010, p. 309). Tradução minha.

<sup>171</sup> Capítulo 10 de seu *Alteridade e modernidade da literatura medieval* (Jauss (1989a), pp. 278–305 *passim*, em especial p. 282–3).

também pela intenção de se contrapor à ilusão reducionista do pangermanismo de uma independência teutônica frente à tradição românica. Apesar de compreender sua motivação, que não se afastava de seu empenho em promover na outra margem do Reno a literatura francesa, o desejo de confirmar naqueles textos antigos a diferença e a alteridade não permitia a Jauss justificar essa posição. Em suas próprias palavras, uma descrição desta alteridade

pode partir da constatação de que a literatura da Idade Média nos resultou mais estranha do que aquela antiga, mais remota no tempo, já pelo fato que esta última, até o limiar da crise da universidade nos anos sessenta, caracterizou de modo quase indiscutido o cânone da dominante formação filológico-humanista. Entre a literatura da Idade Média cristã e o cânone estético da era moderna subsiste apenas a ilusória vinculação de uma “tradição que não conheceu interrupções”. Se Ernst Robert Curtius podia ignorar que a recepção por parte do humanismo do Renascimento da poética aristotélica e do cânone estético da antiguidade, daquele momento em diante clássica, cortou quase todos os elos com a literatura e a arte da Idade Média, isso pode ser justificado em sua tentativa, respeitabilíssima, de contrapor à ilusão da unicidade do Terceiro Reich germânico uma crença na continuidade da cultura latina no Ocidente. A alteridade da literatura medieval foi ocultada ainda mais por uma ilusão mais uma vez originária da continuidade histórica: o modelo evolutivo da história do século XIX, segundo o qual nos textos em vernáculo desta época se devia buscar o ponto de partida e a essência de todo e qualquer desenvolvimento posterior das literaturas nacionais europeias<sup>172</sup>.

Em resposta à cadeia de permanências promovida por Warburg e Curtius, que atravessando as letras românicas e latinas alcançaria Homero traçando a grande árvore de influências literárias que seria a história da literatura ocidental, Jauss se aproximava de Auerbach, em especial daquele do Dante como poeta do mundo secular e da introdução à filologia românica<sup>173</sup>, em seu argumento em defesa da alteridade radical da Idade Média cristã para o leitor moderno. Os traços distintivos da literatura medieval, destilados por Jauss como as manifestações do *sermo humilis*, a mescla de estilos e a interpretação figural da história<sup>174</sup>, eram, no entender do autor de *Mimesis*, específicos da poética e da arte cristã, não derivando nem compartilhando dos cânones antigos<sup>175</sup>. Retomando sua fórmula, Cristo havia alterado totalmente a concepção do homem e seus modos de representação. Jauss aprende em Auerbach aquela rigorosa sociologia literária que constitui uma das diretrizes

<sup>172</sup> «può partire dalla constatazione che la letteratura del Medioevo è risultata a noi più estranea di quella antica, più remota nel tempo, già per il fatto che quest'ultima fino alla soglia della crisi dell'università degli anni sessanta ha caratterizzato in maniera quasi indiscussa il canone dell'imperante formazione filologico-umanistica. Tra la letteratura del Medioevo cristiano e il canone estetico dell'era moderna sussiste solo l'illusorio collegamento di una “tradizione che non conosce interruzioni”. Se Ernst Robert Curtius poteva ignorare che la ricezione della poetica aristotelica e del canone estetico dell'antichità, d'allora in poi classica, da parte dell'umanesimo rinascimentale ha tagliato quasi tutti i legami con la letteratura e l'arte del Medioevo, questo può giustificare il suo tentativo, rispettabilissimo, di contrapporre all'illusione di unicità del Terzo Reich germanico un credo nella continuità della cultura latina dell'Occidente. L'alterità della letteratura medievale è stata celata ancor più da un'illusione ancora precedente di continuità storica: dal modello evolutivistico di storia del secolo XIX, per cui nei testi in volgare di questa epoca si doveva ricercare l'avvio e l'essenza di ogni ulteriore sviluppo delle letterature nazionali europee» (JAUSS, 1989a, p. 10). Tradução minha.

<sup>173</sup> Respectivamente, Auerbach (2007), em especial o ensaio *Dante's addresses to the reader* e Auerbach (1972). Contudo, não será difícil ao leitor habituado à teoria de Auerbach verificar como esta concepção permeie sua inteira produção intelectual, mesmo os escritos sobre autores modernos como Racine, Baudelaire e Virginia Woolf.

<sup>174</sup> Cfe. Jauss (1989a), *passim*.

<sup>175</sup> Cfe. Auerbach (2004), em especial os capítulos de I (*A Cicatriz de Ulisses*) a X (*Madame du Chastel*).

do plano de ação de seu desafio à teoria literária. Em suma, a alteridade da Idade Média indicou a Jauss, convencido de que os princípios nela descobertos não deveriam ser limitados ao medieval mas incidiriam sobre toda a literatura, um novo paradigma. O termo não é casual, pois mesmo não o citando Jauss deixa claro em suas exposições a influência de Thomas Kuhn, um dos autores determinantes no desenho epistemológico da Universidade de Constança.

Estas reflexões encontradas no *Investigações* seriam desenvolvidas na famosa conferência proclamada nesta mesma Universidade de Constança e refinada na obra *História da Literatura como provocação à teoria literária*<sup>176</sup>: retomando a essência da exposição de Jauss, que merece ser lida por si própria e é melhor estudada por outros autores<sup>177</sup>, seu ponto de partida é a concepção da literatura como um processo constituído por três instâncias indissociáveis: além do autor e do texto (da “obra”), privilegiados pela teoria e pela crítica (alternando-se em precedência nas múltiplas propostas teóricas) cabia incluir o público. Em oposição às concepções imanentes da obra literária, e inserindo-se no pensamento fenomenológico ao adotar sua terminologia, Jauss argumentava que um significado apenas se «concretiza» no jogo dialético entre um texto e o público: nenhuma obra possuiria um significado eterno, pois este implicaria uma atemporalidade ou imutabilidade intolérável à sua condição de objeto histórico, apesar de algumas recepções, como costuma ocorrer com aquela mais estável entre a “crítica”, serem porventura tomadas como tal. Ao contrário, um texto necessita da apropriação dos leitores para se realizar em significados historicamente determinados, encontrando uma colocação em seus «horizontes de expectativas». Havia uma metáfora muito cara a Jauss para esta concretização: a da partitura musical, sempre idêntica e, contudo, sempre virtual, sempre um potencial que necessita de um intérprete para se tornar melodia.

A reflexão de Jauss nascia do desejo de se subtrair ou, ao menos, reavaliar a herança positivista, historicista e existencialista que dominara o cenário dos estudos literários nas duas primeiras décadas do pós-guerra. Retomando quanto já exposto sobre a historiografia literária, a reabilitação do leitor era

uma das respostas possíveis àquele que, naqueles anos de grande fermento e mobilização cultural, não apenas na Alemanha como, e principalmente, na França, era percebido como um mais amplo problema de natureza epistemológica: ou seja, relativo à busca de novas bases sobre as quais poder reconstruir as ciências humanas depois que os “mestres da suspeita” — ou seja, Nietzsche, Freud e Heidegger — haviam varrido toda confortável certeza relativa aos conceitos dos quais, por séculos, se havia valido a filosofia e, mais em geral, toda reflexão humana sobre o conhecimento e sobre suas condições de possibilidade<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Sobre o título desta obra, cabe ressaltar que, além da tradução imediata por “provocação”, o termo alemão *Provokation* carrega um sentido secundário, mais próximo ao étimo latim, que em português pode ser melhor traduzido como “desafio”. De fato, várias traduções da obra privilegiam este sentido, vertendo-o, por exemplo, em *sfida* no italiano e *challenge* em inglês. Esta opção ressalta, a meu ver, o sentido proposto por Jauss — da prática dos teóricos da literatura se ver desafiada a incluir a história, ou seja o leitor, sujeito histórico, ao estável binômio autor/texto — e, por isso, uso com frequência o termo *desafiar* aludindo a este sentido. À obra, contudo, me refiro sempre pelo nome empregado na tradução brasileira ou, em breve, apenas por *Provocação*.

<sup>177</sup> Entre outros, fundamental na recepção brasileira são a descrição Zilberman (1989), e o trabalho de apresentação de fontes de Luiz Costa Lima.

<sup>178</sup> «una delle risposte possibili a quello che, in quegli anni di grande fermento e mobilitazione culturale, non solo in



Com efeito, Jauss não era o primeiro a se preocupar com a leitura no âmbito da teoria literária: sem querer buscar filosofemas remotos<sup>179</sup>, quarenta anos antes o estruturalismo tcheco, herdeiro direto dos formalistas russos, já havia se preocupado com o tema e esboçado uma “teoria da recepção”. Como eles, Jauss se preocupava com a perspectiva sincrônica da literatura, recusando-se, contudo, a resumi-la no detalhamento das condições de produção, que redundava no biografismo e que «reduziria a obra a sua dimensão de *mimesis*»<sup>180</sup>. Apropriando-se da terminologia do formalismo, cujas reflexões ressoavam tanto no círculo de Praga quanto na Escola de Constança, a proposta de Jauss também entende que a historicidade da obra é definida no interior da “série literária” como «a relação de ruptura ou de continuidade que liga o texto aos cânones literários de seu tempo (normas de gênero, poéticas, etc.) e a outras produções literárias do presente ou do passado»<sup>181</sup>. A concepção da “evolução literária” desenvolvida pelos formalistas russos havia descartado o conceito de “tradição” em favor de uma visão dinâmica de “evolução”, marcada por rupturas pontuais e por aquilo que Boris Eikhenbaum denotara de «autoprodução dialética de formas novas»<sup>182</sup>. Contudo, aos olhos de Jauss,

a historicidade da literatura não se esgota [...] em uma «sucessão de sistemas estéticos formais». A história da literatura somente se reduz a uma história na medida em que esta é lida: «somente a mediação do leitor faz com que a obra entre no horizonte de experiência de continuidade em movimento». A tradição «pressupõe a recepção» e os «próprios modelos clássicos somente se fazem presentes quando são objeto de uma interpretação». *É a série das recepções, e não aquela das obras, que constitui o fio condutor da história da literatura*<sup>183</sup>.

Este entendimento inseria Jauss em um fluxo teórico, já descrito por Zilberman<sup>184</sup>, cujo denominador comum era a tomada da literatura como «um caso especial de comunicação»<sup>185</sup>. Trata-se de uma definição útil para compreendê-lo, pois, conforme a exposição de Peter Uwe Hohendahl<sup>186</sup>, suas objeções o distanciam das principais propostas teóricas da época, quais a teoria crítica

Germania ma anche, e soprattutto, in Francia, era sentito come un più vasto problema di natura epistemologica: relativo cioè alla ricerca di nuove basi sulle quali poter rifondare le scienze umane, dopo che i “maestri del sospetto” — e cioè Nietzsche, Freud e Heidegger — avevano spazzato via ogni confortante certezza relativa ai concetti dei quali per secoli si era servita la filosofia e, più in generale, ogni riflessione umana sulla conoscenza e le sue condizioni di possibilità» (NEGRI, 2010, p. 28). Tradução minha; o autor toma a expressão «mestres da suspeita» de Paul Ricœur.

<sup>179</sup> Um exemplo, válido por seu impacto na reflexão de Gadamer, é o distanciamento entre leitor e autor, provocado pelo meio escrito, defendido no *Fedro* de Platão.

<sup>180</sup> «ramèneraient l’œuvre à sa dimension de *mimesis*» (KALINOWSKI, 1997, p. 156). Tradução minha.

<sup>181</sup> «la relation de rupture ou de continuité qui lie le texte aux canons littéraires de son temps (normes des genres, poétiques, etc.) et aux autres productions littéraires présentes ou passées» (KALINOWSKI, 1997, p. 156). Tradução minha.

<sup>182</sup> Traduzo uma expressão recorrente em Kalinowski, (1997).

<sup>183</sup> «l’historicité de la littérature ne s’épuise pas [...] dans une “succession de systèmes esthétiques formels”. L’histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire que dans la mesure où elles sont lues: “Seule la médiation du lecteur fait entrer l’œuvre dans l’horizon d’expérience mouvant d’une continuité”. La tradition “présuppose la réception”, et les “modèles classiques eux-mêmes ne sont présents que lorsqu’ils font l’objet d’une réception”. C’est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l’histoire littéraire» (KALINOWSKI, 1997). Tradução minha, grifo meu. As citações são de uma edição francesa da *Provocação*, mas a autora não indica edição ou páginas.

<sup>184</sup> Cfe. Zilberman (1989, capítulo *Paralelas que se encontram em algum lugar da teoria*).

<sup>185</sup> Link, (1980, p. 15) *apud* Zilberman (1989, p. 14).

<sup>186</sup> Hohendahl (1977), *passim*, *apud* Zilberman (1989, p. 14-sg.).

(pela recusa desta em considerar o efeito da obra), o *New Criticism* (por postular a obra de arte como autônoma à história, reduzida à pura dimensão textual), a fenomenologia na expressão de Roman Ingarden (por considerar o leitor uma instância exterior ao texto) e mesmo as múltiplas propostas historicistas (por negarem a premissa jaussiana da atualização ao investigar a identidade da obra como função exclusiva do momento histórico de sua publicação). O mesmo processo permite identificar os pontos de contato com outras teorizações, como a sociologia da literatura, o *Reader-Response Criticism* em voga na área anglo-saxã e o já lembrado estruturalismo tcheco.

Estes encontros revelam um movimento de interesse pelo leitor que passava a receber uma atenção quase inédita, não se resumindo a Jauss: na Alemanha, Harald Weinrich publicou *Literatur für Leser* (“Literatura para os leitores”, 1971), e no ano seguinte Wolfgang Iser abriria um campo complementar para a Escola de Constança com *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (“O leitor implícito. Comunicações no romance de Bunyan a Beckett”); na Itália Umberto Eco já havia publicado *Opera aperta* (“Obra aberta”, 1962) iniciando um trabalho centrado na ampliação, a cargo do leitor, da significação das obras<sup>187</sup>; nos Estados Unidos, a tendência podia ser verificada nos primeiros trabalhos de Harold Bloom como *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (“A angústia da influência”, 1973), no qual flertava com algumas posições de Jauss, e de modo radical com Stanley Fish em *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980). O destaque, contudo, cabe com certeza à área francesa, em especial pelas teorizações de Maurice Blanchot sobre o “espaço literário”, cujas especulações influenciavam propostas análogas em nomes como Roland Barthes e Jacques Derrida, além de, sobretudo, pelo tratado de Jean-Paul Sartre *Qu’est-ce que la littérature?* (“O que é a literatura?”, 1947), também devedor de Blanchot. Neste, como Jauss trilhando um caminho hermenêutico que partia de Heidegger, a obra de arte só existe no ato concreto da leitura, ou, retomando sua metáfora de grande sucesso, «o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento; [...] fora daí, há apenas traços negros sobre o papel»<sup>188</sup>.

É neste processo, lido por Antoine Compagnon como uma vulgarização da hermenêutica fenomenológica, segundo a qual o ato da leitura era a outra face do ato da escrita<sup>189</sup>, que devemos localizar o desafio da estética da recepção. Para Jauss era necessário pensar o significado de uma obra como um processo no qual se entrelaçam as reações dos leitores e os “efeitos” provocados pelos textos, os *Wirkung* de herança gadameriana. Reconhecendo-se herdeiro de Gadamer e de sua *Wirkungsgeschichte* (“ciência dos efeitos”), Jauss estabelecia, contudo, uma diferença significativa no diálogo entre texto e leitor: a prioridade deste último. É por esse motivo que a concepção sobre a qual Jauss constrói sua história da literatura por parte do leitor é o *Erwartungshorizont* (“horizonte de expectativas”), graças ao qual abarca o inteiro sistema intersubjetivo de expectativas, alusões, referências e costumes com o qual o leitor se aproxima do texto, sendo-lhe sempre possível encerrar o diálogo com este último, em um implicação teórica que Jauss desenvolveria após publicar sua

<sup>187</sup> Cabe lembrar, entre outros, os posteriores *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (?), 1979), *I limiti dell’interpretazione*, ? 1991 e *Sei passeggiate nei boschi narrativi* ? 1994.

<sup>188</sup> Sartre (2004, p. 35).

<sup>189</sup> Cf. Compagnon; Mourão (1999, p. 156).

*Provocação.* O fundamental em sua reflexão é a compreensão de que o leitor possui um conjunto de expectativas a respeito de uma obra, tanto em termos de trama quanto de estrutura e significado, que constituem, adiantando a expressão gadameriana, um “pré-conceito”, fixado não apenas por suas leituras anteriores, mas também, e em grande parte, pela tradição crítica e literária.

Nosso exemplo vem ao caso: para qualquer leitor moderno, é impossível aproximar-se a alguma representação de Ulisses, inclusive e principalmente àquela homérica, sem a bagagem cultural de séculos de interpretações que ensinam e restringem sua recepção, sem os pressupostos do momento histórico da leitura. O Odisseu homérico, cujo traço determinante para seu público primeiro era o de ser um “polítropo” voltado ao reestabelecimento da ordem anterior aos fatos das épicas, é hoje, após a recuperação romântica que permeia manuais mitológicos e enciclopédias, na qual se infiltram a visão medieval e a ansiedade provocada pelos mestres da suspeita, o Ulisses que anseia por experiências e resgata sua componente humana. Como já resumido, até mesmo o movimento que orienta sua recepção se inverte por completo, alterando-se do centrípeto homérico, do retorno ao lar e do desejo pelo conhecido, pelo centrífugo moderno, da viagem e do desejo pelo desconhecido.

Assim como começamos a situar a filologia de Jauss no panorama teórico de sua época, entre os polos representados por Curtius e Auerbach, antes de retomarmos sua teorização quanto à história da literatura e seu desenlace na estética, lançando os fundamentos para a prática dos próximos capítulos, é válido situar seu desenvolvimento hermenêutico a partir da presença gadameriana em suas reflexões. Se por um lado a concepção de clássico aqui defendida não se distancia da mesma forma de Warburg e Curtius, por outro lado a aplicação do pensamento de Gadamer à concretude da história da literatura indica um caminho para apropriar os desafios da alteridade do texto antigo, permitindo dar uma solução à intuição de Lévi-Strauss do encontro com o antigo como uma primeira etnologia.

#### 2.4.2 Bases para uma nova hermenêutica: G. Gadamer

Entre os primeiros exames medievalistas de Jauss, as *Investigações* de 1959, e sua conferência *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*, pronunciada dez anos depois, se coloca a publicação da ópera magna de Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (“Verdade e método”, 1960) e a intensificação do debate hermenêutico, retomando uma preocupação do pensamento alemão do pré-guerra provocado pelas reflexões de Heidegger. Trata-se de um caso no qual a sequência cronológica é esclarecedora, pois, como reconhecido por Jauss, aquele processo de generalização a partir do caso da epopeia animalésca medieval teria sido «impensável»<sup>190</sup> sem as lições da hermenêutica gadameriana.

Nascida dos métodos interpretativos aplicados aos textos religiosos (*exegese*), literários (*filologia*) e jurídicos (*direito*)<sup>191</sup>, até o final do Oitocentos a hermenêutica se subordinava a essas ati-

<sup>190</sup> Jauss (1989b, p. 31).

<sup>191</sup> Cfe. Changeux; Ricœur (1998).

vidades, preocupando-se com o desenvolvimento de um quadro teórico voltado a orientar tais instâncias interpretativas. Sua emancipação começa na passagem ao Novecentos, quando Wilhelm Dilthey, movendo-se da inquietude de Max Weber com o distanciamento entre ciências humanas e naturais, propôs um aprofundamento e uma especialização da hermenêutica que a elevaria a disciplina filosófica, orientada pela convicção da possibilidade de uma prática racional na extração do significado de obras textuais, a matéria prima das “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*), que continuariam a ser privilegiadas por quase todas as abordagens seguintes, inclusive a de Gadamer.

As diversas propostas hermenêuticas compartilhavam uma estrita compreensão de si próprias como disciplina, necessária para se assegurar como instrumental científico na intenção de promover entre as ciências do espírito (“humanas”), os princípios característicos daquelas naturais (“exatas”), como a reprodutibilidade (toda afirmação científica deveria ter validade universal, podendo ser reproduzida por outros pesquisadores) e a falseabilidade (toda afirmação científica errônea poderia ser demonstrada como tal por meio de uma segunda afirmação que comprovasse sua falsidade). A vontade de elevar o prestígio científico das ciências do espírito explica, entre outros, a ambição da “metodologia formal” de Friedrich Schleiermacher, ainda próxima à crítica textual, e a “psicologia interpretante” de Dilthey, menos distante da retórica e da oratória de quanto seu autor acreditava, a qual se supunha apta a guiar o processo de interpretação por reconhecer e se imunizar dos múltiplos vieses cognitivos. A alternativa gadameriana continua a ser entendida como um empenho pela sobrevivência das ciências do espírito no momento do esgotamento das abordagens científicas ao lhes enxertar os métodos daquelas naturais, tal como no desafio de Jausse à teoria literária, à época ainda dominada por um estruturalismo no fundo obediente a Schleiermacher, e seu consequente resgate do apreço estético, ambos alarmes pela preservação do campo do espírito.

Se a emancipação da hermenêutica começa com Dilthey, sua autossuficiência é devida aos aportes da fenomenologia, àquela escola de Edmund Husserl nos primeiros anos do século que a estabeleceu como novo alicerce da filosofia ao lado da ética, da metafísica e da epistemologia. Partindo do argumento de que «a estrutura central da experiência é sua intencionalidade, o seu ser direcionada verso algo, [sendo] sempre uma experiência *de* ou *sobre* algum objeto»<sup>192</sup>, a atenção pela constituição do ponto-de-vista do sujeito, do Eu, logo superou a fronteira da teorização para se enquadrar no imediato fazer artístico. A partir da década de '20, desenvolvendo as teorizações de seu orientador Husserl por caminhos bastante divergentes, Heidegger iniciou a reestruturação hermenêutica que nos interessa, suscitando um novo paradigma para a interpretação textual nas múltiplas correntes atuais que partem ou dialogam com seu trabalho. Apesar da importância de sua obra magna *Sein und Zeit* (“Ser e Tempo”, 1927), é sobretudo na teorização sobre a arte defendida em *Der Ursprung des Kunstwerkes* (“A origem da obra de arte”, 1935–7, publicado na década de 1950) que Gadamer funda seu pensamento em que a hermenêutica

é apresentada como aquilo através do qual a investigação da estrutura básica da existência factual deve ser buscada — não como aquilo que constitui a “teoria” da

<sup>192</sup> «[t]he central structure of an experience is its intentionality, its being directed toward something, as it is an experience of or about some object» (SMITH, 2013). Tradução minha, grifo meu.

interpretação textual, nem como um método de compreensão “científica”, mas sim como aquilo que faculta a autorrevelação da estrutura da compreensão como tal<sup>193</sup>.

Para Gadamer, a hermenêutica nunca será um “método”, mas um modo *sui generis* de se conceber o surgimento do significado na instância do ato interpretativo. Sempre em Heidegger, Gadamer buscou a contestada noção do “círculo hermenêutico” (*hermeneutischer Zirkel*)<sup>194</sup>, uma descrição do processo de compreensão de um texto no qual o significado se estabelece na relação entre as significações das partes individuais e do todo, influenciando-se mutuamente no estabelecimento do referido círculo. A aparente impossibilidade da interpretação, de fuga da referência circular na qual as partes remetem ao todo e o todo remete às partes, é solucionada por Gadamer pela ênfase na função epistemológica do contexto cultural, histórico e literário de um texto, onde as diretrizes fornecidas por interpretações anteriores orientam os novos atos hermenêuticos. Esta exigência do contexto modularia todo pensamento de Gadamer em seu tratamento dos “pré-conceitos”<sup>195</sup>, aquela noção, que reencontramos em Jaussem sem este nome, de que toda significação requer já estarmos situados no mundo ao lado daquilo que deve ser interpretado. Uma ideia central do pensamento hermenêutico anterior, o “círculo hermenêutico”

foi transformado por Heidegger, de modo que era agora visto como a expressão da maneira pela qual toda compreensão estava “sempre já” dada àquilo que devia ser compreendido [...]. [P]ara dar um simples exemplo, se quisermos compreender uma certa obra artística, precisamos ter algum conhecimento prévio sobre aquela obra [...], pois de outro modo não poderá nem mesmo ser vista como algo a ser compreendido [...]. [P]ara entendermos qualquer coisa, é necessário que já nos encontremos “no” mundo “junto àquilo” que deve ser compreendido. Toda compreensão que é voltada à apreensão de algum conteúdo subjetivo específico é, assim, baseada em uma compreensão “ontológica” prévia<sup>196</sup>.

<sup>193</sup> «is presented as that by means of which the investigation of the basic structures of factual existence is to be pursued – not as that which constitutes a “theory” of textual interpretation nor a method of “scientific” understanding, but rather as that which allows the self-disclosure of the structure of understanding as such» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

<sup>194</sup> Conforme Silva (2013), o «círculo hermenêutico costuma ser considerado um traço distintivo das ciências humanas e uma das razões principais para se afirmar a autonomia metodológica destas ciências perante as ciências naturais. Todavia, autores como Stegmüller, Føllesdal, Martin e Mantzavinos desafiaram esta tese, defendendo que o círculo hermenêutico pode ser reduzido à metodologia das ciências naturais». Como outros autores, ele também defende que «os procedimentos hermenêuticos revelam afinidades importantes com a investigação científico-natural, embora não sejam redutíveis a esta. Assim sendo, devemos evitar quer um monismo epistemológico que afirma a existência de um modelo metodológico comum a todas a (*sic*) ciências, quer a tese de um abismo metodológico entre ciências humanas e ciências naturais».

<sup>195</sup> Ao termo empregado por Gadamer, *Vorurteil*, couberam, em português como em outras línguas, múltiplas traduções, como “pré-concepções”, “pré-juízo”, etc. Optei por “pré-conceito” por me parecer a mais próxima do uso corrente, inclusive pelo fato da aceção negativa, depois discutida, esclarecer as dificuldades da posição gadameriana (como nas objeções levantadas por Habermas ou pelo pensamento marxista sobre a função da sociedade no ato hermenêutico do indivíduo).

<sup>196</sup> «was transformed by Heidegger, so that it was now seen as expressing the way in which all understanding was “always already” given over to that which is to be understood [...]. [T]o take a simple example, if we wish to understand some particular artwork, we already need to have some prior understanding of that work [...], otherwise it cannot even be seen as something to be understood [...]. [I]f we are to understand anything at all, we must already find ourselves “in” the world “along with” that which is to be understood. All understanding that is directed at the grasp of some particular subject matter is thus based in a prior “ontological” understanding» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

Em Gadamer o ato hermenêutico não é, portanto, um mero comportamento do sujeito, mas sua caracterização, a essência de sua existência enquanto sujeito. Deste modo, a hermenêutica não se resume ao estudo das formas e modos da interpretação, como em outras atividades fenomenológicas, mas preocupa-se com o «movimento fundamental da existência» desse ser interpretante. Como em Heidegger, para Gadamer o interpretar é inerente à existência, argumentando que a interpretação não ocorre na distinção entre um sujeito interpretante e um objeto interpretado, conforme a insuperável cisão objetivista das ciências da natureza, mas no necessário contato dialético entre estes.

Uma proposta que transparece os primeiros estudos de Gadamer é o caminho que o levou a revisitar a hermenêutica heideggeriana, explicando porque em toda sua teorização a ênfase se encontra naqueles âmbitos nos quais se dão experiências interpretativas que seriam impossíveis em um obediência cega ao método científico das ciências naturais. Entende-se que apenas uma obstinação objetivista pode recusar a interpretação fenomenológica no sentido husserliano, no qual as coisas se revelam sempre em nossas experiências individuais. São aqueles tipos de experiência que não permitem uma apreensão objetiva e imune ao objeto, mas que envolvem uma coparticipação entre o sujeito e este; nesse sentido, para Gadamer os três principais âmbitos de realização do ato interpretativo são a linguagem, a arte e, em provocação aos hegelianos, a história.

Assim como a estética da recepção nascera de um impasse prático, a necessidade de explicar o *Roman de Renart*, também essa concepção dialética da hermenêutica é uma teoria desenvolvida na solução de um obstáculo mais concreto que teórico. A urgência de Gadamer era o estudo da filosofia platônica nos espaços facultados por um horizonte interpretativo dominado pela tradição exegética e pelos avanços da filologia alemã no século anterior. Gadamer recusava a premissa desse horizonte relativa à existência de uma doutrina platônica “oculta”, esotérica, que necessitava ser extraída por meio de uma atenta análise de minúcias textuais, como nos desenvolvimentos de Leo Strauss, também orientando de Heidegger. Na contramão dessa escola, Gadamer defendia que a própria estrutura dos diálogos platônicos, inclusive em suas inconsistências, sugeria a interpretação da doutrina neles imbuída: para compreendê-los era necessário não apenas *reconhecer* a dialética daqueles textos, mas *repetir* o movimento dialógico que aconselhavam. Por sua atenção à linguagem, a dialética platônica é o primeiro constituinte “clássico” da hermenêutica gadameriana; o segundo, aprendido através de Heidegger, era a noção aristotélica da φρόνησις (fronese), a “sabedoria prática” (que a tradição traduz no latim *prudentia*), descrita no sexto livro da *Ética a Nicômaco* como uma das virtudes intelectuais capitais<sup>197</sup> e que seduzira seu orientador por enfatizar nosso “ser-no-mundo” prático, revelando a concretude de cada situação em detrimento de universais teóricos e,

<sup>197</sup> O trecho que mais deve ter interessado Heidegger é este: «Ora, julga-se que é cunho característico de um homem dotado de sabedoria prática o poder deliberar bem sobre o que é bom e conveniente para ele, não sob um aspecto particular, como por exemplo sobre as espécies de coisas que contribuem para a saúde e o vigor, mas sobre aquelas que contribuem para a vida boa em geral [...]. [C]omo o conhecimento científico envolve demonstração, mas não há demonstração de coisas cujos primeiros princípios são variáveis (pois todas elas poderiam ser diferentemente), e como é impossível deliberar sobre coisas que são por necessidade, a sabedoria prática não pode ser ciência, nem arte: nem ciência, porque aquilo que se pode fazer é capaz de ser diferentemente, nem arte, porque o agir e o produzir são duas espécies diferentes de coisa» 1140a-1140b, Aristóteles (1984) p. 144

deste modo, proporcionando uma espécie de autoconhecimento<sup>198</sup>.

Mas seriam dois outros fatores aprendidos de Heidegger, sobretudo daquele do *A origem da obra de arte*, a influenciar a hermenêutica gadameriana: primeiro, a atenção à arte por entendê-la como instância da concepção heideggeriana de “verdade coerente”; segundo, e em consequência ao primeiro, «a própria [noção de] verdade como um evento de revelação anterior e parcial [...], da qual já somos partícipes e que nunca se pode tornar completamente transparente»<sup>199</sup>. Demarcando o terreno sobre o qual Jausseria ergueria depois seu rebate à estética adorniana, Gadamer afirmava que, devido à influência da estética kantiana, acima de tudo a discussão sobre o “belo” da *Kritik der Urteils-kraft* (“Crítica do Julgamento”, 1790), a estética havia intencionalmente se alienado da experiência artística real, tornando a arte abstrata e estetizada e reduzindo a fruição ao mero âmbito do gosto e da resposta subjetiva. É o domínio que percebia — referindo-se em especial às artes figurativas, mas o paralelo com aquela literária é imediato — daquilo denotado por “diferença estética”: a operação mental que abstrai e retira a obra, a ocorrência concreta, de seu contexto vital originário e, portanto, não apenas das interpretações que nos são anteriores, mas inclusive de toda a pragmática religiosa ou secular impregnada em sua feitura. Na intenção de elevá-la a peça artística pura, autônoma e subsistente, de torná-la um evento apenas estético, para Gadamer esquecia-se que era esta pragmática a nutrir o significado para o autor e para o público. Assim,

[d]ever-se-ia reconhecer e admitir que uma antiga imagem de deuses, por exemplo, que não foi representada no templo como obra de arte para um desfrute estético da reflexão, e que hoje tem a sua representação no museu moderno, contém em si o universo da experiência religiosa, da qual ela procede, tal como ela se nos apresenta hoje, e isto tem a consequência significativa de que esse seu mundo pertence ainda também ao nosso mundo. É o universo hermenêutico que abarca a ambos<sup>200</sup>.

Se nas artes figurativas uma expressão concreta desta diferença estética é o museu, no qual a obra é alforriada do impuro mundo de sua origem e abstraída para residir no campo da estética (com as previsíveis decorrências formalistas), nas artes literárias, de diferente reprodutibilidade, podemos imaginar como seja a história da literatura a recobrir o papel de “museu”. Em ambos os casos, a obra de arte se torna uma presença a ser contemplada ou analisada, mas cuja interpretação se faz imanente e prescinde de suas coordenadas históricas. Gadamer sustenta que essa contemplação é uma experiência estética apenas na concepção mais basilar de ser uma experiência sensorial, sem uma efetiva recepção hermenêutica: esta só é dada quando o encontro com a obra significa, também, um encontro com o mundo imbuído na mesma, quando este deixa de nos ser alheio. A relação com a diferença constituída pela obra de arte — em nossos termos, com sua “alteridade” — se revela um exercício de autocompreensão, pois a arte é conhecimento e é sua experiência que nos faz partícipes desse conhecimento. Esta “experiência” gadameriana, como dito, não é mera apre-

<sup>198</sup> Cfe. Malpas (2014), *passim*.

<sup>199</sup> «truth itself as the event of prior and partial disclosure [...] in which we are already involved and that can never be made completely transparent» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

<sup>200</sup> Cfe. Gadamer (1997, p. 18).



ensão científica, mas um direcionamento completo do sujeito interpretante, o público, ao evento interpretado, a obra, no qual ele imerge para poder explorar e mapear seu espaço cognitivo particular, seu “horizonte de expectativas”.

Análoga no pensamento de Gadamer à recorrente metáfora de Jauss da partitura musical é sua similitude, no tocante da “experiência”, do jogo (*Spiel*)<sup>201</sup>. Este possui uma essência própria e independente da consciência dos jogadores, os quais, ao se submeterem à participação no mesmo, percebem-no como uma realidade que os transcende, pois o jogar é sempre uma submissão, mesmo que voluntária, que implica um “ser jogado”. Afinal, entender que a obra de arte só se cumpria por meio da fruição do público levantava para Gadamer o problema, preocupação também de Jauss, de uma identidade constituída por uma sequência de tempos e públicos diversos: se por um lado o prescindir das coordenadas históricas da recepção fixaria para sempre o significado, por outro o prescindir do arranjo factual da obra propiciaria múltiplos significados desvinculados, múltiplas identidades não relacionadas. É neste aspecto que Gadamer emprega uma segunda analogia, herdeira do entendimento de Kierkegaard de que, na experiência religiosa, a contemporaneidade está a cargo da consciência, à qual cabe mediar o presente com a factualidade da história remota — para Kierkegaard, apresentar (isto é, “tornar presente”) a ação de Cristo. Trata-se, em Gadamer, da analogia da festa pública: assim como a obra é sempre a mesma mas só existe com a recorrente fruição dos sucessivos públicos (aos quais não é imune), assim também a festa, um rito, possui uma identidade que somente existe, somente se “concretiza”, pelas efetivas celebrações que a inserem na sucessão de alterações das circunstâncias históricas. Do mesmo modo como a obra acumula as interpretações que se colocam entre sua publicação e o público atual, também a festa acumula elementos de rito que se desenvolvem de celebração em celebração<sup>202</sup>.

A crítica à hermenêutica de molde romântico representada por Schleiermacher se estende também à influência da ambição científica para a historiografia da época, como em Ranke e Marx, pois o desejo pela objetividade teria levado «à separação da compreensão histórica da situação contemporânea que a motiva, e a uma concepção do método histórico como sustentado na reconstrução das experiências subjetivas do autor»<sup>203</sup>, algo impossível. Afinal, a principal diferença entre Gadamer, cuja posição se infiltra no desafio da história da literatura de Jauss, e Heidegger, acentuada pela influência desse último no pensamento francês do pós-guerra, reside no papel da tradição, ou seja, das experiências e da sequência de interpretações históricas, na recepção do sujeito, uma diferença devida a divergências radicais quanto ao papel da linguagem, “morada” do Ser para Heidegger e veículo de mediação entre os sujeitos para Gadamer. Mesmo que ambos se filiassem à objeção hegeliana da miragem da objetividade, daquela prática da hermenêutica científicista que,

<sup>201</sup> Gadamer não entra, com razão, nas minúcias dos tipos de jogos para desenvolver sua analogia; contudo, a sugestão que deixo ao leitor, considerando o horizonte de expectativas do público, é de entender por *Spiel* em especial o “jogo de tabuleiro”.

<sup>202</sup> A descrição de ambas as analogias são elaboradas a partir de Fusaro (2014).

<sup>203</sup> «the separation of historical understanding from the contemporary situation that motivates it, and to a conception of historical method as based in the reconstruction of the subjective experiences of the author» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

apesar de entender como sua atribuição mediar passado e presente, mantinha-se firme na proposta de reconstrução de uma fisionomia originária do passado<sup>204</sup>, partia-se do pressuposto de que o significado verdadeiro, e portanto último, só poderia ser alcançado pela sobreposição ao fenômeno presente de uma transcrição fidedigna do passado, sem o acúmulo das interpretações posteriores que supostamente distorciam o “original” e “autêntico”. Mais que as efetivas reconstruções e seus resultados, cuja busca nos forneceu, inclusive em âmbito de pesquisa literária, informações e instrumentos hoje imprescindíveis, o problema desta hermenêutica tradicional era seu escasso, quando não nulo, reconhecimento do caráter histórico de todo ato interpretativo, sempre constituído a partir de concepções prévias que antecipam o sentido do interpretado e organizam o método do interpretante. A interpretação consiste, portanto, no «colocar à prova as legitimidades da própria pré-compreensão na relação que, de vez em vez, se estabelece com o passado, permitindo que ele nos diga algo e colocando-nos, assim, em posição de quem o escuta»<sup>205</sup>.

É a partir desta reflexão que Gadamer organiza sua exploração do “círculo hermenêutico”, o qual se distingue por incluir o já lembrado “pré-conceito” como constituinte da interpretação, destacando-se de maneira positiva. Avaliar seu papel na teorização de Gadamer se faz necessário tanto para detalhar sua acepção quanto para ilustrar seu emprego, incorporado ao “horizonte de expectativas”, na recepção literária de Jauss, pois uma ainda forte corrente racionalista de raízes iluministas refuta e mesmo acusa o efeito hermenêutico dos pré-conceitos, das concepções prévias sobre um objeto com as quais um sujeito o aborda, por entendê-los como vestígios do pensamento não racional, abdicando da razão em favor da crença ou mesmo a causa de uma certa “indolência epistemológica”; uma oposição hoje reforçada, inclusive, pela acepção pejorativa e discriminatória do termo. Assim como o racionalismo cartesiano excluía os sentidos por acreditar turbarem a razão pura, os pré-conceitos também constituiriam amarras ao percurso interpretante da mesma razão em direção à verdade. Gadamer se opõe a esta crítica e acepção do pré-conceito, não apenas ao recordar como o Iluminismo logo sucumbiu a um recorte da tradição e a um peculiar conjunto de pré-conceitos, mas sobretudo ao construir sua inteira hermenêutica a partir da valorização epistemológica do “pré-conceito”. Argumentava que a completa exclusão da autoridade como fonte de verdade, promovida por este racionalismo, carece de qualquer justificação, pois a eleição de uma *autoritas* já se originaria de um ato racional, o reconhecimento de seu valor. Ao reconhecer uma autoridade, a razão não estaria se submetendo docilmente à mesma, mas ao contrário a legitimaria como tal por, ciente de seus limites, confiar no juízo de outros ao elegê-lo como ponto de partida para sua interpretação. Sob os efeitos da fenomenologia e da mais recente psicologia cognitiva, toda interpretação necessita de uma referência inicial com a qual medir-se para aceitá-la, corrigi-la ou refutá-la.

Na acepção de Gadamer, portanto, não há uma negatividade intrínseca no pré-conceito,

<sup>204</sup> Cfe. Fusaro (2014).

<sup>205</sup> «mettere alla prova le legittimità della propria pre-comprensione nel rapporto che di volta in volta si istituisce con il passato rendendosi disponibili a lasciarsi dire qualcosa da esso e mettendosi, quindi, in ascolto di esso» (FUSARO, 2014). Tradução minha.

pois este é apenas um juízo nem sempre falso e, de todo modo, necessário para a interpretação, dado que os homens são seres finitos e nunca poderão abarcar uma razão absoluta<sup>206</sup>: adaptando a atenção pelo momento em que se desenvolve o ato hermenêutico, aprendida no *Ser e Tempo*, Gadamer descreve os pré-conceitos como «as “estruturas anteriores” da compreensão, ou seja, como estruturas antecipatórias que permitem ao que deve ser interpretado ou compreendido ser apreendido de modo preliminar»<sup>207</sup>. Assim, Gadamer vinculava o inteiro episódio hermenêutico, delimitado pelas estruturas anteriores que o sustentam, a seu momento histórico, reconhecendo que a razão está sempre subordinada a condicionamentos sobre os quais não pode operar. Movendo-se de suas lições platônicas, buscava nesta proposta o resgate daquela componente metafísica rejeitada por Heidegger em nome da libertação do pensamento, tornando estas reflexões mais concretas e aplicáveis ao promover aquilo que Habermas definiria como uma “urbanização da província heideggeriana”.

Para Gadamer, a efetiva interpretação do passado, para além do mero juízo subjetivo, implica a participação do sujeito interpretante no processo histórico que transmite esse passado; a pretensão racionalista de se transcender o tempo histórico por meio da razão seria, no mínimo, ingênua. A interpretação sempre ocorre dentro de um espaço histórico, pois nossos atos hermenêuticos são *parte* de um processo histórico; a compreensão é, por si, um “efeito” histórico e a “consciência hermenêutica” é justamente «aquele modo de ser consciente quanto a seu próprio “sofrer os efeitos” histórico»<sup>208</sup>. Creio se trate do aspecto mais distintivo entre Gadamer e o pensamento neokantiano: a elevação do fluxo de interpretações, desta “história dos efeitos” (*Wirkungsgeschichte*), em detrimento da autonomia do sujeito interpretante<sup>209</sup>. A interpretação surgiria em uma síntese entre o fluxo da transmissão histórica, que carrega consigo a obra e as interpretações dela acumuladas, e o movimento do interpretante, também móvel por ser tanto *sujeito* quanto *histórico*. Não devemos buscar “superar” nossa distância com a obra, mesmo porque o passado originário não pode ser recuperado: ao contrário, flertando com uma importância que só costuma ser concedida à história pelo marxismo, no pensamento de Gadamer a tarefa do hermeneuta é reconhecer nesta distância uma *condição* para o encontro com o passado. Contudo, com relação ao pensamento neokantiano e àquele de Heidegger,

é surpreendente como o conceito chave de Gadamer neste ponto seja o de um

<sup>206</sup> É válido citar que a polarização entre a hermenêutica racionalista e aquela proposta por Gadamer é espelhada no debate hoje em curso nas ciências naturais devido ao interesse das últimas décadas, e sobretudo dos últimos anos, pela estatística bayesiana em oposição à tradicional abordagem frequentista que remonta a Ronald Fisher e Egon Pearson, cuja interpretação da probabilidade a define como o limite de sua frequência relativa, na qual a inferência estatística parte de uma estimativa apriorística que deve ser corrigida à medida em que se adquirem evidências adicionais. A simetria entre as críticas à hermenêutica fenomenológica de base heideggeriana aqui descrita e as atuais contestações à abordagem bayesiana são, a meu ver, significativas e, esta última já tendo entrado no âmbito das investigações filosóficas correntes, poderão logo reanimar a discussão sobre a distância entre as ciências do espírito e aquelas da natureza.

<sup>207</sup> «the “fore-structures” of understanding, that is, in terms of the anticipatory structures that allow what is to be interpreted or understood to be grasped in a preliminary fashion» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

<sup>208</sup> «that mode of being that is conscious of its own historical “being effected”» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

<sup>209</sup> Cfe. Makkreel; Luft (2010, p. 100–101).

“*ser consciente* desta consciência histórica”, uma *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein* — uma noção assustadoramente longa, mesmo em alemão. Mas se trata, contudo, de uma noção sutil, que “funde” em um só conceito (1) a ideia de que a consciência de cada um é influenciada, penetrada e conduzida por uma história (mais ou menos opaca), e (2) o imperativo de que é necessário desenvolver uma consciência precisamente deste ser-influenciado-pela-história. Esta consciência “reflexiva”, se assim pudermos chamá-la, se traduz no estar consciente de que nossas consciências são mais um “ente” do que “consciências” explícitas, isto é, que a consciência não é inteiramente transparente a si própria, como muitas filosofias da consciência de molde idealista gostariam. [...] O objetivo da consciência de Gadamer é sem dúvida o de “humilhar” a reivindicação de autotransparência da consciência e ajudá-la a reconhecer sua dívida com a história (na qual as ciências humanas vicejam)<sup>210</sup>.

A distância entre o interpretante e o interpretado, entre o leitor e o texto, como dito uma condição de nossa possibilidade de encontro com o passado, torna-se aquilo que, nesta proposta de compreensão do clássico, nos garante a condição de alteridade com a qual nos mediremos. Retomando o conceito de *Wirkungsgeschichte*, o encontro com o passado, imbuído da tradição hermenêutica sobre este passado, nos permite avaliar, negar e refinar nossos pré-conceitos, pois este encontro

não se dá exterior ao tempo, mas se insere naquela [...] “história dos efeitos”, que não é apenas a história da fortuna de um texto ao longo dos séculos, mas a cadeia das interpretações passadas, as quais condicionam e mediam a pré-compreensão que o intérprete tem do objeto a ser interpretado, sem que ele o perceba sempre. Submetemo-nos sempre aos efeitos desta história, que decide de antemão aquilo que se apresenta a nós tanto como problemática, quanto como objeto de investigação<sup>211</sup>.

Para explicar em termos ontológicos as diferenças entre o interpretado e o interpretante, entre os dois interlocutores do diálogo no qual surge a interpretação, Gadamer desenvolve o conceito fenomenológico do “horizonte” (*Horizont*), descendente da concepção hegeliana de “horizonte da consciência”: toda interpretação ocorre dentro de um horizonte de possibilidades, de um âmbito de familiaridades, oferecendo um amplo, mas finito, espectro de significação no qual o sujeito situa todo objeto interpretado. É fundamental recordar, inclusive com relação às acusações de conservadorismo ao pensamento de Gadamer analisadas adiante, que o horizonte de compreensão

<sup>210</sup> «it is striking that Gadamer’s key concept here is that of a “*conscience* of this historical consciousness,” a *wirkungsgeschichtliches Bewußtsein* — a frightfully longish notion, even in German. It is however a subtle notion, in that it “fuses” into one concept (1) the idea that one’s consciousness is influenced, penetrated, carried by a (more or less opaque) history, and (2) the imperative that one has to develop a consciousness of precisely this being-influenced-by-history. This “reflective” consciousness, if one can call it that, amounts to the consciousness that our consciousness is more a “being” than an explicit “consciousness”, i.e., that it is not entirely transparent to itself, as most philosophies of consciousness in the idealistic mold would have it. [...] The aim of [Gadamer’s] consciousness was unmistakably to “humiliate” consciousness’ claim to self-transparency and help it recognize its debt to history (on which humanities thrive)» (MAKKREEL; LUFT, 2010, p. 100–101). Tradução minha.

<sup>211</sup> «non avviene fuori dal tempo, ma si colloca in quella [...] “storia degli effetti”, la quale non è solo la storia della fortuna di un testo nei secoli, ma la catena delle interpretazioni passate, le quali condizionano e mediano la pre-comprensione che l’interprete ha dell’oggetto da interpretare, senza che egli se ne renda sempre conto. Noi siamo già sempre sottoposti agli effetti di questa storia, che decide anticipatamente di quel che si presenta a noi come problematica e come oggetto di ricerca» (FUSARO, 2014). Tradução minha.

é, ele também, um objeto histórico, portanto não apenas temporal e circunscrito, mas sobretudo *mutável*: sendo a consciência análoga ao Ser, a concepção de um horizonte fenomenológico estático seria tão intolerável, por escapar à sua característica histórica, quanto indesejável, pois não haveria possibilidade de expandir sua finitude ou alterar sua identidade. Por esta noção de horizonte, a compreensão efetiva é sempre um processo de fusão de horizontes não coincidentes, pois Gadamer

vê a compreensão como uma questão de negociação entre nós e nosso interlocutor no diálogo hermenêutico, de modo que o processo de compreensão pode ser visto como uma questão de se chegar a um “acordo” sobre o problema em questão. Chegar a este acordo significa estabelecer um quadro, ou “horizonte”, comum, e assim Gadamer assume a compreensão como um processo de “fusão de horizontes” (*Horizontverschmelzung*). [...] Deste modo, toda compreensão envolve um processo de mediação e diálogo entre o que é familiar e o que é alheio, no qual nenhum dos dois permanece inalterado<sup>212</sup>.

Esta negociação, na qual entrevemos o “horizonte de expectativas” de Jauss, fechava o arco reflexivo de Gadamer, justificando sua rejeição à ideia de um “sentido real e oculto” a ser desvendado, como em sua intuição juvenil sobre os diálogos platônicos. O sentido de todo texto se construía no encontro de horizontes dissonantes que propicia a fusão de horizontes. Mais que isso, encerra-se a pretensão de um sentido final e único, pois, sendo os horizontes objetos históricos e portanto mutáveis, e o passado carregando consigo sua tradição hermenêutica, as fusões resultantes seriam, vez a vez, diferentes. Gadamer demonstrava um vivo prazer pela prorrogação da dialética platônica que percebia em seu modelo hermenêutico: o texto, impregnado de sua tradição, e nós, o público, somos as duas pontas de um diálogo que nos chama a reconhecer nossa condição histórica; o texto e sua tradição constituem uma alteridade com a qual somos chamados a nos medir. Como exemplificaria Jauss com o romance medieval, uma efetiva experiência hermenêutica só pode se dar quando a relação entre texto e público não é, de início, fácil e harmônica, mas sim quando ambos precisam ser transformados — o primeiro em seu horizonte interpretante, o segundo em sua tradição interpretada — e o texto passa de estranho a familiar. Como em Heidegger, para Gadamer nossa necessidade de pensar e interpretar nasce ao perceber aquilo que no texto parece ter sido para o autor natural, não problemático e inquestionável, sendo convocados não tanto a reconstruir ou reproduzir a interpretação do Outro, o famigerado “sentido do autor”, mas a integrá-la com o diferente horizonte que vislumbrávamos.

Antes de encerrar este panorama sobre Gadamer, cabe lembrar a uma série de críticas conceituais e práticas a que sua valorização do pré-conceito o expôs. Muitos autores leram na sua preponderância desse no ato hermenêutico um retorno da tendência subjetivista que Gadamer pro-

<sup>212</sup> «views understanding as a matter of negotiation between oneself and one's partner in the hermeneutical dialogue such that the process of understanding can be seen as a matter of coming to an “agreement” about the matter at issue. Coming to such an agreement means establishing a common framework or “horizon” and Gadamer thus takes understanding to be a process of the “fusion of horizons” (*Horizontverschmelzung*). [...] In this respect, all understanding involves a process of mediation and dialogue between what is familiar and what is alien in which neither remains unaffected» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

punha rejeitar, pois o questionamento destes conceitos prévios não é de modo algum garantido, sendo possível entender que nossa atitude hermenêutica seja sempre direcionada por

nossas disposições pessoais em experimentar as coisas de um certo modo e não de outro — nossa participação, poderíamos dizer, seria portanto sempre baseada em *pré-conceitos* subjetivos. [...] Uma consequência da reabilitação de Gadamer do *pré-conceito* é uma avaliação positiva do papel da autoridade e da tradição como fontes legítimas de conhecimento, e isso frequentemente foi entendido, de modo mais notório por Jürgen Habermas, como um indicativo do conservadorismo ideológico de Gadamer<sup>213</sup>.

De sua parte, Gadamer entendia esta reabilitação como uma correção, necessária frente à violência racionalista nos confrontos da tradição interpretativa, mas não se pode negar certa validade aos rebates que acusam esta posição de ingênua, por assumir que a simples percepção das discrepâncias entre o *pré-conceito* e o objeto seja suficiente para motivar um *pós-conceito* — em especial na compreensão de que um *pré-conceito* só pode ser alterado em função de uma vontade e uma honestidade intelectual longe de unânimes<sup>214</sup>. Afinal, é difícil não reconhecer, por um lado, que os *pré-conceitos* são moldados pelas experiências anteriores do indivíduo (e que, portanto, são construções sociais, marcas identitárias de pertencimento a determinadas coletividades), e, por outro, e com particular relevância para nossa recepção literária, que haja uma fortíssima assimetria de poder no ato dialético entre texto e leitor, pois, como já lembrado, apenas a este é dado se subtrair do diálogo ou efetuar um juízo de valor de seu interlocutor, apenas a este é dado recusar a “fusão de horizontes”, subtraindo-se à mesma ou selecionando apenas aquilo que confirma suas expectativas<sup>215</sup>. A síntese entre texto e leitor exige não apenas a honestidade racional do reconhecimento da diferença, pressuposto para a revisão, mas a capacidade e a vontade para tal. Se é verdade que os múltiplos vieses psicológicos e dissonâncias cognitivas identificados pelas ciências da mente não são expressão do que Gadamer denota por “*pré-conceito*”, uma noção de essência hermenêutica e epistemológica, também somos forçados a reconhecer seu domínio nos processos mentais que concebem, organizam e mantêm esses pressupostos interpretativos muitas vezes inconscientes.

É posição deste trabalho que este reconhecimento não diminui a validade da análise de Gadamer: a “fusão de horizontes” é reconhecida como o processo hermenêutico, da aprendizagem de um novo sentido, mas há uma concepção geral que permeia o *Verdade e método*, e que se preocupa com o falso ato hermenêutico de pura avaliação subjetiva, com o distanciamento da obra que recusa qualquer outro horizonte. Nesta proposta de leitura da alteridade esta falha do ato hermenêutico apenas confirma a dificuldade do encontro com o Outro (aqui, com seu “horizonte”), explicando

<sup>213</sup> «our particular dispositions to experience things in certain ways rather than others — our involvement, one might say, is thus always based on subjective *prejudice*. [...] One consequence of Gadamer’s rehabilitation of prejudice is a positive evaluation of the role of authority and tradition as legitimate sources of knowledge, and this has often been seen, most famously by Jürgen Habermas, as indicative of Gadamer’s ideological conservatism» (MALPAS, 2014). Tradução minha.

<sup>214</sup> Além disso, cabe lembrar o problema da distinção da singularidade dos sujeitos nos horizontes de expectativa, como exposto, por exemplo, na contestação de Montale a Jauss, analisado na próxima seção.

<sup>215</sup> Próximo, em termos de psicologia, ao “viés de confirmação” (*confirmation bias*).

o crescente insucesso da literatura antiga por sua árdua colocação no horizonte de expectativas atual.

## 2.5 Da historiografia literária à estética

Como já mencionado, apesar da estética da recepção de Jauss ser impensável sem o encontro com Gadamer, seu surgimento era motivado por fatores práticos, como o panorama dos estudos literários, a contestação estudantil e suas preocupações pedagógicas pessoais. Estes explicam a *Provocação*, mas a investigação sobre a estética da recepção, em particular para considerá-la na leitura do clássico como uma alteridade, não pode se deter apenas nesta obra. A reflexão de Jauss também é um objeto histórico e, mesmo a *Provocação* sendo sua obra mais ressonante, pelas posições que ele revisaria ao mover-se da prática historiográfica à recepção estética<sup>216</sup>, necessita ser colocada na perspectiva de seus desenvolvimentos. Mesmo frente ao risco constante de se ler a produção inicial de um autor como propedêutica àquela final, no caso da *Provocação* — que por si já é uma sistematização das ideias da conferência de Constança — parece válido tomá-la como abertura a uma corrente de pensamento que leva à teoria estética do autor: ao mesmo tempo em que lança o desafio, prepara as respostas seguintes a essa incorporação da historicidade da leitura.

Nesta obra, após uma rápida polêmica com as histórias da literatura de feitiço tradicional<sup>217</sup>, as quais ou ordenam seu material segundo tendências gerais para o sucessivo tratamento cronológico, ou o ordenam linearmente segundo o paradigma da “vida e obra” de autores canônicos, polêmica na qual são inscritos do positivismo ao marxismo, do idealismo ao formalismo, Jauss oferece a solução para o impasse criado pela necessária presença do leitor no

reconhecimento e incorporação da dimensão da recepção e efeito da literatura. Somente esta sincretiza os dois aspectos imprescindíveis à história da literatura, dando conta tanto do caráter estético, quanto do papel social da arte, pois ambos se concretizam na relação da obra com o leitor. [...] A estética da recepção tem meios para resolver o problema, porque seu pressuposto é o de que «a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário». Com isto, recupera a historicidade da literatura, nascida de seus intercâmbios com o público; e chega a esse resultado por restabelecer a relação, rompida pelo historicismo, entre o passado e o presente, condição imprescindível para a reconciliação entre os aspectos estéticos e histórico de um texto<sup>218</sup>.

A proposta de renovação é dividida em sete teses, que, como demonstrou Zilberman, constituem quatro premissas e três propostas de ação. As premissas são, resumidamente<sup>219</sup>: a afirmação

<sup>216</sup> Esta observação é de especial validade para o âmbito brasileiro, no qual, como já apontado por Luiz Costa Lima e Regina Zilberman, entre outros, devido sobretudo às limitações de tradução e a concorrência de outras linhas teóricas que se difundiam na mesma época, a contribuição de Jauss parece se resumir a seu desafio teórico; veja-se, por exemplo, a *Apresentação* em Zilberman (1989).

<sup>217</sup> Cabe lembrar, novamente, que se trata de uma comunicação acadêmica voltada a um público amplo e sedento de novidades, depois transformada em livro, da qual não se deve exigir mais do que proposto.

<sup>218</sup> Cf. Zilberman (1989, p. 32–33). A citação é de Jauss (1994).

<sup>219</sup> Todas as citações deste parágrafo e do sucessivo são tomadas de Zilberman (1989, p. 33–sg.).



da «natureza eminentemente histórica da literatura», que se «manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra» (com a consequência de que o «sintoma de que [uma obra] está viva» é sua «possibilidade de [...] se atualizar como resultado da leitura»); o fato de que «os elementos necessários para medir a recepção de um texto encontram-se no interior do sistema literário» e não nas «idiossincrasias e particularidades» do leitor, o que acarretaria o perigo de se «desembarcar no impressionismo». Em suma, «[c]ada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social», uma medida comum situada nessas reações individuais que determina o espaço hermenêutico de compreensão da obra; a crença de que «o valor [de uma obra] decorre da percepção que [esta] é capaz de suscitar», mostrando-se portanto avesso à «postura idealista que o deposita em um conceito universal fora do tempo e da história» (e, aproximando-se da Escola de Frankfurt, na diferente valorização da literatura de massa e daquela vanguardista). Em conclusão, Jauss defende a reconstituição do horizonte de expectativa de uma obra e da história de seus efeitos como a única possibilidade para se alcançarem as perguntas a que a mesma respondeu, o que significa «descobrir como o leitor da época pôde percebê-la e compreendê-la, recuperando o processo de comunicação que se instalou».

É importante ressaltar esta última tese, pois, retomando a expressão e o pensamento de Gadamer, para Jauss não se trata de

tentar imitar a perspectiva do passado, objetivo na realidade impraticável; nem o contrário, de modernizar o significado do texto, o que o falsearia. Acontece que esse foi incorporando as interpretações e recepções acumuladas no tempo, equivalentes à “história dos efeitos” [*Wirkungsgeschichte*]<sup>220</sup>.

Estas premissas articulam o programa de Jauss em três teses. A primeira, focando o aspecto diacrônico da história da literatura, defende que «para situar uma obra na sucessão histórica, é preciso levar em conta a experiência literária que a propiciou, ou seja, a história dos efeitos», refutando a noção progressista ao argumentar que a história de uma obra «se faz de avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas», dando como exemplo a nova significação assumida pela arte barroca em função das vanguardas modernistas, como exemplificado pelo livro de Walter Benjamin sobre a tragédia do século XVII. A segunda, focando a sincronia, se atribui como tarefa o «estabelecimento do sistema de relações próprio à literatura de um dado momento histórico e à articulação entre as fases», a fim de descobrir quais obras possuem «caráter articulador» e acionam a evolução literária em suas formações e rupturas. Finalmente, centrando-se na sociedade, a terceira tese aponta para a necessidade de examinar a articulação entre esta e a literatura, evitando a posição marxista que a entende como seu reflexo.

Após este desafio, o pensamento de Jauss se centraria na experiência estética, da qual queremos extrair a noção de alteridade, propondo uma visão alternativa sobre a tradição literária, contrária àquela dominante na filologia alemã (inclusive pelo seu sabor francês, por se filiar, para citar o nome mais representativo desta abordagem, a Gaston Paris) que se mantinha de modo autônomo e

<sup>220</sup> Zilberman (1989, p. 37).

que, às vezes oculta, conseguia sobreviver às intempéries do tempo histórico para reaflorescer<sup>221</sup>. Era a ideia da *Nachleben der Antike*, da “sobrevivência do antigo”, que Jauss aprendera com filólogos como Frey-Sallmann, Bezold, Sez nec e, apesar de suas ressalvas ao pensamento de ambos, sobretudo em Aby Warburg e Ernst Curtius. É o que recorda Frigo (2010) ao discorrer sobre o tom panfletário do *Provocação*, no qual Jauss simplifica o pensamento desses últimos em favor de uma recepção produtiva: «Jauss se mostra particularmente duro com relação à escola warburgueana, à qual costuma associar de modo um pouco apressado também Curtius»<sup>222</sup>.

O diálogo entre as exigências do texto e as expectativas do público (no qual, em seu ato poético, se insere também o autor), é o ponto de partida para a defesa teórica de um novo cânone e de uma nova teoria dos gêneros, de uma nova estética que servirá de resposta àquela de Adorno, em um consciente contraste que orientaria toda sua produção e que pode ser identificado já no *Provocação*. Em suas palavras, frente

à aparente formação de uma tradição literária que se dava, por assim dizer, por si própria, como síntese passiva de uma “fusão de horizontes”, era necessário evidenciar o caráter de evento da obra literária como momento de um processo no qual devem sempre ser mediados dois horizontes: o horizonte de expectativa, que evoca, confirma ou mesmo transgrede, e o horizonte da experiência, que o destinatário adquire na síntese ativa do compreender e do recompreender diversamente<sup>223</sup>.

Esta noção de que a verdadeira história da literatura se funda na historicidade intrínseca da dialética de expectativas e fusões de horizontes, e não na soberba dos filólogos que acreditam que o texto tenha sido escrito apenas para eles, constituindo um eterno presente a ser iluminado pela reconstrução exaustiva das fontes e da origem<sup>224</sup>, não poderia limitar o exercício da historiografia literária. Tomando gradual distância de algumas posições da *Provocação*, ao longo dos anos Jauss desenvolveu sua teoria da experiência estética, exposta em sua obra de maior fôlego, intitulada precisamente *Experiência estética e hermenêutica literária*, na qual o jogo entre os aspectos receptivos, produtivos e comunicativos da obra literária são analisados através de um desenvolvimento das categorias clássicas de *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*, respectivamente. Tais conceitos, demonstrados no ensaio sobre as concretizações do mito de Ifigênia, permitem a exposição da «potencialidade emancipatória da arte», o fundamento de sua estética. É sobre este princípio da emancipação que Jauss

<sup>221</sup> É a concepção do “renascimento” na acepção de Aby Warburg, na qual transparece a idéia cristã da “ressureição” em solução aos ciclos históricos de modelo biológico.

<sup>222</sup> «Jauss è particolarmente duro nei confronti della scuola warburghiana alla quale tende ad associare in maniera un po’ troppo sbrigativa anche Curtius», (FRIGO, 2010, p. 311–312). Tradução minha.

<sup>223</sup> «[d]i contro all’apparenza che la formazione di una tradizione letteraria si compisse per così dire da sola, some sintesi passiva di una “fusione d’orizzonte”, si doveva porre in evidenza il carattere di evento dell’opera letteraria come momento di un processo nel quale devono essere sempre mediati due orizzonti: l’orizzonte dell’attesa, che evoca, conferma o anche trasgredisce, e l’orizzonte dell’esperienza che il destinatario guadagna nella sintesi attiva del comprendere e del ricomprendere diversamente» (JAUSS, 1990, p. 40). Tradução minha. A citação é sugerida por Frigo (2010).

<sup>224</sup> Cfe. Frigo (2010, p. 312).

funda as investigações ulteriores sobre a experiência estética, através das quais avança na direção da descrição do lugar do leitor na teoria da literatura, antecipada, na apresentação anterior, como uma das metas principais de sua provocação. [...] Sua premissa é de que a arte, não sendo meramente reprodução ou reflexo dos eventos sociais, desempenha um papel ativo: ela faz história, porque participa do processo de «pré- formação e motivação do comportamento social». Como se comunica com o leitor, passa-lhe normas, que, enquanto tais, são padrões de atuação. Porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a identificar-se com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação<sup>225</sup>.

Cabe citar o próprio Jauss, em um trecho de sua *Pequena apologia*, obra que lança as bases para todas as argumentações posteriores, em especial a primeira das três partes do *Estética*:

A liberação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtora cria um mundo como sua própria obra; a consciência receptora compreende a possibilidade de renovar sua percepção de mundo; enfim — aqui a experiência subjetiva abre-se à experiência intersubjetiva — a reflexão estética se compromete com um julgamento exigido pela obra, ou identifica-se às normas de ação, esboçadas ou a serem definidas.

São estas as três categorias estéticas lembradas acima, as quais partem da ampliação do conceito de estética encontrado na *Pequena Apologia*, pois a estética

não se refere aqui apenas à ciência da beleza ou ao velho problema da essência da arte, mas à questão há tempos negligenciada da *experiência da arte*, ou seja à práxis estética [...] como atividade de produção, de recepção e de comunicação<sup>226</sup>.

Jauss se opunha de modo explícito às teorias estéticas que refutavam o gozo da obra de arte, um traço quase unânime das filosofias contemporâneas que iam da crítica quanto à abstração da consciência estética em Gadamer, de quem Jauss neste ponto se distanciava, à teoria da negatividade em Adorno, diretamente confrontada<sup>227</sup>.

A origem desse anátema era encontrada nas ambiguidades da recepção do platonismo, colocando de um lado a tradição de Tertuliano, Santo Agostinho, Bossuet, Rousseau, Gadamer e Adorno, e, de outro, o Renascimento, o classicismo alemão e sua fé na função cognitiva da arte à qual Jauss remetia<sup>228</sup>. Era nessa linha que se articulavam as categorias acima lembradas, que pretendem solucionar a noção problemática de historicidade da literatura e que, na passagem da recepção à experiência estética, permitem «abandonar o mundo fluido dos leitores para entrar no espaço *liberal* de um encontro do *sujeito* estético com a obra de arte»<sup>229</sup>. A *aisthesis* é, assim, experimentada

<sup>225</sup> Zilberman, (1989, p. 50). A citação é de JAUSS, *Racine und Goethes*, p. 43.

<sup>226</sup> «ne renvoie pas seulement ici à la science du beau ou au vieux problème de l'essence de l'art, mais à la question longtemps négligée de l'*expérience de l'art*, c'est-à-dire à la praxis esthétique [...] comme activité de production, de réception et de communication» Jauss (1989a), p. 387.

<sup>227</sup> Cf. Kalinowski (1997, p. 162).

<sup>228</sup> Retomo a leitura da introdução da *Experiência estética* oferecida por Kalinowski (1997, p. 162-3).

<sup>229</sup> «quitter le monde mouvant des lecteurs pour rejoindre l'espace *libéral* d'une rencontre du *sujet* esthétique avec l'œuvre d'art» (KALINOWSKI, 1997, p. 163). Tradução minha.

na fusão de horizontes que renova nossa percepção de mundo, opondo «à percepção degradada e à linguagem servil da indústria cultural a função criativa e a função crítica da língua que são próprias da experiência estética»<sup>230</sup>; a sua noção de *poiesis*, devedora da *poïétique* de Valéry, corresponde ao prazer do leitor ao se sentir coautor da obra, por perceber sua participação como necessária para a concretização de um significado, em especial à possibilidade do leitor se compreender no objeto artístico, negada por Blanchot<sup>231</sup>. Sua *katharsis*, por fim, é continuação daquelas de Aristóteles e do Pseudo-Longino, a qual, conforme analisado por Zilberman (1989), coincide com o prazer afetivo resultante da recepção de uma obra, por si a experiência comunicativa fundamental da arte tanto por explicitar sua função social ao inaugurar ou legitimar normas, quanto por corresponder ao ideal de arte autônoma, libertando o público do prático e do cotidiano ao lhe oferecer uma visão mais ampla dos eventos, os quais é chamado a julgá-los.

Em suma, a identificação na arte não apenas nos obriga a ampliar os horizontes (*aisthesis*), causando prazer ao provocar esta resposta inerentemente criativa (*poieses*), mas também nos permite a mudança em função desta ampliação (*katharsis*). Retomando a temática da alteridade, que Jauss exploraria em maior detalhe no *Alteridade e modernidade*, o ato da leitura — a recepção — é, recuperando a fórmula de Negri (2010), uma experiência de si mesmo na experiência do outro, pois, subvertendo o conceito de Blanchot ao qual levantava seus obstáculos, Jauss afirma que entrar no espaço do imaginário

revelado pela experiência da leitura não significa [...] fugir em uma dimensão fantástica e consolatória, sem relações com o mundo onde vivemos, mas abrir-se à experiência de outros mundos possíveis, de outras sociedades, de outros sistemas de pensamento: uma experiência que pode se refletir significativamente também no mundo que se encontra fora do livro, levando os leitores — que vivenciaram na experiência estética a ruptura do automatismo característico da percepção cotidiana — a se colocarem problemas novos, dos quais a solução não está necessariamente ao alcance da mão. [...] A experiência estética [...] é [...] um aspecto essencial da vida humana enquanto espaço de encontro e uma comunicação possível entre os homens, e é por este motivo que Jauss propõe uma reavaliação do prazer estético contra quem julga que a arte, para se subtrair às engrenagens de uma indústria cultural cada vez mais poderosa e invasiva, deva renunciar a sua função comunicativa e socializante<sup>232</sup>.

Mais uma vez, a polêmica com Adorno é explícita, pois Jauss o acusa de legitimar as vazias experiências vanguardistas dos anos Sessenta por sua incapacidade no encontro da arte com o

<sup>230</sup> «à la perception dégradée et à la langue servile de l'industrie culturelle la fonction créative et la fonction de critique du langage qui sont propres à l'expérience esthétique» Kalinowski, (1997).

<sup>231</sup> Cfe. Negri (2010, p. 93).

<sup>232</sup> «dischiuso dall'esperienza della lettura non significa [...] fuggire in una dimensione fantastica e consolatoria, senza rapporti col mondo in cui viviamo, ma aprirsi all'esperienza di altri mondi possibili, di altre società, di altri sistemi di pensiero: un'esperienza che può riflettersi significativamente anche nel mondo che sta fuori dal libro, spingendo i lettori — che hanno vissuto nell'esperienza estetica la rottura dell'automatismo caratteristico della percezione quotidiana — a porsi problemi nuovi, di cui non per forza la soluzione è immediatamente a portata di mano. [...] L'esperienza estetica [...] è [...] un aspetto essenziale della vita umana in quanto luogo di un incontro e una comunicazione possibili tra gli uomini ed è per questo motivo che [Jauss] propone una rivalutazione del piacere estetico contro chi pensa che l'arte, per sottrarsi agli ingrenaggi di una industria culturale sempre più potente e invasiva, debba rinunciare alla sua funzione comunicativa e socializzante» (NEGRI, 2010, p. 92-93). Tradução minha.

gosto, rebaixando-a, neste âmbito, «à gastronomia e à pornografia»<sup>233</sup>. Mais que isso, entende que

o prazer estético nada mais é que uma reação burguesa à espiritualização da arte, e portanto o pressuposto da indústria cultural de nossa época, a qual, no círculo vicioso de necessidade induzida e satisfação por meio de subrogados estéticos, serve os interesses ocultos do domínio<sup>234</sup>.

É evidente que o cerne da reflexão continua o problema da recepção, inclusive pela oposição à Escola de Frankfurt, e pelo reforço da contestação, por vezes radical, à ideia geral da “sobrevivência do antigo” em suas diversas expressões, à qual a nova formulação historiográfica, de modo muitas vezes involuntário, se opunha. Como lembra Frigo (2010), as principais objeções a Jauss concernem a dois aspectos. Por um lado, o “modernismo” de uma proposta que apenas na ruptura de paradigmas, na inovação e na vanguarda, parece encontrar o verdadeiro valor artístico, com a consequência de desmerecer toda obra de mera fruição que voluntariamente subscreve o horizonte de expectativas (aquelas que Jauss chama de “literatura culinária”, no sentido de consumível, descartável), bem como a propensão a exacerbar a inovação de certas obras que o juízo pessoal considera válidas, com a correlata problemática das obras só recebidas, de fato, séculos após sua produção (aquelas, na fórmula popular, “à frente de seu tempo”). Por outro, apesar da motivação didática sempre presente em suas reflexões, a constatação de que são exíguos os casos nos quais o “horizonte de expectativas” pode ser reconstituído com eficácia, ultrapassando a tradicional reconstrução das fontes, e de que, de qualquer modo, há uma dificuldade inerente em torná-lo “objetivo”.

À primeira objeção, Jauss propôs mais vezes «uma revisão de suas primeiras formulações, tomando cada vez mais distância das teses dos formalistas russos proeminentes em seu panfleto de 1967»<sup>235</sup>. À segunda, além da demonstração prática da aplicabilidade dada em estudos sobre a *Julie ou la Nouvelle Héloïse* e o *Werther*<sup>236</sup> ou sobre as múltiplas *Ifigênias*, costuma ser resolvida pela alegação da questão ser mais adequada às formulações de Iser sobre o leitor implícito que à sua estética da recepção; contudo, como lembra sempre Frigo (2010), percebe-se ainda na página conclusiva do *Experiência estética e hermenêutica literária* que sua defesa desta posição está longe de soar convincente ao próprio autor. Frigo fazia eco à primeira resenha do *Provocação* em área italiana, assinada por Eugenio Montale, que em um coluna do *Corriere della Sera* questionava se

a satisfação da expectativa não seria, por acaso, aquilo que vulgarmente chamamos de sucesso? E o sucesso não tem relação direta com a indústria cultural? Onde podemos colocar então este horizonte de expectativa, onde prolongaremos

<sup>233</sup> Cfe. Jauss (1989a, p. 95).

<sup>234</sup> «il piacere estetico non è altro che una reazione borghese alla spiritualizzazione dell'arte e quindi il pressuposto dell'industria culturale del nostro tempo, la quale, nel circolo vizioso di bisogno indotto e soddisfazione mediante surrogati estetici, serve gli interessi occulti del dominio», Jauss (1989a, p. 95). Tradução minha.

<sup>235</sup> «una revisione delle sue prime formulazioni e ha preso via via sempre più le distanze dalle tesi dei formalisti russi preminenti nel pamphlet del 1967» (FRIGO, 2010, p. 313). Tradução minha.

<sup>236</sup> *A Nouvelle Héloïse e o Werther na mudança de horizonte entre o iluminismo francês e o idealismo alemão*, ensaio publicado em seu *Experiência estética e hermenêutica literária*.

essa metahistória de um sistema econômico feito justamente para provocar os horizontes de expectativa? Nos faz lembrar o nosso Tilgher<sup>237</sup> que estudava o «problema central» de obras que nunca se abriram sobre qualquer horizonte. E seria por acaso injusto pelo fato de Jauss admitir uma pluralidade de horizontes e de recepções, justificando assim o caso não raro de grandes escritores que praticamente ninguém lê. O que justifica estes escritores? O gosto pessoal de uns poucos eleitos, uns *happy few* que vivem na metahistória talvez sem percebê-lo. Mas assim a subjetividade dá novamente as caras, o que não estava nos planos, e o círculo se fecha<sup>238</sup>.

A reflexão estética de Jauss se concretiza em sua obra mais relevante para nossos fins do estudo do clássico, infelizmente inédita em português, *Alteridade e modernidade da literatura medieval*, uma compilação de textos sobre o tema escritos entre 1956, anteriores a sua habilitação como professor de filologia românica em Heidelberg, e 1976, posteriores à *Provocação* e em sintonia com a *Experiência estética*. Sob a ótica da estética da recepção, a alteridade de uma literatura antiga não poderia lhe escapar, como confirmado nas primeiras palavras da apresentação que serve de rápida introdução a sua proposta teórica e metodológica. Partindo do vazio medieval na prática de pesquisa e ensino, inclusive em comparação ao greco-romano — por ironia, com um discurso muito próximo àquele com que Settis, trinta anos depois, lamentaria o apagamento deste último, preocupado com sua retração nos currículos escolares –, Jauss apontava uma exaustão dos paradigmas tradicionais da investigação positivista da arte e do estilo, ao mesmo tempo verificando que os métodos então modernos da linguística estrutural, da semiótica, da fenomenologia e da sociologia da literatura não pareciam oferecer uma alternativa válida ao seu objeto de estudo.

Esta vacância de paradigmas tornava impossível, ou ao menos precária, uma relação eficaz com as tradições literárias medievais. Para fomentar um interesse científico e estético pela Idade Média e visando reestabelecer um nexos produtivo entre o passado e o presente, recuperando os desenvolvimentos da Escola de Constança, especialmente de Iser, Jauss organizava sua fundamentação teórica segundo três eixos que garantiam o valor desta experiência: o primeiro, a alteridade imediata de uma tradição literária que se oferecia à nossa «diversa» consciência interpretante como objeto privilegiado de conhecimento; o segundo, o caráter exemplar que o reconhecimento dessa alteridade poderia ter para a nossa modernidade, ou seja para a constituição de teorias atuais e para a pesquisa interdisciplinar das ciências humanas; o terceiro, finalmente, o prazer estético que um leitor contemporâneo pode alcançar ao admitir em seu horizonte a experiência de convenções literárias e modelos de mundo diferentes, estranhos, “outros”.

Não é difícil reconhecer como, sem suas etiquetas, estejamos lidando com as categorias

<sup>237</sup> Adriano Tilgher (1887–1941), filósofo e crítico literário italiano.

<sup>238</sup> «l'appagamento dell'attesa non sarebbe forse ciò che volgarmente si chiama successo? E il successo non è in diretto rapporto con l'industria culturale? Dove lo metteremo dunque questo orizzonte di attesa, dove allongeremo questa metastoria in un sistema economico fatto apposta per stuzzicare orizzonti di attesa? Vien fatto di pensare al nostro Tilgher che studiava il «problema centrale» di opere che non si apersero mai su alcun orizzonte. E sarebbe forse ingiusto perché Jauss ammette una pluralità di orizzonti e di ricezioni giustificando così il caso non raro di grandi scrittori praticamente non letti da nessuno. Chi giustifica simili scrittori? Il gusto personale di pochi eletti, gli *happy few* che vivono nella metastoria senza forse saperlo. Ma a questo punto si riaffaccia la soggettività, ciò che non era nei voti, e il cerchio si chiude» (DI MONACO, 1970, p. 534). Tradução minha.

da estética jaussiana de *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*, as quais, a partir destas coordenadas, lhe permitiam, agora mais explícito em sua dívida com a prática da filologia de Auerbach e a influência de suas argumentações sobre a mimesis, traçar e retomar leituras originais de algumas produções culturais medievais, entre as quais a epopeia dos animais entendida como «limite de individualização», a poesia alegórica como módulo de representação do invisível e os gêneros menores do discurso exemplar sendo reinterpretados como formas literárias de um sistema de comunicação social.



## 3 O clássico

### 3.1 O termo “clássico”

A primeira dificuldade em tratar do “clássico” se encontra nas numerosas e contraditórias acepções do termo, que cabe detalhar antes de percorrer sua história nos moldes, já delineados, de sucessivos renascimentos e resgates. Mesmo quando restrito ao emprego cronológico e artístico, o termo “clássico” não é unívoco, sendo entendido tanto em um sentido lato (como a inteira cultura greco-romana, da civilização micênica ao início da Idade Média, da muralha de Adriano às fronteiras indianas do império de Alexandre), quanto em um sentido bastante estrito (a produção artística da Atenas de Péricles). Contudo, as múltiplas acepções do termo carregam sempre uma carga semântica de pretensa superioridade, e muitas vezes uma qualificação estética de “classe”, que permitem distingui-lo do mais historiográfico “antigo”. Além disso, naquela prática epistemológica característica da ocidentalidade, o termo costuma ser empregado em oposições binárias, que lhe conferem sentido a partir daquilo ao qual é oposto, como sua antítese: assim, na idade das Luzes «lhe foi contraposto o “gótico” (ou seja, a arte medieval); no Oitocentos, o “romântico” (mas também, entre os historiadores da arte, o barroco); no Novecentos, o “primitivo” (e, talvez fosse melhor dizer, o “autêntico”)»<sup>1</sup>.

O mais válido trabalho de discriminação terminológica em âmbito cultural e não lexicográfico é devido a Władysław Tatarkiewicz, que, em seu artigo *Les quatre significations du mot “classique”* (“Os quatro sentidos da palavra”clássico“, 1958), articulava a carga semântica da palavra em quatro sentidos básicos e abstratos, evidenciando suas múltiplas valências somente a partir do encontro entre estes. A saber<sup>2</sup>:

- a. para denotar um valor, “clássico” pode significar “de primeira classe”, perfeito, reconhecido como modelo, canônico (em oposição a imperfeito, medíocre);
- b. para denotar um período cronológico, “clássico” pode ser sinônimo de “greco-romano” (mas também, como lembrado, apenas do apogeu da civilização grega: nesse sentido, Tatarkiewicz nota ser possível afirmar que, entre os três tragediógrafos do cânone, Ésquilo *ainda não é “clássico”* e Eurípides *já não o é mais*<sup>3</sup>);
- c. para denotar um estilo histórico, “clássico” pode se referir aos modernos que se tenham

<sup>1</sup> «gli si contrappose il “gotico” (cioè l’arte medievale); nell’Ottocento, il “romantico” (ma anche, fra gli storici dell’arte, il barocco); nel Novecento il “primitivo” (e forse sarebbe meglio dire l’“autentico”)» (SETTIS, 2004, p. 72). Tradução minha.

<sup>2</sup> Reelaboro as definições de Tatarkiewicz (1958, p. 46), partindo da exposição em Settis (2004, p. 71–72).

<sup>3</sup> Sobre esta qualificação de Sófocles como “mais clássico”, relacionada àquela aristotélica de Eurípides como “mais trágico”, ver, em especial, Lesky (2003), *passim*.

proposto uma conformidade com os modelos antigos (inclusive, não necessariamente greco-romanos);

- d. para denotar uma categoria estética, “clássico” pode ser dito de autores e obras que possuem harmonia, medida, equilíbrio, além de uma geralmente não definida “autenticidade”.

Acima das distinções terminológicas, é necessário investigar o “clássico” iniciando pelo reconhecimento de que, se não o conceito, ao menos o termo é uma invenção, ironicamente, moderna: assim como não há nenhuma série ininterrupta de presenças da literatura grega no Ocidente, também não há uma série permanente de sua corrente que nos acompanhe desde a antiguidade. Alguns estudos desse tópico buscam solucionar o impasse ao percorrer sua etimologia em busca de uma identidade, reconhecendo as diferentes expressões, mas acomodando-as em um percurso evolutivo que vincule o passado ao hoje. Começa-se ressaltando como o termo parece nascer na divisão do povo romano, atribuída pela tradição ao sexto rei, Sécio Túlio (séc. VI a.C.), em cinco grupos, o mais elevado o *classicus* e os demais igualmente *infra classem*, confirmando as leituras que vinculam sua estética ao classicismo e mesmo à luta de classes<sup>4</sup>. Se termo e conceito se traem revelando sua modernidade a qualquer análise superficial, é porém pacífico que os *mecanismos* socioculturais do clássico e do classicismo, apesar de atenderem por nomes diferentes, já são encontrados no jogo cultural entre latinos e gregos e mesmo na visão retrospectiva de Atenas sobre si própria, de lá se prolongando na memória cultural do Ocidente. Mais que em *topos* e tradições, é nesse peculiar processo de legitimação do antigo que reside o denominador comum dessa memória.

O termo foi empregado pela primeira vez por Aulo Gélcio, que em *Noctes Atticae* (“Noites Áticas”, séc. II d.C.) separava os *classicus adsiduusque aliquis scriptor* [“todo autor clássico e autoridade”] daqueles *proletarius*<sup>5</sup>. No âmbito que mais empregou o conceito de “clássico”, aquele escolar, o termo denota já desde Quintiliano (séc. V d.C.) um grupo de estudantes — a “classe” do português. Nessas acepções, contudo, o termo submerge durante a Idade Média, renascendo apenas em meados do Quinhentos no contexto das artes poéticas francesas, como na *Art poétique française* (“Arte poética francesa”, 1548) de um poeta neo-platônico, Thomas Sébillet<sup>6</sup>. O termo ainda era empregado no sentido de “que está entre os melhores, que serve de modelo” (o sentido A de Tatarkiewicz) e não, necessariamente, de “antigo” (e, muito menos, de “greco-romano”): entre estes «bons et classiques poètes français», Sébillet convoca, por exemplo, Jean de Meun (séc. XIII) e Alain Chartier (séc. XV). O emprego com a denotação de “antigo” começa timidamente no século seguinte, sempre em francês (especialmente após a fundação da *Académie Française* em 1635), difundindo-se com igual lentidão entre as demais línguas europeias<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cfe. Ziolkowski (2007, p. 17).

<sup>5</sup> Gellius; Rolfe, (1927, v. XIX.8.15). O autor afirma citar o gramático latino Cornélio Fronto.

<sup>6</sup> «lecture des bons et classiques poètes français» [“leitura dos bons e clássicos poetas franceses”] (Sébillet, Art. Poet., I, 3).

<sup>7</sup> Nesta acepção de “antigo”, a mais antiga ocorrência que encontrei em português a partir de pesquisas eletrônicas data de 1735, no *Apparato para a disciplina e ritos ecclesiasticos de Portugal* de Francisco de Almeida: «Sobre esta prerrogativa, não pode haver dúvida alguma, afirmando Josefo, autor clássico, e da primeira ordem, que Vespasi-

Sem abdicar de seu sentido originário, o termo “clássico” se consolida somente no Setecentos, em concomitância à experiência alemã que tem em Winckelmann seu principal expoente. Contudo, nem Winckelmann, nem muito menos seus antecessores teóricos (como Ghiberti e Vasari), usaram esta palavra: o debate ainda se centrava, como em época medieval, na oposição, nunca estritamente cronológica, entre “antigos” e “modernos”. O uso corriqueiro do termo “clássico” somente se afirma em meados do Oitocentos, e é a partir da consciência do percurso terminológico, da oposição entre “antigos” e “modernos”, que sua história precisa ser acompanhada.

O termo *modernus* (derivado de “moda”, e portanto vinculado à ideia de um costume, de um hábito, transitório) já figura em Cassiodoro (séc. VI d.C.), mas a efetiva distinção com os antigos somente se dá naquele ponto de inflexão da história cultural europeia que é o século XII, inicialmente na escolástica (opondo, por exemplo, o *modernus* Occam ao *antiquus* Aristóteles)<sup>8</sup> e depois na religião, quando se estabelece a *devotio moderna* de Geert Groote (séc. XIV), uma «religiosidade nova que insistia na dimensão interior da fé e da oração, opondo-se às tradicionais formas de manifestação exterior da piedade»<sup>9</sup>. Mas os referentes cronológicos iniciais logo perderam sua rigidez, de modo que já Petrarca, ao contrastar os filósofos modernos com os antigos, havia regimentado entre estes não apenas Virgílio e César, mas também, devido ao projeto deste de um renascimento da Roma antiga e de sua ética no seio daquela corrupta da comuna, seu contemporâneo Cola de Rienzo. De maneira análoga, no século seguinte Lorenzo Valla alterou a fronteira entre antigos e modernos, deslocando-a para o «terreno da pureza da língua latina, contrapondo à barbárie dos *moderni* a pureza dos *antiqui*, ao desajeitado latim medieval as elegâncias do latim “clássico”»<sup>10</sup> que ele aprendia de um restrito conjunto da literatura romana, chefiado por Cícero, opaco ao latim falado, “proletário”, de época imperial. Subentendia-se que quem, como ele, soubesse escrever em bom latim mereceria figurar ao lado de Virgílio ou Cícero. O contraste é talvez mais evidente na imediata adoção dos termos no campo das artes figurativas, por exemplo quando Cennino Cennini

escreveu que Giotto “alterou a arte do pintar do grego ao latim, reduzindo-a ao moderno” (*Libro dell’arte*, c. 1390). “Grego” significa aqui o estilo bizantino, consagrado mas imóvel; “latim”, por sua vez, é a nova *maniera* introduzida por Giotto, o estilo atualizado pelas novidades vindas do estudo do antigo, entendido como essencialmente romano-latino (pois do “clássico” grego Cennino não fazia a menor ideia). Nessa linha, foram mais tarde ditos *modernos* os artistas que praticavam a “maniera moderna”, que, porém, assim se constituía — como insiste Vasari — apenas quando imbuída do antigo e nutrida de consciência antiquária<sup>11</sup>.

ano chegara com um exército a Antioquia, que era metrópole da Síria» (ALMEIDA, 1735, p. 68, grafia adaptada à corrente). Note-se como Flávio Josefo, historiador essencial para o cristianismo, é qualificado não apenas como «clássico», mas «da primeira ordem», ou seja com um juízo de valor que intensifica a qualificação antiga.

<sup>8</sup> Cfe. Settis (2004, p. 61).

<sup>9</sup> «nuova religiosità che insisteva sulla dimensione interiore della fede e della preghiera, opponendosi alle tradizionali forme esteriori di manifestazione della pietà» (SETTIS, 2004, p. 62). Tradução minha.

<sup>10</sup> «terreno della purezza della lingua latina, e contrappose alla barbarie dei *moderni* la purezza degli *antiqui*, al goffo latino medievale le eleganze del latino “classico”» (SETTIS, 2004, p. 62–63). Tradução minha.

<sup>11</sup> «scrisse che Giotto “rimutò l’arte del dipignere di greco in latino, e ridusse quello moderno” (*Libro dell’arte*, c. 1390). “Greco” è qui lo stile bizantino, consacrato ma immobile; “latino”, invece, la nuova maniera introdotta da Giotto, lo stile aggiornato sulle novità che venivano dallo studio dell’antico, inteso come essenzialmente romano-latino (mentre del “classico” grego Cennino non aveva la più lontana idea). Su questa linea, furono detti più tardi *moderni*

Durante o Seiscentos, os modernos foram se persuadindo de terem assimilado os antigos, relegados a um passado remoto e encerrado sobre o qual construir uma nova época. Era, entre milhares de variantes, a *Querelle des Anciens et des Modernes*, que tomou corpo e culminou na França entre os séculos XVII e XVIII, para a qual havia muitos precedentes, como a disputa entre Coluccio Salutati e Nicolò Niccoli nos *Dialogi* de Leonardo Bruni (c. 1402)<sup>12</sup>. Exemplo são as afirmações de Perrault em 1688, para quem a «progressiva acumulação dos conhecimentos garantia a superioridade dos modernos sobre os antigos»<sup>13</sup>, e as elaboradas e obstinadas argumentações contrárias, sobretudo por mão de Boileau, que ilustravam como a *auctoritas* dos antigos, inamovível nos séculos anteriores, já podia agora ser contestada. Foi neste contexto que «a rara palavra *classicus* foi retomada da literatura latina e voltou a circular nas línguas europeias»<sup>14</sup>.

Mas a descrição das literaturas latina e grega como “clássicas” ainda era ocasional, sendo mais válido o termo *antigos*, pois os autores romanos ensinavam um latim livre das barbáries medievais e os gregos começavam a se mostrar indispensáveis no projeto de recuperação de uma antiguidade diferente. A defesa da superioridade destes últimos, destinada a um grandíssimo sucesso em área germânica e que explica obras seminais do Novecentos que se filiam a esta proposta, como em Jaeger, ou que dela se afastam, como em Curtius, parece iniciar em meados de 1500 com o *praeceptor Germanie* Melanchthon, amigo e colaborador de Lutero que nas acusações ao papado encontrava no mundo helênico, especialmente na versão filtrada que conhecia, uma antítese à corrupção romana<sup>15</sup>.

Apesar dos esforços de Winckelmann e Mengs em preservar o elo entre antiquária e prática artística, é somente com o divórcio entre estas, entre o Setecentos e Oitocentos, que «o projeto de recomposição do antigo terminou por se canalizar apenas nas universidades e em seu sistema disciplinar»<sup>16</sup>, instituindo-se finalmente uma “antiguidade clássica” que consagrou nosso adjetivo, primeiro em âmbito acadêmico, em seguida na cultura comum. Na nova organização departamental da academia “moderna”

era necessária uma especificação que distinguisse a antiguidade greco-romana das demais antiguidades: [...] mas a escolha de defini-la pelo atributo de “clássica” implicava que aquela era a antiguidade por antonomásia, aquela dominante. O manifesto dessa fundação disciplinar dos estudos sobre os antigos foi a *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* de F. A. Wolf (1807), que [...] em sintonia com Wilhelm

gli artisit che praticavano la “maniera moderna”, che era però tale — vi insiste Vasari — solo in quanto intrisa d’antico e nutrita di coscienza antiquaria» (SETTIS, 2004, p. 63–64). Tradução minha.

<sup>12</sup> Cfe. Settis (2004, p. 67).

<sup>13</sup> «l’accumulo progressivo delle conoscenze garantiva la superiorità dei moderni sugli Antichi» (SETTIS, 2004, p. 65). Tradução minha.

<sup>14</sup> «la rara parola *classicus* fu ripescata nella letteratura latina e ritornò in circolazione nelle lingue europee» (SETTIS, 2004, p. 65). Tradução minha.

<sup>15</sup> Filipe Melâncton (1497–1560), nascido Philipp Schwartzertdt (literalmente, “terra negra”, traduzido no sobrenome grego adotado pelo resto da vida, como era hábito entre os humanistas de sua época, Μελάγχθων [Melanchthon]), foi um importante colaborador das reformas de Lutero, podendo-se mesmo dizer que constituía a base humanista e exegetica que movia o ímpeto deste último.

<sup>16</sup> «il progetto di ricomposizione dell’antico si canalizzò ormai soltanto nelle università e nel loro sistema disciplinare» (SETTIS, 2004, p. 70). Tradução minha.

von Humboldt, inspirou o papel crescente da cultura “clássica” nos estudos não apenas de antiquários e eruditos, mas mais em geral no sistema educativo voltado às elites destinadas a governar. Desenvolvimentos análogos e influências mútuas levaram a conclusões similares não apenas na Prússia ou na Alemanha, mas em toda a Europa. Em plena (mas talvez inconsciente) consonância com a metáfora de Gélio (baseada nas distinções de censo), a nova cultura “clássica” se voltava aos clássicos do presente, à alta e média burguesia, às classes dirigentes (em oposição, como em Gélio, aos *proletarii*)<sup>17</sup>.

## 3.2 Uma história do clássico

Todas as culturas têm alguma forma de reverência pelo seu passado, seja mítico, seja histórico. Contudo — é a hipótese deste trabalho — a forma de apropriação desse passado no Ocidente, o “clássico”, em sua estrutura segundo uma espiral de mortes e renascimentos, de apagamentos e resgates, é singular. Histórias de retornos são igualmente comuns, mesmo em áreas culturais muito distintas, e a valorização do passado, de uma “idade áurea”, que costuma coincidir com o *locus amoenus*, é um dos *topos* multiculturais que não parecem poder ser explicados pela influência e pela transmissão. Mas a produtividade do clássico é diversa, em quantidade e qualidade.

Como já adiantado, caso quiséssemos apontar um único imputado por nossa expectativa atual do clássico, este seria Winckelmann, pois sua narrativa histórica «articulava o desenvolvimento da arte (e mais em geral da civilização grega) de acordo com um percurso parabólico modelado na vida humana»<sup>18</sup>, naquela estrutura corriqueira — objeto de contestação por seu abuso na historiografia literária por um número de teóricos (entre os quais Jauss) — de «uma infância hesitante, uma juventude pura, uma maturidade exuberante e finalmente uma lenta senilidade, que antecedia sua morte»<sup>19</sup>. Contudo, Winckelmann

havia sido o sistematizador, e não o inventor, desse esquema historiográfico: descrições simplificadas dessa parábola podem ser encontradas nos escritos de arte produzidos, principalmente na Itália, do Renascimento em diante, a partir dos *Commentari* de Lorenzo Ghiberti (c. 1450). Winckelmann tomou esse modelo evolutivo das páginas do *Vite* de Giorgio Vasari e sobretudo do *Thesaurus temporum* de Joseph Scaliger (1606). [...] Essas consonâncias entre Ghiberti, Vasari, Scaliger, Winckelmann e muitíssimos outros podem ser facilmente explicadas: todos eles foram leitores de Plínio o Velho, e em particular dos últimos livros da *Naturalis historia*, que oferecem o único compêndio conservado da história da arte antiga,

<sup>17</sup> «una specificazione era necessaria a distinguere l’antichità greco-romana da altre antichità [...]: ma la scelta di definirla con l’attributo “classica” implicava che quella era l’antichità per antonomasia, quella dominante. Il manifesto di questa fondazione disciplinare degli studi degli Antichi fu la *Darstellung der Alterhums-Wissenschaft* di F. A. Wolf (1807), che [...] in sintonia con Wilhelm von Humboldt, ispirò il ruolo crescente della cultura “classica” negli studi non solo di antiquari e letterati, ma piú in generale nel sistema educativo rivolto alle élite destinate a governare. Sviluppi analoghi e mutue influenze portarono a conclusioni simili non solo in Prussia o in Germania, ma in tutta Europa. In piena (ma forse inconsapevole) consonanza con la metafora di Gellio (fondata sulle distinzioni di censo), la nuova cultura “classica” era rivolta ai *classici* del presente, l’alta e media borghesia, le classi dirigenti (in opposizione, come in Gellio, ai *proletarii*)» (SETTIS, 2004, p. 70–71). Tradução minha.

<sup>18</sup> «articulava lo sviluppo dell’arte (e piú in generale della civiltà) greca secondo un percorso parabolico modellato sulla vita umana» (SETTIS, 2004, p. 74). Tradução minha.

<sup>19</sup> «un’infanzia esitante, una pura giovinezza, una maturità rigogliosa e poi una lenta scenescenza, fino alla morte» (SETTIS, 2004, p. 74). Tradução minha.

baseado em profundíssimas leituras de tratados gregos sobre a arte, há muito perdidos<sup>20</sup>.

Esta perspectiva de Plínio, encontrada também em outros pensadores antigos importantes para o Renascimento, tanto na história da arquitetura (Vitrúvio), quanto naquela da literatura (como Cícero, Quintiliano e Horácio), não é relevante apenas por ter ensinado aos movimentos neoclássicos o esquema biológico-parabólico, mas sobretudo por nos confirmar como aquela antiguidade que chamamos de clássica já havia elaborado em seu seio «uma visão retrospectiva de si mesma que seria depois transmitida às gerações sucessivas, a nós, como parte integrante de sua herança»<sup>21</sup>. A verdadeira lição e presença de Atenas é essa visão retrospectiva que, atualizada ao longo dos séculos, mantém e explica os grandes monumentos do clássico: é o caso, entre tantos outros, do suposto ponto de partida de nossa tradição literária, Homero, recebido em textos não apenas compilados séculos após sua produção, mas que sobretudo já nascem impregnados de uma nostalgia pelo antigo que é, em nossos termos, um classicismo.

Plínio, um compilador, também havia sido um mero sistematizador desse esquema aprendido nas lições de historiadores para ele “antigos”, em especial de dois escultores do século III a.C., e portanto posteriores ao ápice do grande quinto século ateniense, à Guerra do Peloponeso e ao domínio macedônio<sup>22</sup>, motivados por uma nostalgia incurável pela *polis* livre: Xenócrates de Sicião e Antígono de Caristo. Em conjunto a outro historiador usado por Plínio, Duris de Samos (que, contudo, não era artista), estas duas principais fontes de sua retrospectiva das artes localizavam sua própria prática escultórica já na parte descendente da inigualável parábola grega, já tendo, portanto, elaborado uma visão retrospectiva que «implicava a admiração por uma antiguidade então encerrada, superior ao presente e [...] de certa maneira (se a ela aplicarmos nossas categorias) já “clássica”»<sup>23</sup>. Essa fórmula narrativa reproduzia aquela comum no olhar filosófico sobre as *technai* gregas, especialmente a partir de Aristóteles (cuja formação intelectual inicial era biológica e clínica), aplicada sem distinção da medicina à retórica, da música à geometria, tratando-se inclusive do «princípio que animara, com força e eficácia extraordinárias, a narrativa [...] sobre o desenvolvimento da tragédia»<sup>24</sup> encontrada na *Poética*: nascida do imprevisto ditirâmico, esta teria

<sup>20</sup> «era stato il sistematore di questo schema storiografico, non l'inventore: descrizioni semplificate di questa stessa parabola possono trovarsi infatti negli scritti d'arte prodotti, specialmente in Italia, dal Rinascimento in qua, a partire dai *Commentari* di Lorenzo Ghiberti (c. 1450). Winckelmann prese quel modello evolutivo dalle pagine delle *Vite* di Giorgio Vasari e soprattutto dal *Thesaurus temporum* di Giuseppe Scaligero (1606). [...] Queste consonanze fra Ghiberti, Vasari, Scaligero, Winckelmann e moltissimi altri si spiegano facilmente: perché tutti furono lettori di Plinio il Vecchio, e in particolare degli ultimi libri della *Naturalis historia*, che offrono il solo compendio conservato di storia dell'arte antica, basato su estesissime letture di trattati greci sull'arte ormai perduti» (SETTIS, 2004, p. 74). Tradução minha.

<sup>21</sup> «una visione retrospettiva di se stessa che ha poi trasmesso alle generazioni successive, fino a noi, come parte integrante della sua eredità» (SETTIS, 2004, p. 74). Tradução minha.

<sup>22</sup> Já ao final daquela grande idade de Péricles, o contexto sócio-econômico «fomentou um sentido de decadência das sortes das cidades, e portanto formas de nostalgia pelo passado recentíssimo (por exemplo, trazendo de volta ao palco os dramas de Ésquilo)» (SETTIS, 2004, p. 72). Tradução minha.

<sup>23</sup> «implicava l'ammirazione per un'antichità già trascorsa, superiore al presente e [...] in un certo senso (se vi applichiamo le nostre categorie) già “classica”» (SETTIS, 2004, p. 75). Tradução minha.

<sup>24</sup> «principio che aveva animato con straordinaria forza e efficia la narrazione [...] sullo sviluppo della tragedia» (SET-

progressivamente desenvolvido suas potencialidades pelo aumento do número de atores e pela introdução do coro, combinado a numerosas inovações, inclusive tecnológicas como pelas *machinae*, alcançando sua forma mais elaborada nos três grandes tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que, como já visto, constituem uma parábola dentro da parábola. Neste momento o desenvolvimento se detém e inicia a decadência rumo à morte. Este eficaz dispositivo narrativo logo seria transposto da história das *technai* àquela das culturas: por exemplo, sabemos que a história romana que se acredita mais ter influenciado Plínio, a *Vita populi Romani* [Vida do povo romano, séc. I a.C.] de Marco Terêncio Varrão, era moldada sobre a Βίος Ἑλλάδος [Vida da Grécia, séc. IV a.C.] de Dicearco de Messina, na qual a trajetória do povo grego era também «exposta seguindo uma sequência biológico-parabólica e assimilada ao *cursus vitae* de um único indivíduo»<sup>25</sup>, mas introduzindo ao modelo aristotélico da tragédia, «como conclusão da parábola e por analogia à morte do indivíduo»<sup>26</sup>, um decesso a representar a catástrofe final<sup>27</sup>.

A força deste sistema se revelou nos primeiros séculos do império romano, quando teve imenso sucesso a tese de que o apogeu grego houvesse ficado para trás: «historiadores e retóricos aconselhavam então usar a língua e o método de Tucídides ao invés daqueles do presente, os artistas cada vez mais buscavam em Fídias e em Políceto modelos para reintroduzir ou reaproveitar»<sup>28</sup>. Partindo dessas interpretações, pode-se entender que mesmo a história da literatura, como gênero literário, não nasce com a *Kunstgeschichte* do final do Setecentos: apesar da influência do modelo biológico ser atribuída à relevância da *Poética* de Aristóteles, a inspiração aos críticos literários neste reestabelecimento durante o Setecentos pode ser encontrada com mais razão na presença de Horácio, leitura obrigatória em um época em que a vitória do helenismo ainda não era plena. Esparsa entre suas várias obras, desde a Idade Média a crítica aprendia uma história da literatura latina nesses moldes<sup>29</sup>: os primeiros habitantes da península itálica compunham em um tipo de verso primitivo, o sátúrnio<sup>30</sup>, que por aliar o ar vetusto a um certo misticismo foi o empregado por Lívio Andronico ao traduzir a *Odisseia* do grego ao latim. Justamente na época de Andronico se coloca Quinto Ênio, que introduziu entre os romanos a prosódia grega, iniciando um longo caminho que passa pelos versos «turvos» de Lucílio<sup>31</sup> e por aqueles sem elegância de Plauto<sup>32</sup>, para que somente naquele momento, sob Augusto, a poesia romana alcançasse, em idade adulta, sua forma perfeita<sup>33</sup>.

TIS, 2004, p. 75). Tradução minha.

<sup>25</sup> «esposta secondo una sequenza biologico-parabolica e assimilata al *cursus vitae* di un singolo individuo» (SETTIS, 2004, p. 75–76). Tradução minha.

<sup>26</sup> «como conclusione della parabola e per analogia alla morte individuale» (SETTIS, 2004, p. 76). Tradução minha.

<sup>27</sup> A *Poética* de Aristóteles, como sabido, se detém no vértice da parábola, com Eurípides celeberramente descrito, em um atribuição longe de consenso sobre seu significado, como τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν [mais trágico entre os poetas] em Halliwell et al., (1995 verse XIII. 1453a.29).

<sup>28</sup> «storici e rettori raccomandarono allora di usare la lingua e il metodo di Tucidide piuttosto che quelli del presente, gli artisti sempre più spesso pescarono da Fidia e Policleto modelli da rilanciare o rimaneggiare» (SETTIS, 2004, p. 76). Tradução minha.

<sup>29</sup> Elabore a exposição de Kaminski (2007, p. 57–58).

<sup>30</sup> Cf. Horace; Rudd, (1989, v. X.1.158).

<sup>31</sup> Cf. Horace; Gowers (2012, v. I.4.7–13).

<sup>32</sup> Cf. Flacco (2013, v. 270–4).

<sup>33</sup> A influência da exposição de Horácio no campo da historiografia literária é notável, especialmente durante o neoclassicismo. «Em *L'Art poétique* (A arte da poesia, 1674, Nicolas Boileau narra uma história similar: Villon e Marot

Tais formulações fixaram o cânone para a historiografia literária do Oitocentos e fortaleceram no imaginário comum, inclusive entre os artistas sempre em busca de um mecenas, a imagem do império de Augusto como uma idade áurea histórica, e não mítica, para as artes.

Esse modelo propiciou o surgimento, já na Antiguidade, de dois fenômenos que, por estarmos tão acostumados a eles, não percebemos não serem em nada óbvios: o primeiro é esse gênero literário da história da arte (e da literatura), que exige uma visão tanto perspectiva quanto historicizada do fazer artístico, para a qual não há paralelos em todas as culturas; o segundo é a prática da cópia e da imitação, motivada por uma indústria inicialmente focada na estatuária (arte que refuta e supera o código verbal), característica igualmente incomum — como lembra Settis, copiar não é óbvio<sup>34</sup>.

Seria este fato dos próprios antigos terem destacado um “clássico” no seio de sua antiguidade a legitimar todas as tentativas sucessivas: as ideias de gregos e romanos sobre o passado, sobre sua antiguidade, *sugeriu* e *legitimou* nossas imagens do antigo. A prosperidade da concepção de um “renascimento” da arte, que exigia a identificação de uma morte da qual resgatá-la, seria impensável sem aquele paradigma biológico-parabólico que os antigos elaboraram e transmitiram aos modernos; a inovação desses últimos está no estabelecimento dos ciclos de renascimento como forma de escapar da morte, um processo historicamente determinável, que vem à luz, por uma série de prerrogativas históricas, culturais e geográficas, na Itália do Quatrocentos.

Parece-me válida a hipótese já levantada por numerosos historiadores da arte, em especial Warburg, de considerar este processo também impensável sem sua latente, mas explícita, remissão aos princípios cristãos da Ressureição e da *renovatio* interior. Talvez só uma cultura impregnada por uma concepção religiosa de resgate da morte, ao invés da simples derrota da mesma, pudesse conceber e aplicar um modelo histórico nestes moldes, e só enquanto as ruínas do mundo antigo, em especial do império romano, fossem capazes de sugerir novos modelos: o limite da inovação arqueológica costuma deter o interesse pelo antigo, pois, quando já assimilado, perde aquela alteridade que atrai os olhares.

O “clássico” entre os antigos será explorado em maior detalhe ao tratar de Homero, mas é válido apresentar aqui algumas evidências. É indicativo começar por um autor quase símbolo do crepúsculo da antiguidade, Luciano de Samósata. Apesar de costumar ser inscrito entre os autores “clássicos”, por vezes “o último clássico”, costuma-se esquecer que escrevia ao final do século II d.C., a quase setecentos anos de distância de Péricles, já no período, para empregar a metáfora biológica, de senilidade do clássico. Esse fator testemunha a extensão da etiqueta “clássico”, cabendo lembrar

---

havia estabelecido as formas básicas do verso [francês]; Ronsard tentou então trazer ordem à arte, mas por causa do orgulho e do pedantismo falhou. Por fim veio Malherbe (“Enfin Malherbe vint”, linha 131) para ensinar aos franceses como escrever. O giro da crítica de Dryden encontra este mesmo mito do progresso literário em desenvolvimento em solo inglês. No *Defence of the Epilogue to the Second Part of the Conquest of Granada* (1672), Dryden inspeciona os dramaturgos da época anterior, incluindo Shakespeare e Ben Jonson, e os considera deficientes. Como o Plauto de Horácio, eram brilhantes mas crus. A época atual, afirma Dryden, requer uma nova literatura condizente com seu maior refinamento» (KAMINSKI, 2007, p. 58). Tradução minha.

<sup>34</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo II “classicismo” dei “classici”).



que mesmo Dante está mais próximo de nós do que Homero estava de Luciano, apesar deste moldar uma língua e um registro que lhe eram anteriores de vários séculos, que aos contemporâneos menos eruditos devia soar tão fluente e estudado como uma composição camoniana seria para nossa época. Apesar de ser assírio, ou seja, bárbaro, não encontramos em Luciano — que não apenas não compartilhava do modelo cristão de renascimento, mas tripudiava daquela que percebia como uma excêntrica seita semita — o sentimento de pertencer a uma tradição pontuada por intervalos, e sim o de integrar uma contínua, para usar o termo moderno, *respublica literaria*, então enfraquecida (reiterando, assim, o *topos* da glória e da superioridade dos antigos), em sintoma da corrupção dos tempos presentes. De fato, é tipicamente grega sua proposta de produzir textos e artes plásticas que, à sua maneira, já nascessem antigos, trazendo à mente um trecho da *Vida de Péricles* de Plutarco (séc. I d.C.), na qual uma tradição modernizante pode identificar com facilidade a ideia de clássico:

Por esta razão, as obras de Péricles deveriam maravilhar ainda mais; elas foram criadas em pouco tempo e para todo o tempo. Cada uma delas, em sua beleza, já era então imediatamente *antiga*; mas no frescor de seu vigor nos parecem, mesmo hoje em dia, recentes e recém-acabadas. Assim viceja a novidade perpétua, como então, nestas suas obras, fazendo com que pareçam sempre intocadas pelo tempo, como se o sopro inabalável de um espírito sempre jovem tivesse se infundido nelas<sup>35</sup>.

Traduzir esta ἀρχαῖον por “clássico” é anacrônico, mas não equivocado. Movendo-se segundo essas diretrizes, desde que tendo sempre presente esse anacronismo, é mais fácil explicar em termos culturais a permanência do antigo na Idade Média, por si também um conceito polissemântico ao sobrepôr, no discurso comum e com frequência também naquele acadêmico, tanto um sentido lato, que vai da Islândia à Arábia, do séc. IV ao final do XV, quanto um estrito, que se estrutura na transição do feudalismo ao urbanismo na Europa Ocidental.

É importante ressaltar que o contato entre Oriente e Ocidente nunca se extinguiu como algumas reduções históricas costumam propagar. Mesmo reconhecendo que se tratavam de atos individuais, os quais se destacavam por serem incomuns, ao longo de todos aqueles séculos algumas «almas intrépidas»<sup>36</sup> do Ocidente continuaram a aprender grego graças aos vínculos, às vezes forçados, com o império oriental. Mais que isso, mesmo na lembrança do artil de Troia que povoava o imaginário comum sobre os gregos, apesar de desbotada, a imagem de uma maravilha helênica nunca se cancelou do imaginário ocidental, sempre capaz de fertilizar sua nostalgia por uma antiguidade inalcançável, ou talvez justo pela dificuldade em contemplá-la (para citar um episódio conhecido, Dante encontra e reverencia no Limbo os *altissimi poeti* antigos, entre estes o *poeta sovrano* Homero, que ele nunca havia lido).

<sup>35</sup> «ὄθεν καὶ μᾶλλον θαυμάζεται τὰ Περικλέους ἔργα πρὸς πολὺν χρόνον ἐν ὀλίγῳ γενόμενα. κάλλει μὲν γὰρ ἕκαστον εὐθύς ἦν τότε ἀρχαῖον, ἀκμῆ δὲ μέχρι νῦν πρόσφατόν ἐστι καὶ νεουργόν: οὕτως ἐπανθεῖ καινότης αἰεὶ τις ἄθικτον ὑπὸ τοῦ χρόνου διατηροῦσα τὴν ὄψιν, ὥσπερ ἀειθαλὲς πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμεμιγμένην τῶν ἔργων ἐχόντων» (PLUTARCH; PERRIN, 1996, vol. 13.3). Grifo meu, tradução minha.

<sup>36</sup> Ziolkowski (2007, p. 22). Tradução minha.

O Império de Oriente, hoje dito bizantino, nunca se desfez por completo de suas pretensões de recomposição do grande Império dos primeiros séculos da era cristã (veja-se a *Restauratio Imperii* de Justiniano I, em 482–565), o que contribui para a explicação do apagamento, na narrativa histórica do Ocidente, deste império como legítimo herdeiro, cultural e político, de Roma<sup>37</sup>. Apesar de declinante, Constantinopla manteve durante a inteira Idade Média sua presença na Itália meridional (área histórica e culturalmente mais grega que latina), sobretudo porque a invasão ostrogoda da península italiana pouco se preocupou com a região, de modo que a população local recebeu com alegria o general bizantino, ou seja “romano”, Flávio Belisário, em sua conquista em Ῥήγιον [Rhegion], hoje Reggio Calabria, durante a Primeira Campanha da Itália em 536 d.C., igualmente aprovando a defesa contra os posteriores invasores longobardos. Os bizantinos se preocuparam com a província, fundando novas cidades e sobretudo bispados de rito grego (como Tropea, Rossano, Nicastro e Gerace), segundo aquela simbiose secular e religiosa tipicamente romana, favorecendo o heremitismo e a construção de abadias.

As invasões sarracenas enfraqueceram o poder de Constantinopla, levando a Calábria a uma conquista pelos normandos, vassalos do papado, completada pela proclamação do Ducado de Calábria por Roberto de Altavila, dito *il Guiscardo* (“o Astuto”), em 1061. A reorganização política normanda implicou o desmantelamento das dioceses e cenóbios de rito oriental, substituídos por dioceses de rito latino ou pela incorporação das orientais, mas em um processo lento e gradual: a última diocese grega, Gerace, foi confiada a um bispo latino apenas em 1482, quando do império oriental já não restava nem sua capital<sup>38</sup>. O ritmo desta reestruturação é explicado pela importância política dessa presença bizantina em território ocidental, servindo, em graus de maior ou menor oficialidade, de representação diplomática e canal de comunicação com a Sé de Constantinopla (a grande cisma cristã é de 1054): mesmo em termos geográficos, a Calábria era uma etapa obrigatória no caminho para Constantinopla. Para nossos fins, cabe lembrar que é dessa área geocultural que Homero voltaria a ganhar voz na Europa latina: a narrativa da migração maciça de clérigos orientais carregados de códices rumo a um incógnito Ocidente, quando da caída de Constantipla sob Maomé II (1453), é uma hipérbole que mascara o débil mas constante contato entre as duas metades do continente. Justamente na Calábria nasceu, por volta de 1290, Barlaam de Seminara, ao século Bernardo Massari, nome instrumental na colocação do mundo grego nas raízes do humanismo italiano, a quem voltaremos.

Deste modo, apesar do enredo tradicional do clássico buscar uma continuidade a partir

<sup>37</sup> Cabe lembrar que o “Império de Oriente” nunca chamou a si próprio de “bizantino”, adjetivo derivado do nome da arcaica cidadela grega sobre a qual Constantino I fundou sua Constantinopla. O estado sempre se identificou como Βασιλεία Ῥωμαίων, literalmente “reino dos romanos”, sendo assim denominado até mesmo pelos árabes que o conquistaram (*Rūm*) e pelos chineses (*Fúlīn Gúo* ou “País dos Fulin”, por meio da apropriação em língua sogdiana, do atual Irã, da pronúncia árabe, Flōn). O termo “bizantino” só começou a ser empregado ao final do Setecentos, em um período especial de recepção e construção do clássico, do qual é fácil compreender a vontade de afirmar uma morte da tradição romana pelas invasões bárbaras no Ocidente, encontrando nos estados nascidos do vácuo destas invasões os autênticos herdeiros da tradição clássica. Trata-se, é claro, de uma leitura simplificada, pois seria fundamental considerar, ao menos, o rapidíssimo apagar da língua latina — identificada como verdadeiro veículo do clássico durante a Idade Média — no império oriental, onde nunca passou de uma língua de corte.

<sup>38</sup> As informações deste parágrafo se baseiam, de modo particular, em Placanica (1999).

do Renascimento, com o Ocidente afastado do antigo pelo vazio medieval, pela análise das séries literárias, para as quais ainda é inigualável o trabalho de Curtius, se percebe como esse período nunca concebeu um concreto ciclo de morte e renascimento que o afastasse do antigo, em especial daquele latino. Em nenhuma outra época os clássicos (ou, mais precisamente, um variável recorte destes) estiveram enlaçados com mais força à educação do que na Idade Média<sup>39</sup>. Como lembrado por Jauss ao discutir o *Roman de Renart*, o paradoxo é devido à aplicação de um binômio, nesse caso aquele do “clássico/não clássico”, a uma época que lhe era estranha e que, nesse caso, poderia ao máximo reconhecer um “antigo” oposto a um “moderno”. Mas mesmo a distinção puramente cronológica teria sido pouco produtiva antes do século XII. Na verdade,

mestres e exegetas, os equivalentes medievais dos historiadores da literatura dos dias de hoje, não diferenciavam os textos em clássicos ou pós-clássicos, mas sim em pagãos e cristãos; em prosa, métrica ou ritmo; e assim por diante<sup>40</sup>.

Como muito já discutido<sup>41</sup>, o conceito medieval mais próximo de nosso “clássico” não é nem mesmo a distinção entre “antigos” e “modernos”, de efetiva produção só a partir do século XII, e em ambientes análogos à academia de hoje, mas a noção, tomada do direito romano, da *auctoritas*, que pode ser definida como o poder socialmente aceito de legitimação. Em âmbito literário trata-se do referente antigo capaz de legitimar experiências do presente, elevando-as sobre as demais. É desta distinção, mais empregada no contexto do debate teórico, que se desenvolveria a distinção entre *antiqui* e *moderni*, e é em função dela que, como no já lembrado caso de Cola de Rienzo, a índole do autor se antepõe à sua cronografia. Abrindo o caminho para as futuras querelas sobre o tema, os autores medievais se mostravam antigos ou modernos em função de sua aproximação àquele que era percebido como o caráter essencial de cada postura. Em razão disso, nem mesmo a língua, à primeira vista o discriminante mais fácil entre os dois polos (o latim para os antigos e os vernáculos para os modernos), permite uma qualificação imediata: por ironia, boa parte da produção literária em vernáculo que nos restou é de característica “antiga”, exercícios intelectuais praticados por quem dominava, e muito bem, o latim, garantido a leitura e a permanência também de suas obras em vernáculo. Por um lado, é o caso, entre tantos, de Petrarca e de Dante Alighieri, o qual não apenas defendeu a superioridade do vernáculo a partir de argumentações escolásticas redigidas em latim, mas que sobretudo insere sua obra maior, a *Commedia*, no horizonte de expectativas de quem conhecia em profundidade a literatura latina. Por outro lado, é o caso do emprego do latim, mesmo quando consciente e não macarrônico, como distinção moderna:

Os classicizantes entre os autores latinos medievais demonstravam seu colorido com mais clareza em seu manejo do hexâmetro datílico, que durante o período medieval era o metro clássico por excelência (Norberg, 2004). Praticavam a elisão,

<sup>39</sup> Cfe. Ziolkowski (2007, p. 19).

<sup>40</sup> «schoolmasters and exegetes, the medieval equivalents of modern-day literary historians, did not differentiate texts as classical and postclassical, but rather as pagan or Christian; prose, metrical, or rhythmic; and so forth» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 19). Tradução minha.

<sup>41</sup> Ver, entre outros, Minnis (2011), Le Goff (1988) e Southern (1953).

uma fusão de sílabas obrigatória em circunstâncias cuidadosamente estabelecidas; evitavam a quebra (após a primeira sílaba do penúltimo pé nos hexâmetros, a menos que se tratasse de um monossílabo); e se abstinham de rimas internas e finais. O campo oposto, dos poetas latinos “modernos”, rejeitava a elisão, permitia a ocorrência de uma *cæsura* após a primeira sílaba do quinto pé, e revelava uma predileção pela rima<sup>42</sup>.

A essa diferenciação deve ser acrescentado o fato de que, já em época medieval, o clássico tenha se articulado em recortes variáveis (“projetos”, na terminologia de Settis). Sem adentrarmos os meandros das diferenças geográficas e das peculiaridades cronológicas, às vezes orientadas apenas pela maior ou menor disponibilidade dos textos, a flutuação da importância de cada autor clássico na Idade Média é surpreendente e reveladora da arbitrariedade dessa delimitação cronológica, como demonstrado pelo número de manuscritos copiados para cada obra, bem como por sua quantidade e qualidade, em termos de *auctoritas* de alusões e citações<sup>43</sup>. Se é verdade que

muitos textos teriam sido considerados igualmente clássicos por qualquer autor medieval, seja por um intelectual do final do oitavo século ou início do nono filiado a Carlos Magno, seja por um professor ou estudante de Paris do século doze, outros cresceram e diminuíram em fama. Assim, Lucrecio foi amplamente copiado no período carolíngio, mas depois cessou de ser copiado e lido. Quintiliano se tornou mais familiar na Idade Média tardia. E, finalmente, alguns autores que se tornaram recorrentes hoje, se não mesmo familiares, eram quase ou totalmente desconhecidos [durante o período medieval], como Catulo e Apuleio<sup>44</sup>.

Catulo e Apuleio costumam ser hoje convocados como testemunhas da “modernidade” dos antigos, ao passo que Lucrecio voltou à tona, em especial em âmbito filosófico, desde sua redescoberta pelos vários materialismos (a exemplo de outro autor, grego, também querido por Karl Marx, Epícuro), e Quintiliano costuma ser reduzido a uma nota de rodapé nas histórias da pedagogia e da retórica. Apesar de ser recente, essa compreensão dos *shifting canons* do clássico, que em parte coincide com o crescente interesse pela história da leitura, não passa de uma reinterpretação da

<sup>42</sup> «The classicizers among Medieval Latin authors showed their colors most clearly in their handling of the dactylic hexameter, which in the medieval period was the classical meter par excellence (Norberg 2004). They practiced elision, a fusion of syllables required under carefully defined circumstances; avoided a break (after the first syllable of the penultimate foot in the hexameters, unless it was a monosyllable); and refrained from internal and end rhyming. The opposing camp of “modern” Latin poets shunned elision, allowed a caesura to fall after the first syllable in the fifth foot, and evidenced a predilection for rhyme» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 24). Tradução minha.

<sup>43</sup> Cfe. Ziolkowski (2007, p. 22). Como bem lembrado neste ponto, tais estatísticas devem contudo ser tomadas *cum grano salis*, pois quando considerada a durabilidade dos códices medievais, comparada àquela dos quase descartáveis *paperbacks* de hoje, uma queda no número de cópias pode não indicar que um texto era menos lido, mas que aquelas em circulação já supriam a demanda. Da mesma forma, contudo, a durabilidade dos códices, que sobrepõem os comentários de múltiplos leitores — outra ideia essencial a recusar é aquela que imagina todo e qualquer códice medieval como objeto essencialmente decorativo, quando em verdade lia-se e comentava-se, muito, diretamente sobre sua superfície — permitem acompanhar mais de perto o sucesso de uma obra, por exemplo datando as várias glossas.

<sup>44</sup> «many of the same texts would have been rated as classics by any medieval author, whether a late eight-century or early ninth-century intellectual affiliated with Charlemagne or a twelfth-century master or student in Paris, others grew or diminished in fame. Thus, Lucretius was copied amply in the Carolingian period, but afterward ceased to be copied and read. Quintilian became more familiar later in the Middle Ages. Last but not least, certain authors who have become familiar today, if not household words, were unknown or nearly so, such as Catullus and Apuleius» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 22). Tradução minha.

tradicional divisão tripartida da literatura dessa época na proposta de Ludwig Traube (1861–1907). Esboçando as etapas que seriam percorridas por Curtius, e sugerindo uma solução no olhar sobre os *topos*, Traube dividira a literatura medieval em uma idade virgiliana entre os séculos VIII e IX (*ætas Vergiliana*), uma idade horaciana do século X ao XI (*ætas Horatiana*) e, por fim, uma idade ovidiana imperante até Petrarca e o humanismo (*ætas Ovidiana*), as quais tomavam o nome dos autores mais apreciados em cada uma. Recuperando a leitura do clássico como reincidência de mortes e renascimentos, se trata de etapas que, no encontro da historiografia literária com a cultural, «coincidiriam com as três renovações culturais da Idade Média que foram isoladas, não sem debates e dissidências, como renascimentos; em específico, as renascenças carolíngia, otoniana e do século XII»<sup>45</sup>.

O que se manteve inalterado durante o inteiro período foi a aparentemente contraditória noção de continuidade com o mundo antigo: incapazes de perceber nas diferenças aquela ruptura que hoje entendemos, para os medievais o mundo antigo havia se modificado, e de modo profundo, mas não havia morrido. Pelo contrário, mesmo com o estabelecimento de um marco histórico inigualável (a vinda de Cristo, que literalmente dividira o tempo em antes e depois), em uma contorção da metáfora biológica entendia-se que a *authoritas* do clássico havia sido salva, ainda em vida, dos pecados do paganismo que a haviam deixado à beira da destruição. Em termos de tradição clássica, esse paradoxo se impunha no difícil manejo dos autores pagãos pelos cristãos, pois a profunda mudança no espírito não havia sido acompanhada por nenhuma ruptura abrupta na prática retórica — ou, em nossos dizeres, na “história da literatura”. Material e público eram, em verdade, os mesmos. Até mesmo os textos basilares do cristianismo, inclusive o Novo Testamento, haviam sido compostos por e para um público habituado à tradição literária que hoje chamamos de clássica; mesmo quanto ao Antigo Testamento, apesar do judaísmo pós-êxodo ter assumido como tarefa fundamental a preservação de sua religião incontaminada, tarefa que exigira a rígida separação da congregação de todos os povos estrangeiros, havia sido impossível manter a divisão depois das conquistas de Alexandre. As reações anti-helênicas do judaísmo ortodoxo da época apenas comprovam a força de tradições literárias que, moldadas na Hélade, em grande parte retornavam ao Oriente Próximo (e, possivelmente em razão disso, tenham ecoado com tamanha força). Assim, a primeira metade da Bíblia havia assumido sua forma definitiva já no contato com o que chamamos de tradição clássica, e suas traduções ao latim, em especial a de Jerônimo, se apoiava nessa mesma tradição para explicar a boa nova a um público velho<sup>46</sup>. Os primeiros autores cristãos, como Prudêncio (348-ca.405), Marciano Capela (século V), Boécio (ca. 480–524) e Prisciano (ca. 500), forçavam sua identificação

<sup>45</sup> «would match three cultural renewals in the Middle Ages that have been singled out, not without debate and dissent, as renaissances; namely, the Carolingian, Ottonian, and Twelfth-Century Renaissances» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 23). Tradução minha.

<sup>46</sup> Numa *interpretatio* própria, e na lição da Septuaginta, Jerônimo traduz, especialmente no *Livro de Jó*, várias figuras mitológicas semitas por equivalentes greco-romanos como dragões e sereias para o que, literalmente, eram em hebraico chacais e avestruzes (cabe lembrar que a imagem da sereia como ser aquático, confundindo-se com a *mermaid* germânica, não é “clássica” — no episódio homérico de Ulisses, assim como em Êsquilo e Apolônio, e mesmo na *Suda* bizantina (séc. X), as sereias são, claramente, seres parte mulher, parte pássaro). Veja-se Austern; Naroditskaya, (2006, p. 25–27).

nessa tradição literária, além do testemunho mais explícito dos poetas das ditas “épicas bíblicas”, como Juvenco (século IV), Sedúlio (século V) e Arator (século VI).

É válido comentá-los pelo exemplo do primeiro, Juvenco, talvez hoje o menos desconhecido devido ao apreço de Jerônimo, autor ampla e recorrentemente citado durante a inteira Idade Média, concorrendo em popularidade com a própria *Vulgata*. Sua principal obra foram os *Evangeliorum libri quattuor* (“Os quatro livros dos evangelhos”), nas quais o Novo Testamento, em especial Mateus (o mais “romano” entre os evangelistas), era transposto em hexâmetros datílicos que empregavam as fórmulas latinas de autores como Virgílio e Estácio. Recorrendo a neologismos e à *interpretatio* para expressar os conceitos cristãos (como *tonans* para “Deus”, *genitor* para Pai, *spiramen* para o Espírito Santo e *versutia*, análoga ao *versutus* antes usado para Ulisses, para o Diabo), Juvenco anunciava no prólogo se contrapor às falácias dos poetas pagãos, para de imediato invocar a inspiração do Espírito Santo da mesma forma como estes faziam com as musas, persistindo em uma narrativa de moldes épicos que reforça as intuições da mitologia comparada<sup>47</sup>:

Urbs et Iudaeae Bethleem, Davida canorum  
 quae genuit, generis censum quae jure petebant.  
 Edidit hic Mariam Davidis origine Joseph,  
 desponsamque sibi scribens, gravidamque professus.  
 Hospitium amborum Bethleem sub moenibus urbis,  
 angusti fuerant perparva habitacula ruris.  
 Illic virgo novo completa in tempora foetu  
 solvitur, et puerum veteri cunabula textu  
 involvunt, duroque datur praesepe cubili<sup>48</sup>

A maior expressão da dificuldade desse ajuste é encontrada na relação dos primeiros doutores da igreja, nascidos pagãos e portanto no seio do classicismo, com as obras antigas e as soluções para sua adaptação. Jerônimo, por exemplo, lamentava a juventude perdida com autores pagãos, como no conhecido sonho no qual Deus o acusava de ser ciceroniano e não cristão, para logo açoitá-lo<sup>49</sup> — o encontro com a divindade no sonho, sabe-se, era um dos *topos* preferidos da literatura grega. Apesar disso, sustentando-se na Bíblia<sup>50</sup>, ele defendia aquela literatura pagã, comparando-a a uma escrava estrangeira que, se tivesse «as unhas cortadas e as madeixas aparadas» poderia ajudar a cristandade<sup>51</sup>. De maneira análoga, Agostinho amaldiçoava em suas *Confissões* as horas desperdiçadas com os amores de Enéas e Dido, sugerindo, contudo, a apropriação do material antigo pelos cristãos na lembrança do saque ao tesouro egípcio pelo povo de Israel.

Ziolkowski sistematizou a acomodação do material antigo no seio da cristandade em três estratégias. A primeira, mais simples, era a direta *cristianização* do material clássico, exemplificada pela recepção de Virgílio. Devido à sua quarta *Égloga*, na qual profetizava uma criança que encerraria a idade do ferro e iniciaria aquela do ouro, lida pelos cristãos como um oráculo sobre Jesus, foi

<sup>47</sup> Sobre estas épicas latinas, veja-se o detalhado estudo de Green (2006).

<sup>48</sup> Juvencus (1710, p. 37–39). O autor deste trabalho está preparando uma tradução completa deste texto.

<sup>49</sup> Cfe. *Epístola* XXII.

<sup>50</sup> Cfe. *Deuteronômio* XXI.11–12

<sup>51</sup> Cfe. *Epístola* XXI.13

elevado a profeta e mago<sup>52</sup>, favorecendo uma leitura cristã de sua obra pela analogia, a mais produtiva dentre as estratégias hermenêuticas medievais. É assim que Dante, por exemplo, consegue salvar a alma do pagão Estácio na *Commedia*, pois a leitura de Virgílio (que como sabemos o acompanhava naquele périplo) teria lhe permitido intuir a inefável beleza da divindade cristã mesmo sem conhecê-la diretamente.

É evidente que nem todo material clássico se prestava a uma rápida cristianização, e assim se explica a segunda estratégia, a meu ver a mais próxima à prática contemporânea: o *rearranjo*. Tal como as igrejas medievais incorporavam «componentes arquitetônicos, como colunas, de templos pagãos, assim como pequenos relicários [guardavam] objetos artísticos da antiguidade, como gemas gravadas, camafeus e moedas»<sup>53</sup>, também na literatura, tanto secular quanto religiosa, o reemprego de fragmentos da antiguidade fazia frente à imposição do material antigo. Este rearranjo ia do simples citacionismo, muitas vezes empregado apenas por sua força legitimante, a extremos como o *cento* (ou *centão*), obras poéticas compostas integralmente por versos recortados de autores latinos “clássicos”, empregados em uma nova disposição, da mesma forma como na área do Império de Oriente se praticava com os hexâmetros homéricos<sup>54</sup>. Representativa dessa prática é novamente a obra de Virgílio, como exemplificados pelos trabalhos de Faltonia Betitia Proba, poetisa romana do século IV, que em seu *Cento vergilianus de laudibus Christi* narra em tons épicos a vida de Cristo ao utilizar versos extraídos da *Eneida*:

Illa dolos dirumque nefas sub pectore versans  
insontem infando indicio, moritura puella  
dum furit, incautum crudeli morte peremit;  
suasit enim, scis ipse, nec est te fallere cuiquam<sup>55</sup>.

A mesma fonte empregada por seu contemporâneo gaulês Décimo Ausônio para seu *Cento Nuptialis*, onde narra, em detalhes, as atividades da noite de núpcias<sup>56</sup>:

[INGRESSVS IN CVBICVLVM]  
Postquam est in thalami pendentia pumice tecta  
peruentum, licito tandem sermone fruuntur.  
Congressi iungunt dextras stratisque reponunt.

<sup>52</sup> Baste pensar nas *sortes Vergilianae*, já difundidas no segundo século, uma bibliomancia na qual conselhos e previsões sobre o futuro eram tomadas da interpretação de trechos da obra de Virgílio escolhidos de modo aleatório. Era, no fundo, a primeira versão medieval das *sortes Homericae* praticadas na Roma imperial com o texto grego, em seguida substituída pelas *sortes sanctorum*, que empregava a Bíblia. A prática é mais um elemento de confirmação do valor místico e legitimante assumido pelos textos clássicos. A respeito destas várias *sortes*, vale lembrar a bela representação literária no décimo capítulo de *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais.

<sup>53</sup> «architectural components, such as columns, from pagan temples, as reliquaries did small craft objects from antiquity, such as engraved gems, cameos, and coins» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 20). Tradução minha.

<sup>54</sup> O termo vem do grego κέντρον, “manto feito de remendos”, que mantém a analogia do texto linguístico com o tecido.

<sup>55</sup> *Cento vergilianus de laudibus Christi*, apud Moretti (2008). O interessante artigo de Moretti (2008) reproduz a lição de Schenkl, em seu *Poetae Christiani minores* (1888). O autor deste trabalho está preparando uma tradução completa deste texto.

<sup>56</sup> Cfe. Ziolkowski (2007), p. 20

At Cytherea novas artes et pronuba Iuno  
sollicitat suadetque ignota lacesere bella<sup>57</sup>

A prática do *rearranjo* não precisava alcançar extremos como o *cento* e podia se limitar à imitação do vocabulário e do estilo, o que novamente permite perceber as preferências de cada época. É assim, por exemplo, que

no nono século, Einhard modelou seu *Vida de Carlos Magno* (datado entre 817 e 833) em Suetônio (Innes, 1997). No décimo, Rosvita de Gandersheim (c. 935–75) resolveu suplantiar as comédias de Terêncio, com todas suas falhas morais, pela produção de imitações que lidassem com os santos cristãos. No décimo-segundo, Elredo de Rievaulx (c. 1110–67) escreveu um diálogo *Sobre a amizade espiritual* que era uma resposta cristã (e, mais que isso, cistercense) ao *Sobre a amizade* de Cícero (Hyatte, 1994)<sup>58</sup>.

A terceira estratégia era a da *alegoria*. Da mesma forma como praticado na solução do intervalo entre Antigo e Novo Testamento, os mitógrafos medievais preservaram as fábulas greco-romanas tornando-as consoantes ao cristianismo, como ocorrido, mais uma vez, com a *Eneida* de Virgílio (cujas descrições alegóricas se tornaram, por si, um *topos* retórico) ou com as moralizações de Ovídio, as quais não apenas traduziam a obra, mas detalhavam os múltiplos níveis interpretativos do texto<sup>59</sup>. É a prática que chamou a atenção de Auerbach<sup>60</sup>, inclusive pelas óbvias implicações miméticas, devido ao conceito da *prefiguração*: assim como uma figura do primeiro Testamento “prefigurava” alguma do segundo, como Jonas que pelos três dias no ventre da baleia prefigurava a ausência de Cristo pelos três dias após a Paixão, os protagonistas do “antigo” prefiguravam figuras ou interpretações “modernas”.

Apesar da visão costumeira que imagina a interação entre o clássico e o popular na Idade Média segundo os conceitos, fixados pela crítica alemã, dos *gesunkenes Kulturgut* (materiais culturais “imersos”) e dos *gehobenes Kulturgut* (materiais culturais “emergidos”), que sintetizaria a eventual infiltração de um campo no outro, como lembra Ziolkowski a tendência hoje, em grande dívida à interpretação de Bakhtin da poética de Rabelais, é a de reconhecer a interpenetração das tradições do povo (*folk lore*) e do estudo (*learned lore*), da cultura oficial e popular, da oralidade e literariedade, sem privilegiar um em relação ao outro<sup>61</sup>. Uma concepção válida mesmo na aplicação ao contemporâneo, capaz de esclarecer a recorrente defesa da pureza e supremacia do clássico, cuja alteridade com o popular acaba diluída e mediada por essa interpenetração. Encontramos esta defesa naquele

<sup>57</sup> *Centio Nuptialis* O texto foi obtido em [http://www.forumromanum.org/literature/ausonius\\_centio.html](http://www.forumromanum.org/literature/ausonius_centio.html) onde se afirma ser de «uma edição desconhecida». O autor deste trabalho está preparando uma tradução completa deste texto.

<sup>58</sup> «in the ninth century, Einhard modeled his *Life of Charlemagne* (dated variously between 817 and 833) after Suetonius (Innes 1997). In the tenth, Rosvitha of Gandersheim (ca. 935–75) set out to supplant the comedies of Terence, with all their moral shortcomings, by creating imitations that dealt with Christian saints. In the twelfth, Aelred of Rievaulx (ca. 1110–67) wrote a dialogue *On Spiritual Friendship* that was a Christian (and even more a Cistercian) response to Cicero’s *On Friendship* (Hyatte 1994)» (ZIOLKOWSKI, 2007, p. 21). Tradução minha.

<sup>59</sup> Cfe. Ziolkowski (2007, p. 20).

<sup>60</sup> Especialmente em Auerbach (2004) e Auerbach (2007).

<sup>61</sup> Cfe. Ziolkowski (2007, p. 24).



nome, medieval, que mais representa o fenômeno do “renascimento” e a quem, reconstruindo a história dessa ideia, mais devemos nossas concepções do “clássico”: Francesco Petrarca.

É a partir deste entendimento que, no início do Novecentos, os laboratórios dos historiadores da arte começaram a produzir inúmeras renascenças, tanto ocidentais (como as mais conhecidas do século XII e a de Frederico II, além de outras, mais exóticas, como aquela liutprândica da Itália dos longobardos) quanto extra-ocidentais (como o renascimento hopi identificado por Warburg no Arizona ou aqueles bizantinos de Justiniano e Teodósio). Essas formulações se associavam, pela analogia do sucesso artístico, ao renascimento por antonomásia, aquele italiano do *Trecento* e do *Quattrocento*, que contudo se distingue pela formulação sistematizada do retorno de uma antiguidade antes extinta, exigindo o estabelecimento de uma idade intermediária entre aquela morte e o retorno. Sua concepção se consolidou em meados do Oitocentos, em especial por Jules Michelet (1798–1874) e Jacob Burckhardt (1818–1897)<sup>62</sup>, em confirmação às intuições dos historiadores da arte e dos antiquários sobre a singularidade daquele episódio das artes. Este princípio já havia sido identificado durante o Renascimento, por exemplo quando Filippo Villani (1325–1407) indicara em Giotto a devolução à pintura da dignidade e da fama que ela possuía «entre os antigos», mas observando que apenas realizaria seu potencial a partir da decisiva intervenção humanista nessa caracterização, ou seja, reconhecendo a alteridade do clássico ao propor seu resgate na superação daquela idade intermédia. Delineava-se, assim, uma nova cartografia da história, oposta aos dois modelos mais empregados durante essa idade, o fluxo contínuo e irrefreável sugerido por Jerônimo a partir das lições do *Livro de Daniel*, por um lado, e segmentação das idades humanas dada por Agostinho em seu *Cidade de Deus*, por outro.

Como demonstrado de modo quase irrefutável por Mommsen; Howland (1906), foi a concepção petrarquiana de “idade das trevas” a permitir o salto da metáfora da luz como verdade revelada da religião para a história da arte, abdicando das expectativas apocalípticas de Jerônimo e de Agostinho, que caíam em desuso junto com as profecias milenaristas. A reputação de Petrarca como agente de resgate do antigo, pavimentada pelo trabalho pré-humanista em curso no século anterior a ele, sobretudo no entorno da Universidade de Pádua, é explicada por sua popularização da veneração do antigo<sup>63</sup> que, no fundo, era instrumento de uma planejada construção de sua imagem entre os vindouros de “homem que resgatou a antiguidade”, uma estruturação ativa da própria imagem, comparável apenas àquela realizada por outro nome determinante nos rumos da tradição clássica, Erasmo de Roterdã. Esse sentimento seria interpretado por Burckhardt como a entrada em cena do indivíduo por sua «paixão por ser famoso», hoje vulgarizada na noção do “nascimento do indivíduo durante o humanismo”; efetivamente, não é difícil, desse momento em diante, explicar a defesa do clássico como uma expressão de narcisismo. É interessante como esta expressão também

tenha suas raízes na antiguidade — Cícero vem logo à mente — e Petrarca esforçou-se muito em moldar a si próprio como celebridade; como Cícero ele tornou públi-

<sup>62</sup> Tratam-se da *Histoire de France* (1855) do primeiro, que introduziu o termo *renaissance*, e da *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) do segundo, obra ainda hoje não superada em seu tratamento da matéria.

<sup>63</sup> Cfe. Kallendorf (2007, p. 34).

cas suas cartas supostamente privadas, cuidadosamente retrabalhadas para apresentar a si mesmo na melhor luz possível; como [Albertino] Mussato, ele também providenciou para que fosse coroado poeta laureado, chegando até mesmo a encorajar uma competição entre as cidades para se decidir qual delas teria a honra de sediar a cerimônia; chegou mesmo a compor uma carta para a posteridade, em um esforço para ter a última palavra sobre como deveria ser visto após sua morte<sup>64</sup>.

É pela intervenção de Petrarca que esse discurso retorna a Barlaam de Seminara. Nascido, como lembrado, em área ocidental de influência bizantina, Barlaam mudou-se para Constantinopla em 1320, entrando para o círculo eclesiástico e político do imperador Andrônico III Paleólogo e retornando à Itália não apenas como hegúmeno (“líder”) de alguns mosteiros, mas sobretudo como emissário do imperador. Suas missões diplomáticas deviam estar relacionadas às negociações de uma comunhão, ou ao menos uma relação diplomática, entre as Igreja Oriental e Ocidental, bem como representações junto a Roberto o Sábio, rei de Nápoles, e Filipe VI o Afortunado, rei da França. Em 1339, uma missão em Avignon junto ao papa Bento XII, um fracasso do ponto de vista diplomático (discutia-se a união das igrejas e uma possível cruzada contra os turcos, recusada pelo papado), foi determinante para o futuro do clássico: é nesta ocasião que Barlaam, fluente nos dois mundos, encontra Petrarca, a quem ensinaria os rudimentos da língua grega e provavelmente traçaria um panorama, mesmo que filtrado pela disposição bizantina, de sua literatura. Preocupado com política e teologia, e não com literatura, Barlaam facilitou o encontro de Petrarca primeiro, e de Boccaccio depois, com seu discípulo Leôncio Pilatos.

Pouco sabemos sobre este último, além de também ter nascido em Seminara e servido em Gerace quando Barlaam foi eleito bispo. No inverno de 1358, Leôncio se muda para Pádua para encontrar Petrarca, que buscava um tradutor para as épicas homéricas obtidas por intermédio de Barlaam. Sua tradução da *Ilíada* foi interrompida no quinto livro, quando Leôncio seguiu para Avignon após a morte de seu mestre, vencido pela peste, para tentar negociar uma posição junto à cúria papal. Enviado por Petrarca, Boccaccio buscou Leôncio em Avignon para convencê-lo a permanecer na Itália, difundindo o conhecimento do grego e continuando a tradução das obras gregas ao latim, com a promessa de uma cátedra no Studio Fiorentino. Leôncio aceitou, traduzindo, além de Homero, Eurípides e Aristóteles, por um método (versão em prosa e *verbum de verbo*, ou seja, “palavra por palavra”) que causou perplexidades em Petrarca, desconfiado de sua proficiência e irritado com as pretensões de superioridade do Oriente<sup>65</sup>. A antipatia de Petrarca por Leôncio cresceu a ponto de se tornar lendária, pois este atrasou por anos a entrega de suas traduções, concluindo algumas pouco antes de retornar a Constantinopla para continuar seus estudos, não sem antes maldizer a

<sup>64</sup> «had its roots in antiquity — Cicero comes to mind immediately — and Petrarch took great pains to fashion himself into a celebrity; like Cicero he made public his supposedly private letters, carefully reworked to present himself in the best possible light; like Mussato, he, too, arranged to be crowned poet laureate, going so far as to encourage a competition for which city would have the honor of hosting de ceremony; and he even composed a letter to posterity in an effort to have the last word on how he would be viewed after his death» (KALLENDORF, 2007, p. 34). Tradução minha.

<sup>65</sup> Exemplar, face ao futuro sucesso do helenismo, a opinião de Petrarca nas *Epystoles seniles* (III, 6): «Leo noster vere Calaber, sed ut ipse vult Thesalus, quasi nobilius sit grecum esse quam italium» («Nosso Leôncio é na verdade calabrês, mas ele se quer tessálio, como se fosse mais nobre ser grego do que italiano»).

Itália e os italianos; poucos meses depois, contudo, escrevia a Petrarca suplicando uma ajuda para retornar à Itália. Não conhecemos nenhuma resposta de Petrarca, que receberia as traduções de Homero em 1368, três anos após a morte de Leôncio em um viagem de volta de Constantinopla, enviadas por Boccaccio (que havia começado a estudar grego em Nápoles). Segundo um humanista milanês do séc. XVI, Pier Candido Decembrio, em sintonia com a imagem que desejava para seu futuro, Petrarca morreu em Arquá (província de Pádua) em 1374 debruçado sobre a *Odisseia* traduzida por Leôncio Pilatos<sup>66</sup>.

Contudo, nem Barlaam, cujo desejo de ser instrumento de união das duas igrejas correspondia à necessidade histórica de recuperação do elemento grego na Calábria<sup>67</sup>, e nem mesmo Petrarca eram “homens à frente de seu tempo”. Especialmente o poeta de Arezzo se inscrevia no já lembrado processo, em curso há décadas e do qual os pré-humanistas de Pádua como Lovato Lovati, Albertino Mussato e Giovanni Mansionario eram apenas uma expressão, e bastante acadêmica. Se Petrarca sistematizou uma idade intermediária radicalmente diferente, isolando assim o antigo do corrente, a ideia do retorno do clássico não era nova. A expressão intelectual do humanismo só poderia ter sido erguida sobre o terreno, preparado pela maturação da prática artística e favorecida pelo ambiente urbano que unia artistas e clientes, no qual o manejo das ruínas do passado, já praticado esporadicamente durante a Idade Média segundo as três estratégias antes lembradas,

se tornou consciente primeiro em algumas exíguas vanguardas, difundindo-se depois de ateliê em ateliê e finalmente tornando-se normativo. Protagonistas dessa história [...] foram os artistas italianos; o que era natural, pois eram mais frequentes e densos os exemplos [...] que podiam encontrar nas ruínas [...]. [Aquele] das vastas ruínas de Roma e do reemprego de peças delas retiradas [era] uma espécie de repertório potencial [...] que] começou a ser enriquecido em modo substancial do Quatrocentos em diante em função [da busca sempre mais assídua de] esculturas que surgiam de escavações, do nascimento do colecionismo de antiguidades e principalmente da estimulação dos artistas, levados à nova sensibilidade das obras dos antigos<sup>68</sup>.

E é nisto que, talvez, esteja a verdadeira revolução para o clássico no território do antigo império de Ocidente: o retorno do grego. A partir da promoção de Petrarca e Boccaccio, este último o primeiro autor ocidental em quase mil anos fluente em grego, a língua antes compartilhada apenas por almas intrépidas «era mais uma vez ensinada regularmente, ao menos aos melhores estudantes»<sup>69</sup>, inclusive pela importação de doutores e obras orientais que buscavam uma alternativa para um moribundo império bizantino — a queda definitiva de Constantinopla é de 1453, mas o contato

<sup>66</sup> Cfe. Gioffrè (2005), Pertusi, (1964) e Piromalli (1996).

<sup>67</sup> Cfe. Piromalli (1996, p. 58).

<sup>68</sup> «diventò dapprima consapevole in alcune sparute avanguardie, poi sempre più diffuso di bottega in bottega, e infine normativo. Protagonisti di questa storia [...] furono gli artisti italiani; ed era naturale, perché più frequenti e densi erano gli esempi [...] che essi trovavano nelle rovine [...]. Quello delle vaste rovine di Roma e del rimpiego di pezzi che ne venivano prelevati [...], una sorta di repertorio potenziale [...] che] prese ad arricchirsi in modo sostanzioso dal Quattrocento in qua per la ricerca sempre più assidua di sculture che emergevano dagli scavi, il nascere del collezionismo di antichità e soprattutto lo stimolo degli artisti, mossi a nuova sensibilità dalle opere degli antichi» (SETTIS, 2004, p. 55). Tradução minha.

<sup>69</sup> «was again taught regularly, at least to the best students» (KALLENDORF, 2007, p. 34). Tradução minha.

já se intensificara, forçosamente, pelo assédio e saque à cidade pelos soldados da Quarta Cruzada, em 1204.

Apesar da importância do movimento de resgate iniciado por Petrarca, foi a grande invenção daqueles séculos, a imprensa, a responsável pela amplíssima difusão da literatura grega entre os doutos do Ocidente, em especial por ter logo sido interpretada como a grande possibilidade de afirmação do nome de cada “pesquisador” para o futuro, como no caso emblemático de Erasmo, tão preocupado com sua imagem futura quanto Petrarca e envolvido no trabalho de resgate, publicação e divulgação das obras clássicas. A primeira *editio princeps* de uma obra grega parece ser a Βατραχομυομαχία [*Batrachomyomachia*] publicada em Brescia já em 1474; Homero iria às prensas catorze anos depois, em Florença, no âmbito do mecenato dos Medici. O entusiasmo e o afã pela divulgação dos gregos eram tamanhos que mesmo as primeiras edições de algumas famosas obras latinas, como as *Naturales quaestiones* de Sêneca (Veneza, 1490) e as obras de Boécio (Veneza, 1491–2) parecem ser posteriores.

Mas a despeito do afã pelo grego, o Ocidente continuava romano, de modo que o interesse literário e antiquário se empenhou em verdadeiras missões de resgate de textos latinos, esquecidos ou conhecidos apenas por alusão, buscados nas bibliotecas dos mais remotos mosteiros. O reconhecimento, mesmo mascarado, da alteridade daquela parte do antigo logo motivou a busca por outros passados, uma das características determinantes, para nossos fins, do Barroco. Era o caso dos etruscos e dos egípcios, pois, cada vez mais, os artistas barrocos «havia começado a compreender as diferenças entre a arte dos antigos romanos, dos etruscos e dos egípcios, e a explorar estas diferenças com efeitos deliberados»<sup>70</sup>. O processo era facilitado pelo conhecimento dessas artes diferentes através das fontes clássicas e por sua presença em território ocidental, os etruscos por seu papel determinante na cultura romana (como os artistas da época aprendiam em Vitruvius, texto fundamental na concepção da arte romana desde a idade carolíngia) e os egípcios pela maciça importação de peças do Nilo na época do império, especialmente sob Adriano, que pelo exemplo de Alexandre (para ele, um “clássico”) era tão obcecado pelo Egito quanto por Alcino, em cuja *villa* em Tivoli, recuperada a partir dos trabalhos do humanista Flavio Biondo em 1450, abrigava uma rica coleção de material oriental, complementada pelos vários obeliscos, alguns roubados, alguns encomendados, com os quais os imperadores haviam pontilhado a *Urbs* em uma peculiar forma de classicismo<sup>71</sup>. Esse interesse, que se somava aos primeiros estudos de povos extra-europeus e que, como destacou Lévi-Strauss, moldaria o encontro com as novas terras, em especial a América, indica como o clássico assumia cada vez mais o semblante de uma alteridade, nem sempre restrita ao greco-romano, a qual garantia, como hoje, a distinção para quem sabia manejá-la.

A heterogeneidade do material clássico podia ser organizada em um único grande esquema que propiciava um panorama uniforme, no qual os elementos eram acomodados por sua característica “antiga” e permitindo incorporar tanto elementos cronológica e espacialmente distantes em

<sup>70</sup> «had begun to understand the differences between ancient Roman, Etruscan and Egyptian art, and to exploit those differences to deliberate effect» (ROWLAND, 2007, p. 48). Tradução minha.

<sup>71</sup> Cfe. Rowland (2007, p. 48).

uma mesma composição, quanto iniciar sua exportação sob o pretexto — bastante conveniente aos colonizadores europeus — de que seria válido para todos os povos e culturas. É assim, por exemplo, que Nicolas Poussin, um dos artistas “neoclássicos” por excelência, pôde em 1638 aproveitar o vocabulário egípcio presente em Roma em uma tela de temática bíblica como *Moïse sauvé des eaux* (apesar de nada «poder preparar um artista europeu para a ideia do deserto egípcio — Poussin pinta seus obeliscos [...] em meio à vegetação exuberante da província romana»<sup>72</sup>) ou, no movimento inverso, os princípios do direito romano começarem a ser aplicados em territórios novos, e completamente alheios à tradição mediterrânea, como a África do Sul em 1652<sup>73</sup>. Estes efeitos legitimam a descrição do Barroco como um dos períodos de *consciência* da alteridade, os quais sucedem todo renascimento; «a mesma época que condenou Galileo Galilei ao silêncio [...] foi também, portanto, uma idade de abertura sem precedentes a outras nações»<sup>74</sup>. Desenvolvem-se os pontos de contato do antigo greco-romano com outras alteridades, da descrição das estruturas sociais das novas sociedades no emprego de Aristóteles e Cícero à sua identificação com o clássico, às vezes autêntica, às vezes forçada por tomar fábulas, nascidas do encontro de outras culturas com a clássica, como anteriores a esse encontro. É o caso de alguns “mitos primitivos” que, como já debatido e muitas vezes refutado por correntes de antropologia, apresentam uma semelhança evidente com mitos clássicos ou bíblicos pelo simples fato de terem sido a forma como as novas culturas se apropriaram daquelas fábulas, inserindo-as em seus horizontes de expectativas, tendo sido recuperados por historiadores e religiosos em êxtase por encontrar confirmações da força greco-romana ou da graça divina, segundo a perspectiva de cada um, naquele povos afastados na história.

Entende-se porque, assim como a filosofia e a ciência da época (para dar um nome que abranja aos dois campos, se pense em Gottfried Leibniz), alegórica e literalmente, «a arte e a música barroca se preocupam tanto com o movimento, com a exploração de fronteiras, com a investigação de limites de todos os tipos»<sup>75</sup>. A alteridade cultural suscitada pelo encontro cada vez mais direto com culturas africanas, asiáticas e, em especial, americanas (como lembrava Lévi-Strauss, nunca a humanidade havia conhecido uma prova mais árdua e nunca conhecerá uma similar<sup>76</sup>), além das incertezas políticas e religiosas, orientavam e eram em parte orientadas pela recuperação e ampliação da antiguidade greco-romana, agora disponível e transmitida a todos os interessados, começando a infiltrar-se na cultura popular e sendo às vezes alterada por esta, não raro por apropriações que a substituíam pelo clássico.

O interesse pela força de legitimação do clássico e por sua suposta validade universal levou ao desenvolvimento de fenômenos paralelos, que venciavam a referência unicamente ao âmbito mediterrâneo, motivando, em um atitude “pré-romântica”, a recuperação de múltiplos clássicos.

<sup>72</sup> Rowland (2007, p. 49). Tradução minha.

<sup>73</sup> Cf. Dominik (2007, p. 128).

<sup>74</sup> «the same age whose dogmatism condemned Galileo Galilei to silence [...] was also, therefore, an age of unprecedented openness to foreign countries» (ROWLAND, 2007, p. 44). Tradução minha.

<sup>75</sup> «the Baroque art and music are so concerned with movement, with testing boundaries, with investigating limits of every kind» (ROWLAND, 2007, p. 44). Tradução minha.

<sup>76</sup> Cf. Lévi-Strauss (2008, p. 64).



Figura 17 – Poussin, *Moïse sauvé des eaux*

Assim, o cenário político «levou outras potências europeias a desafiar a reivindicação romana de propriedade da tradição clássica e, por extensão, da supremacia cultural»<sup>77</sup>, em especial no caso francês, no qual a empreitada cultural do Cardeal Richelieu, por meio, entre outros, da reinauguração da Sorbonne (1626–9) e da fundação da Académie de France (1635), impulsionou o uso do termo e do material “clássico”, quase sempre aliado a um *revival* do passado gaulês (não lhe sendo possível tolerar, pelas implicações políticas, a associação da França à esfera cultural germânica). Apesar da época ser caracterizada pela necessária mediação com a alteridade, se forçava aquela ideia de um clássico perenemente igual, que renascia igual: somente a posse de um antigo não corrompido podia legitimar o presente. Também belgas, suecos, alemães, húngaros, espanhóis e portugueses, entre tantos outros, vasculharam autores gregos e latinos para «descobrir conexões entre seus antepassados e as culturas da Grécia e de Roma, encomendando obras de arte que promovessem essas conexões»<sup>78</sup> Entre tantos exemplos, é o caso da lenda da fundação de Lisboa por Ulisses, desenvolvida de uma nota etimológica de Estrabão (*Geografia*, III.2.13, séc I a.C. - I d.C.),

<sup>77</sup> «led other European powers to challenge Rome’s claim to ownership of the classical tradition, and by extension, of cultural supremacy» (ROWLAND, 2007, p. 50). Tradução minha.

<sup>78</sup> «to find connections between their forbears and the cultures of Greece and Rome, and commissioned works of art to promote those connections» (ROWLAND, 2007, p. 51). Tradução minha.



ainda frequente no imaginário português<sup>79</sup>, e da importância que o *Germania* de Tácito assumiu no imaginário germânico (baste pensar que, pelo louvor nazista à obra, servindo de justificativa para as Leis de Nuremberg de 1935 e usado em abertura ao guia da Juventude Hitlerista, Momigliano o definiria como «o livro mais perigoso da história»<sup>80</sup>).

Um dos melhores exemplos para nosso laboratório da alteridade, tanto pela significância quanto pelos paralelos com a literatura, é o surgimento da ópera. Sendo a música a mais volátil das concretizações artísticas até o advento da gravação, o Seiscentos não dispunha de nenhuma ruína musical. Contudo, os músicos recebiam uma validade singular nas palavras dos antigos: Homero e Virgílio diziam “cantar”, Propércio «afirmava que o poeta era um “sacerdote” que “canta as coisas sagradas” (*sacra canit vates*)»<sup>81</sup> e a *Poética* aristotélica, àquela altura já elevada a catequismo, não deixava dúvidas sobre o papel fundamental da melodia no drama antigo. Partindo do silêncio do antigo,

grupos como a Camerata de Florença e indivíduos como o compositor Claudio Monteverdi (1567–1643) determinados em recriar a tragédia grega antiga logo no início do século XVII, presumiram que a poesia dramática, também, fosse cantada. O *Orfeo* de Monteverdi (1607) introduziu árias solo e recitativos semi-falados entre passagens de música coral para apresentar a história de Orfeu e Eurídice ao Duque de Mântua e a sua corte — mas ao invés de recriar a tragédia grega como pretendia, Monteverdi inventou algo completamente novo: a ópera. Com sua arrebatedora estrutura orquestral e o uso magistral da harmonia e da dissonância em suas árias para suscitar estados emocionais (tudo conforme sua compreensão idiossincrática dos modos musicais gregos), Monteverdi se provou irresistível para o público barroco; e assim aconteceu com a ópera, e as árias, que se fizeram cada vez mais ornamentadas para corresponder à opulência visual da maior parte das representações<sup>82</sup>.

Esse tipo de exercício do antigo motivou, de meados do Seiscentos até o início do Oitocentos, aquele movimento descrito como “neoclássico”, que pode ser isolado das demais práticas artísticas como uma resposta, consciente de seu emprego do material antigo, às propostas estéticas concorrentes. Os autores da época adotaram gêneros e convenções do antigo à sua prática, não se tratando de meros tributos à glória passada, mas de estudados projetos. De modo paradoxal, para entender o neoclássico é necessário percebê-lo como uma “arte de projeto”, que nasce do desejo por uma renovação de suas formas. É em função disto que defendo o neoclássico como, em verdade, o pri-

<sup>79</sup> Por exemplo, no *Ulisses* de Fernando Pessoa, que, por fundar a cidade, abre seu *Mensagem*.

<sup>80</sup> Cfe. Krebs (2012).

<sup>81</sup> «claimed that the poet was a “priest” who “sings sacred things” (*sacra canit vates*)» (ROWLAND, 2007, p. 54). Tradução minha.

<sup>82</sup> «groups like the Camerata of Florence or individuals like the composer Claudio Monteverdi (1567–1643) resolved to recreate ancient Greek tragedy at the very beginning of the seventeenth century, they assumed that dramatic poetry, too, was sung. Monteverdi’s *Orfeo* of 1607 introduced solo arias and half-spoken recitatives amid passages of choral music to present the story of Orpheus and Eurydice to the Duke of Mantua and his court — but rather than recreating Greek tragedy as he had intended, Monteverdi had invented something entirely new: opera. With his ravishing orchestral writing and his arias’ masterful use of harmony and dissonance to convey emotional states (all based on his idiosyncratic understanding of the ancient Greek musical modes), Monteverdi proved irresistible to Baroque audience; so did opera, and arias, which became increasingly ornamental to match the visual opulence of most performances» (ROWLAND, 2007, p. 54–55). Tradução minha.

meiro modernismo, dispondo de seus próprios manifestos e orientado por um princípio geral (o da “razão”), constituindo uma corrente submetida a uma longa elaboração teórica que culminaria no intenso estilo Império, logo desaparecendo no contraste com as motivações românticas.

Por isso, mais que listar os conhecidos preceitos de doutrina neoclássica, como a mimese na base da criação artística ou o gênio que deve se submeter ao jugo das regras, é importante ressaltar que o neoclássico não nasce apenas como repúdio ao rococó, mas como instrumento para uma «profunda renovação moral e política da sociedade através da arte»<sup>83</sup>. Esse programa de uma arte que ensinasse e deleitasse

estava em plena sintonia com as reflexões dos *idéologues* sobre a arte como “tecnologia moral”, como um mecanismo que, valendo-se do sentimento e do desejo do público pela arte (e por fim ao seu prazer), penetrasse nas consciências dos cidadãos, suscitando novos modelos de comportamento. Mais que isso, para muitos (como Diderot), a contribuição da arte ao melhoramento da sociedade devia se dar, assim como para a ciência, em um panorama bem mais amplo. Arte e ciência deviam, assim se argumentava, promover a iniciativa individual e orientar o corpo social. Uma obra de arte podia ser concebida como uma *machine* pictórica, projetada de modo que a interação entre suas partes influenciasse moralmente o observador (assim dizia Louis de Joucourt na *Encyclopédie*); sua participação emotiva valia o mesmo, ou mais, do que um irrefutável raciocínio lógico. As perorações do Diderot dos *Salons* já nos anos de 1760 e 1770 sugeriam justamente essa direção, referindo-se mais ao Terceiro Estado do que à velha aristocracia. Ele contrapunha à *fausse nature* de Boucher a *nature honnête*, àquela altura pronta para identificar a si própria com o ideal “clássico”<sup>84</sup>.

As bases desta concepção haviam se estabelecido durante o Seiscentos, partindo da percepção de alteridade e superioridade da própria época com as anteriores, em especial com aquelas imediatamente anteriores. A nova filosofia da razão de Descartes julgava ter superado quase todos os impasses escolásticos, a tecnologia dava saltos com invenções do telescópio aos navios a vapor. O sentimento das elites de estar por fim igualando a idade áurea de Augusto, um renascimento apreciado pelos artistas de olho no mecenato, se materializava na rivalidade de Luís XIV com este que percebia como seu único rival histórico, com o qual intencionalmente se media. A defesa da equivalência dos dois impérios logo evoluiu para aquela da superioridade, na célebre metáfora, tomada do antigo, do “anão sobre os ombros dos gigantes”<sup>85</sup>, de novo com protagonismo francês. Se Dryden

<sup>83</sup> «profondo rinnovamento morale e politico della società attraverso l'arte» (SETTIS, 2004, p. 50). Tradução minha.

<sup>84</sup> «fu in piena sintonia con le riflessioni degli *idéologues* sull'arte come “tecnologia morale”, che un meccanismo che, facendo appello al sentimento e al desiderio del pubblico dell'arte (e in ultimo al suo gusto), penetrasse nelle coscienze dei cittadini, suscitandovi nuovi modelli di comportamento. Per molti, anzi (per esempio Diderot), il contributo dell'arte al miglioramento della società doveva iscriversi, alla pari con la scienza, in un quadro assai più vasto. Arte e scienza dovevano, si argomentava, promuovere l'iniziativa individuale ma anche orientare il suo corpo sociale. Un'opera d'arte poteva così essere concepita come una *machine* pittorica, congegnata in modo che l'interazione fra le sue parti influenzasse moralmente l'osservatore (così Luois de Joucourt nell'*Encyclopédie*); il suo coinvolgimento emotivo valeva quanto e più di un irrefutabile ragionamento logico. Le perorazioni del Diderot dei *Salons* già negli anni 1760 e 1770 suggerivano proprio questa direzione, indirizzandosi più al Terzo Stato che alla vecchia aristocrazia. Egli contrapponeva alla *fausse nature* di Boucher la *nature honnête*, ormai pronta a identificarsi con l'ideale “classico”» (SETTIS, 2004, p. 50–51). Tradução minha.

<sup>85</sup> Tomada da referência ovidiana do gigante Órion que, cego, buscava o nascer do Sol que lhe restituiria a visão guiado pelo pequeno Cedálio em seus ombros.



ainda proclamava em seu *Astraea redux* [*Justiça restaurada*, 1660] o advento de uma nova idade augustana que prometia rejuvenescer as armas e as artes inglesas<sup>86</sup>, sem proclamar de modo explícito o avanço moderno, no horizonte francês a relação com o clássico era profundamente alterada. Se as elites francesas

abriram o século esperando emular o esplendor e a sofisticação da corte de Augusto, quando este se fechou muitos sentiam já tê-lo superado. Em 1687, Charles Perrault defendeu a superioridade do mundo moderno em seu poema *Le Siècle de Louis le Grand* (O século de Louis XIV). Perrault, porém, não se contentou em simplesmente apresentar a reivindicação das conquistas da arte e da ciência moderna; ele também denegriu o passado clássico. De acordo com os refinados padrões do gosto moderno, diz ele, a obra de Homero é crua. Além disso, Platão é entediante e a física de Aristóteles está toda errada. Apesar do poema ter agradado muitos de seus contemporâneos, ofendeu Boileau, Racine e La Fontaine, para quem os antigos permaneciam uma fonte incomparável de sabedoria e beleza. Pelos treze anos seguintes, Boileau e Perrault mantiveram uma contínua escaramuça em verso e prosa, às vezes defendendo seus autores preferidos, outras insultando o gosto de seu adversário<sup>87</sup>.

Um ciclo de réplicas e trélicas característico de modernismos e anti-modernismos — é, no fundo, a primeira expressão de uma disputa ainda em curso — e que conhecemos por *Querelle des Anciens et des Moderns*. Apesar do nome, essa querela não se restringiu à França, apesar dos desenvolvimentos parisienses nos interessarem por sua atenção às artes e à literatura. Mas desdobramentos são encontrados em outras áreas: por exemplo, na outra margem do Canal da Mancha, na troca de ensaios, no palco do otimismo científico pela “filosofia natural” representado pela Royal Society (fundada em 1660), da defesa dos antigos em *Essay upon the Ancient and Modern Learning* (1690) de William Temple, que ceticamente duvidava da possibilidade dos modernos superarem os antigos, e a resposta dada por William Wotton em *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1694), que rebatia academicamente as opiniões ideológicas do primeiro, em um embate que consegue se prolongar até o final do Oitocentos, quando não podia mais haver dúvidas sobre a superioridade dos modernos no campo das ciências naturais.

Não é necessário detalhar os efeitos e a transmissão do neoclassicismo nas artes e na literatura, discutidos em outras obras, como a recuperação do gênero satírico por Boileau, na lição de Juvenal, ou as controvérsias na dramaturgia pela imposição da *Poética* de Aristóteles. Cabe, porém, estudar o papel de projeto do neoclássico como instrumento para civilizar as elites e principalmente as massas (inclusive não europeias), elevando-as à cultura e à sensibilidade das elites, projeto no

<sup>86</sup> Cfe. Kaminski (2007, p. 66). A citação é referente ao verso 322 de Dryden.

<sup>87</sup> «began the century hoping to emulate the splendor and sophistication of the Augustan court; by its close many felt that they had surpassed it. In 1687 Charles Perrault made the case for the superiority of the modern world in his poem *Le Siècle de Louis le Grand* (The age of Louis XIV). Perrault, though, was not content simply to press the claim for the achievements of modern art and science; he also denigrated the classical past. By the refined standards of modern taste, he says, Homer’s work is crude. In addition, Plato is boring and Aristotle’s physics is all wrong. Although the poem pleased many of his contemporaries, it offended Boileau, Racine, and La Fontaine, for whom the ancients remained an incomparable source of wisdom and beauty. For the next 13 years Boileau and Perrault kept up a running skirmish in verse and prose, sometimes defending their preferred authors, sometimes insulting their opponent’s taste» (KAMINSKI, 2007, p. 67). Tradução minha.

qual uma compreensão mecanicista da psicologia humana, devedora de interpretações particulares da *catharsis* aristotélica, chegou a ser pormenorizada em um extraordinário processo de assimilação lexical, através do qual

a interação entre observadores e obras de arte foi descrita com a linguagem de Newton e de Condillac (por exemplo, a *sympathie* foi comparada à força da gravidade), conferindo [a este] projeto de uma tecnologia moral da arte o aspecto de rigor científico, de uma lei da natureza sujeita à relação de causa e efeito<sup>88</sup>.

Que o destino de um projeto ambicioso e artificial como este da educação pelo antigo fosse a falência, «é óbvio demais»<sup>89</sup>, mas a paixão intelectual o que motivou é testemunho de como aquela linguagem e aquela sintaxe, se pouco atingiam os iletrados, «suscitavam, ao menos nas almas dos burgueses, dos doutos e dos artistas, exatamente as reações que eles pretendiam (ou esperavam) estender a todos»<sup>90</sup>; fixando a ideia de que os monumentos dos antigos poderiam ser entendidos e tomados como um repertório, fixo para sempre e pronto para o reuso<sup>91</sup>. Enfim, o clássico com o qual estamos acostumados, ensinado à Europa por um homem em particular: Johann Joachim Winckelmann, o campeão da antiguidade, especialmente daquela grega, na memória cultural coletiva. Para tomar um único exemplo de sua atualidade e influência, Jacques-Louis David pintou em 1814 a tela *Léonidas aux Thermopyles*, na qual toda a ação é orientada em destaque à posição do protagonista, que imitava uma joia interpretada no *Monumenti antichi inediti* (“Monumentos antigos inéditos”, 1717–1768) de Winckelmann, obra fundamental nas escolas de belas-artistas por ao menos um século, como “Ájax que medita sobre a morte de Aquiles”. Nesta obra importante, visto sua plasticidade ser fonte direta para o romance gráfico *300* de Frank Miller (1998) e as películas *The 300 Spartans* (Rudolph Maté, 1962) e *300* (Zack Snyder, 2007, baseado no romance gráfico), principais fontes do imaginário atual sobre o episódio. Como quase todos os artistas da época, David partia do pressuposto de que aquela forma clássica

fosse capaz de transmitir imediatamente, e com igual força (mesmo a quem nada soubesse da joia de Ajax e do comentário de Winckelmann), a ideia de um herói guerreiro em um momento de reflexão. Considerava-se assim não apenas possível, mas necessário, reproduzir a arte “clássica” como uma verdadeira linguagem da natureza, eficaz e frutífera, capaz de falar sem mediações à alma de um novo sujeito da história, às massas de iletrados<sup>92</sup>

<sup>88</sup> «l'interazione fra osservatori e opere d'arte fu descritta col linguaggio di Newton e di Condillac (per esempio, la *sympathie* fu paragonata alla forza di gravità), conferendo al progetto di una tecnologia morale dell'arte l'aspetto del rigore scientifico, di una legge della natura governata dal rapporto di causa ed effetto» (SETTIS, 2004, p. 52). Tradução minha.

<sup>89</sup> «è troppo ovvio» (SETTIS, 2004, p. 53). Tradução minha.

<sup>90</sup> «suscitavano almeno nell'animo dei borghesi, dei dotti e degli artisti proprio quelle reazioni che essi pretendevano (o speravano) di estendere a tutti» (SETTIS, 2004, p. 54). Tradução minha.

<sup>91</sup> Cfe. Settis, (2004, p. 54).

<sup>92</sup> «fosse in grado di trasmettere immediatamente e con forza (anche a chi non sapesse nulla della gemma di Aiace e del commento di Winckelmann) l'idea di un eroe guerriero in un momento di riflessione. Si riteneva dunque non solo possibile, ma necessario riproporre l'arte “classica” come un vero linguaggio di natura, efficace e pregnante, capace di parlare senza mediazioni all'anima di un nuovo soggetto della storia, le masse degli illetterati» (SETTIS, 2004, p. 53). Tradução minha.



Figura 18 – Ájax que medita sobre a morte de Ulisses, tábuas 142, de *Monumenti antichi inediti*, Winckelmann



Figura 19 – Jacques-Louis David, *Léonidas aux Thermopyles* (por Wikimedia Commons)

Tratava-se de uma posição intelectual aprendida das páginas da principal obra de Winckelmann, a *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*História da arte na antiguidade*, 1764], sem qual a não se pode compreender a expressão atual do antigo e a doutrina da arte como imitação (a *Nachahmung* da estética alemã, que traduzia a *imitatio* latina), a qual, como Winckelmann reitera, não pode ser resumida à cópia. A partir das leituras de Vitruvius, Vasari, Horácio e, sobretudo, Plínio, Winckelmann renascia a história da arte — esse gênero literário da *Kunstgeschichte*, do qual a história da literatura é um recorte — segundo diretrizes contemporâneas, entre as quais a adoção do critério de estilos cronológicos distinguíveis, que facilitava a sistematização do olhar sobre as peças artísticas com aquele das críticas e das sociedades que propunham aquelas obras. Critério encontrado, por exemplo, nas histórias da literatura de cunho nacional do Oitocentos, como em Georg Gottfried Gervinus para os alemães, Francesco de Sanctis para os italianos, Hippolyte Taine para os franceses e Vissarion Belinsky para os russos.

Na predileção de Winckelmann pelo helênico, seu método era devido à escassez de fontes primárias, submetidas a minucioso escrutínio empírico quando disponíveis, às vezes com o contexto servindo de suplemento aos silêncios e, outras, nutrindo uma paixão arqueológica pela recuperação do “autêntico”. Esta atingiria sua plena força entre o Oito e o Novecentos, expressa na escola filológica alemã e em suas admiráveis conquistas ecdóticas, às quais raramente se reconhece o protagonismo não apenas para a literatura, mas também no desenvolvimento do método científico, propondo recuperar o arquétipo pela supressão das impurezas acumuladas em séculos de cópias



divergentes (Karl Lachmann atingiria o ápice de sua produção cerca de cem anos depois de Winckelmann). Assim como muitas lições ecdóticas do início do Oitocentos, grande parte das análises de Winckelmann estão hoje superadas, mas em nada diminuiu o entusiasmo por sua descrição da arte antiga, seu estilo forte e gracioso que pretendia emular aquele de seus heróis: aquela *edle Einfalt und stille Größe* (“nobre simplicidade e grandeza serena”), para utilizar uma expressão recorrente em sua obra e que se tornou praticamente um clichê durante o Oitocentos, de Herder a Goethe, de Kant a Lessing, que no fundo era a transcrição alemã de um *topos* da França pré-revolucionária, a *noble simplicité et grandeur sereine* celebradas por Fénelon, Du Bos, Mariette e pelo Voltaire jovem<sup>93</sup>.

Apesar de sua formação ter se dado principalmente em território italiano e sobre peças latinas, mesmo quando cópias de originais gregos, Winckelmann consolidou aquele paradigma interpretativo tipicamente alemão, e ainda operante, no qual a arte romana é entendida «como a última fase da arte grega, sua estéril decadência senil»<sup>94</sup>. Como já em Melâncton, que resgatara esta proposta e a potencializara para a intelectualidade alemã, é evidente que estava em jogo muito mais do que o gosto pelo Pantheon ou pelo Pártenon. O debate entre o “grego” e o “romano”, centrado nas artes figurativas (na literatura, apesar da defesa crescente do valor literário de Atenas, os modelos romanos continuavam a prevalecer, inclusive pela quase ausência de textos gregos inéditos até o ciclo de descobertas papirológicas a partir de meados do Oitocentos), era um embate entre as concepções percebidas como “romanas” e “gregas”, muitas vezes entendidas como “católicas” e “não católicas” (ou mesmo “anti católicas”) da moralidade e do costume, no qual as expressões pagãs eram assim, por ironia, tomadas como representantes da moral protestante. Era necessário eleger novas diretrizes éticas e pedagógicas, e se é verdade que as virtudes

consideradas tipicamente romanas haviam [...] incorporado preceitos marcadamente gregos (principalmente estoicos), [...] mas observados através de fontes latinas e não gregas e, de qualquer modo, vestiam, por assim dizer, a toga romana; como se o sucesso de Roma nas armas tivesse validado para as gerações futuras seus objetivos éticos (fossem gregos ou romanos), tornando-os *por causa disso* mais facilmente reaproveitáveis<sup>95</sup>.

Diferenças concretas entre as artes e as culturas gregas e romanas sempre foram percebidas, sobretudo com o desenvolvimento renascentista e barroco do antiquariado de onde partira Winckelmann, que em seu ímpeto classificatório precisava distinguir uma da outra. Sua metodologia e periodização científica reproduzia, em sua essência, as formulações de Anne Claude de Caylus (1692–1765), um “proto-arqueólogo” e o maior antiquário francês de sua época. O que a proposta de Winckelmann destruiu por sua insistência cronológica foi a tradição pela qual gregos e romanos raramente eram analisados como uma sequência histórica, mas como um paralelo moral<sup>96</sup>. A solu-

<sup>93</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo “Classico”, *libertà, rivoluzioni*).

<sup>94</sup> «l’ultima fase dell’arte greca, la sua sterile decadenza senile» (SETTIS, 2004, p. 38). Tradução minha.

<sup>95</sup> «considerate tipicamente romane avevano [...] incorporato precetti squisitamente greci (specialmente stoici), ma noti attraverso fonti latine prima che greche e comunque, per cosí dire, rivestiti della toga romana; quasi che il successo di Roma nelle armi avesse convalidato per i posteri i suoi traguardi etici (greci o romani che fossero), rendendoli *per questo* piú facilmente riusabili» (SETTIS, 2004, p. 44–45). Tradução minha.

<sup>96</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo “Classico”, *libertà, rivoluzioni*).

ção fora ensinada por Ovídio, em especial aquele das *Metamorphoses* e das *Heroides*, e sobretudo pelo Plutarco das *Βίοι Παράλληλοι* [*Vidas paralelas*, séc. I d.C.], nas narrativas dos quais

gregos e romanos caminham lado a lado, e de cada personagem se insiste na educação e no caráter, nos vícios e nas virtudes. Desse modo uma obra escrita em grego mas em época romana [, as *Vidas Paralelas*,] se tornava um repertório de virtudes tópicas relativas aos antigos, mas mediadas pelos romanos. Nessa visão sinótica, o sentimento de unidade do mundo greco-romano prevalecia sobre a percepção das diferenças e das rachaduras que o atravessam. Até mesmo Sócrates foi visto durante o século XVIII como um modelo de virtude cívica, mas por meio de Catão, ou seja, em um sentido mais romano do que grego. Ao Sócrates-Catão se podia opor, ao máximo, um Sócrates-Cristo, como fez Rousseau em seu *Émile* (1762).

Agora tratados como anteriores e não como paralelos, além de ápices de uma parábola que logo declina, inclusive na história da literatura, os gregos logo relegaram os romanos a um papel secundário. Tornar-se um helenófilo fez-se moda: renascia uma paixão pela Hélade (aprendida, por ironia, de fontes romanas como Cícero) que nunca escondeu de si própria ser um projeto que visava fundir ideal ético e ideal estético, adequado à «transformação do homem culto em seu íntimo, por meio da iluminação e da disciplina intelectual, doando-lhe uma vida mais plena e uma interioridade mais rica»<sup>97</sup>. Ao defender um paralelo entre as *polis* helênicas e a miríade de pequenos estados alemães, Winckelmann podia exaltar o *topos* da “liberdade grega” que favorecera o *Pfegerin der Künste* [florescer das artes e das ciências]: era esta a liberdade que devia ser recuperada por burgueses e nobres, a mesma que outrora permitira àquele povo alcançar os cumes das artes e que, quando subtraída na subjugação a macedônios, romanos e otomanos, fizera suas artes decaírem em rígidas e insensíveis ordens esquemáticas.

No contexto político da revolução francesa, o neoclássico também se divide em preferências gregas e romanas, pois essa leitura germânica explica porque em outras áreas, de pretensões imperiais, tenha se favorecido a outra face do clássico. É o caso dos nascentes Estados Unidos da América, moldados sobre Roma e sobre a “mais romana” das cidades gregas, Esparta, do tropical império brasileiro da “púrpura verde” de nossos Orleans e Bragança e, nos séculos sucessivos, da valorização de Roma pelos múltiplos movimentos fascistas. Independentemente de sua preferência no antigo, essas leituras

desenhavam mais uma profecia para o futuro do que uma história do passado, e por isso podiam ser lidas (como o foram) em chave inteiramente setecentista, antiabsolutista: por isso, na França revolucionária as novas liberdades foram reivindicadas citando-se também Winckelmann. Não apenas em livros e opúsculos, mas em discursos perante a *Convention* e em projetos oficiais, declarava-se que a França deveria se tornar uma nova Grécia, o império da liberdade que se torna o império das artes [...]. Contudo, mais uma vez, Winckelmann não inventara do nada: o paralelo entre a liberdade grega e a liberdade dos modernos havia sido

<sup>97</sup> «trasformare nell'intimo l'uomo colto, per illuminazione e per disciplina dell'intelletto, a donargli una vita più piena, una più ricca interiorità» (SETTIS, 2004, p. 46–47). Tradução minha.

proposto muito antes por Temple Stanyan, em sua *Grecian History* (1707, 1739), traduzida em francês em 1743 por Diderot<sup>98</sup>.

Hoje é evidente que a liberdade de que tratava Stanyan era a *liberty* parlamentar instituída na Inglaterra com a expulsão de James II, efetivamente mais próxima à prática da δημοκρατία ateniense, mas por difícil que pareça, assim como confiavam em suas máquinas artísticas para movimentar as paixões das massas, os intelectuais da época realmente acreditavam estar resgatando a liberdade antiga. A percepção de que a liberdade burguesa das luzes, uma liberdade de ação e opinião individual como encontrada nas revoluções americana e francesa ou na filosofia alemã, era diferente daquela grega, melhor entendida como a faculdade de participação na administração do Estado, somente seria compreendida por Benjamin Constant em seu célebre discurso de 1819, ainda articulado pelo binômio “antigos/modernos”, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes* [Sobre a liberdade dos antigos comparada àquela dos modernos]. A influência dessas leituras é notável, tanto que ainda hoje, nos discursos como nas representações cênicas, nos projetos legislativos como nas historiografias artísticas, a posição “revolucionária” (se realmente quisermos empregar o espectro político, a da “esquerda”) se afirma com base na imagem de Atenas, e aquela “conservadora” (mantendo o emprego acima, a da “direita”) naquela de Roma. Marx sonhava que a revolução facultasse aos proletários, livres e podendo empregar sua energia não apenas no trabalho, o reviver Atenas; Hitler e Mussolini se empenharam no resgate plástico daquilo que consideravam a organização funcional romana, em especial antes de ser contaminada pela desordem bárbara que a levou ao fracasso. Também o imaginário dos âmbitos de atuação se firmaram nesse período, com a organização romana (ou, ao máximo, de Esparta) sendo considerada adequada a todos os corpos militares, e a ateniense, por sua suposta atenção ao diálogo, ao corpo acadêmico.

A libertação intelectual do indivíduo por meio da experiência estética, ensinada por Winckelmann e que elevava os gregos à posição exemplar e legitimante que ainda mantêm no imaginário comum, era uma reinstauração do modo ocidental de assimilação da alteridade, conforme praticado desde o Quatrocentos. Precisa ser entendido como um processo análogo à instituição do mito do bom selvagem, no qual projetamos o melhor de nós e recortamos com cuidado o que depois redispôr; é paralelo, em especial, à vontade do Oitocentos pelos bens artísticos “outros”, como na apropriação, frequentemente ilegítima, de objetos sacros asiáticos, africanos e americanos, que o olhar europeu percebia como artísticos e que sua capacidade de percebê-los como tais, não compartilhada por quem a fabricara, legitimava a retirada do ambiente natal para a incorporação na tradição artística global, versão expandida da ocidental. Foi essa doutrina do império da liberdade que justificou, entre tantos outros casos, a retirada do Parthenon dos *Elgin Marbles* de Fídias, hoje

<sup>98</sup> «disegnavano piú una profezia per il futuro che la storia del passato, e perciò potevano essere letti (e lo furono) in chiave tutta settecentesca, antiassolutistica: per questo nella Francia rivoluzionaria le nuove libertà furono rivendicate anche nel nome di Winckelmann. Non solo in libri e opuscoli, ma in discorsi alla *Convention* e in progetti ufficiali, si dichiarò che la Francia doveva diventare una nuova Grecia, l'impero della libertà che diventa l'impero delle arti [...]. Eppure, ancora una volta, Winckelmann non aveva inventato dal nulla: il parallelo fra libertà greca e libertà dei moderni era stato proposto molto prima di lui da Temple Stanyan, nella sua *Gracian History* (1707, 1739), tradotta in francese nel 1743 da Diderot» (SETTIS, 2004, p. 48–49). Tradução minha.

hospedados no British Museum, e a maciça transferência de esculturas antigas de Roma a Paris, na alegação napoleônica de que o espírito antigo havia abandonado a Itália e atravessado os Alpes, agora residindo na liberdade das luzes, e precisava ser acompanhado pela arte que o distinguira. É o movimento que institui e difunde a ideia de um patrimônio artístico da humanidade, que precisa ser preservado.

O sectarismo do neoclássico, sobretudo frente ao nascente conceito de “gênio artístico” e de criatividade, bem como suas implicações ideológicas, motivou uma intensa reação ao antigo greco-romano. A partir das lições de René Wellek, nos habituamos a chamar esta reação de “Romantismo”<sup>99</sup>. Com efeito, encontramos durante o processo romântico, desenvolvido em paralelo àquele neoclássico por ter nascido como dissidência desse, sempre dele necessitando para se medir, a consolidação da divisão entre o clássico grego, mais “autêntico”, e aquele romano, mais “civilizado” (no sentido de menos “autêntico”). Tal distinção, e oposição, teriam sido impossíveis sem o resgate de obras e peças que estendiam o inventário do material do antigo, mudando radicalmente sua aparência. Ao comentar esse resgate, por exemplo a redescoberta em Agrigento e Paestum dos templos dóricos e da ordem dórica, destinada a grandíssimo sucesso, que «revelara normas construtivas incompatíveis com aquelas, até então consideradas universais, de Vitrúvio»<sup>100</sup>, Settis recorda, face ao lema então em voga do “Greek taste and Roman spirit” (“gosto grego e espírito romano”)<sup>101</sup>, que

a antiguidade ainda era uma só, mas o parâmetro do gosto (o “clássico”) nas artes figurativas se deslocava decisivamente para as margens gregas. [...] Os helenófilos também encontraram opositores entre arquitetos por inspiração ou por profissão. Um leitor de Vitrúvio, um conhecedor do Pantheon, encontrava-se desarmado frente a um templo grego e não necessariamente devia reconhecer-lhe de imediato uma “classicidade” mais elevada. Aquela desconhecida ordem dórica era indiscutivelmente mais antiga que Vitrúvio, mas era também mais digna de imitação (mais “clássica”) do que o romano-dórico ou o toscânico? Não era essa a opinião de Piranesi, que reivindicou a primazia da arquitetura romana e sua originalidade, defendendo suas origens autóctones: não a partir dos gregos mas, ao máximo, dos etruscos, de cujo modelo derivaria também o dórico de Paestum (P. A. Paoli). A posição de Piranesi, que dessa forma levanta a hipótese de um percurso do “clássico” exclusivamente em território italiano e dominado pelos valores e pela tradição de Roma, tinha raízes profundas na tradição italiana do antiquariado e pre-anunciava possíveis usos do “clássico” (ou de algumas acepções específicas do mesmo) como uma cultura nacional. Mas se tratava de uma linha

<sup>99</sup> Assim como “clássico”, que mesmo sem este nome nasce com Winckelmann, o “romantismo” também tem uma origem precisa, sua existência tomada por tão evidente que dificilmente se busca a fundação também desta ideia; no caso, refiro-me ao artigo *The Concept of “Romanticism” in Literary History* [O conceito de “romantismo” na história da literatura, 1949] de Wellek, que legitima o conceito ainda novo (o termo ainda é usado entre aspas). É interessante como Wellek necessite percorrer a história da ideia visitando etapas similares àqueles destas páginas, especialmente ao tratar da componente helenófila do movimento (vejam-se, em especial, as p. 148–151).

<sup>100</sup> «aveva rivelato norme costruttive incompatibili con quelle, sin allora considerate universali, di Vitruvio» (SETTIS, 2004, p. 41). Tradução minha.

<sup>101</sup> Concretizado, no Rio Grande do Sul, na segunda estrofe do Hino Rio-Grandense, escrita por Francisco Pinto da Fontoura (vulgo “Chiquinho da Vovó”) e suprimida pela lei 5213 de 05 de janeiro de 1966, mesmo que eventualmente ainda cantada: «Entre nós reviva Atenas | Para assombro dos tiranos; | Sejam gregos na Glória, | E na virtude, romanos».



destinada à derrota, que (como bem mostrou sua intensa polêmica com Mariette em 1765) se opunha a um gosto novo, já àquela altura destinado ao domínio<sup>102</sup>.

Uma das principais áreas de oposição foi a literatura, que aprendera as lições de Winckelmann por meio, em especial, de Gotthold Ephraim Lessing, o qual, mantendo a ideia da arte como máquina das paixões, declarava em seu *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [*Laocoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*] (1766) que pintura e escultura eram artes espaciais, ao passo que a poesia se estruturava no tempo, motivo pelo qual ao poeta cabia «representar a ação e abster-se da descrição»<sup>103</sup>, como supostamente ensinado não pelas razões, mas também pelo exemplo Homero. Naquela que é a mais importante reflexão de estética literária da época, ao explicar como deveria ser a verdadeira poesia Lessing reproduzia versos e mais versos da *Ilíada*<sup>104</sup>, situando Homero no centro de gravidade da literatura, posição da qual, mesmo após as experiências modernistas e pós-modernistas, e mesmo após seu desaparecimento da biblioteca de muitos autores, pouco se afastou.

Apesar do valor ainda concedido a Winckelmann, à medida em que Oitocentos avançava o projeto do neoclássico como instrumento para a reinstauração da liberdade perdida

começou a parecer antiquado, e as regras da arte [a estarem] em conflito com o espírito iluminista de liberdade. Além do mais, a ascensão da “sensibilidade” introduziu uma ênfase nova quanto aos sentimentos, que entrou em conflito com a primazia da razão. Estas fortes tendências levariam, inexoravelmente, ao Romantismo. Finalmente, o *Discours sur les sciences et les arts* (Discurso sobre as ciências e as artes, 1750) de Rousseau, com seu argumento de que a civilização moderna havia corrompido ao invés de enobrecido a natureza humana, [também] atacou as próprias premissas do neoclassicismo. Como movimento literário, o neoclassicismo sublinhara o refinamento artístico e o respeito pela tradição; seu princípio dominante era o da propriedade[, no sentido de “adequação”]. [...] Mas para Rousseau, polidez social e decoro artístico eram apenas tapumes para uma moral dissoluta e um gosto corrompido. O neoclassicismo era parte do problema que ele buscava remediar. Talvez seja com uma adequada ironia o fato do *Discourse* de Rousseau ter sido pronunciado com exemplos do mundo clássico; o ponto-de-vista, contudo, havia mudado. Esparta era preferida a Atenas. Os heróis de Rousseau eram Sócrates, louvado não por sua filosofia, mas por sua “ignorância”, e

<sup>102</sup> «l'antichità era ancora una, ma la misura del gusto (il “classico”) nelle arti figurative si spostava decisamente sul versante greco. [...] Anche fra gli architetti d'ispirazione o di mestiere gli ellenofili ebbero i loro oppositori. Un lettore di Vitruvio, un frequentatore del Pantheon, era disarmato di fronte a un tempio greco, e non era detto che dovesse subito riconoscerne una più alta “classicità”. Quell'ignoto ordine greco-dorico era certo più antico di Vitruvio; ma era anche più degno di imitazione (più “classico”) del romano-dorico o del tuscanico? Non secondo Piranesi, che rivendicò il primato dell'architettura romana e la sua originalità, affermandone le origini autoctone: non dai Greci ma, semmai, dagli Etruschi, al cui modello si rifarebbe anche il dorico di Paestum (P. A. Paoli). La posizione di Piranesi, che ipotizzava in tal modo un percorso del “classico” tutto racchiuso sul suolo d'Italia e dominato dai valori e dalla tradizione di Roma, aveva profonde radici nella tradizione antiquaria italiana e preconizzava possibili usi del “classico” (o di sue accezioni specifiche) come una cultura nazionale. Ma era una linea perdente, che (lo mostrò bene la sua accesa polemica con Mariette, 1765) si scontrava ormai contro il nuovo gusto destinato a dominare» (SETTIS, 2004, p. 42–43). Tradução minha.

<sup>103</sup> «represent action and eschew description» (KAMINSKI, 2007, p. 69). Tradução minha.

<sup>104</sup> Cfe. Kaminski (2007, p. 69).

Catão o Velho, que se opusera à introdução do refinamento grego em Roma. E assim, com um apelo aos clássicos, se deu a derrocada do neoclassicismo<sup>105</sup>.

Uma derrocada, contudo, insuficiente para substituir o clássico como jargão das elites, função na qual se manteve até meados do século seguinte. Com efeito, na lembrança do caráter elitista do movimento romântico (e, em muitos aspectos, também daquele modernista), é mais fácil compreender como a educação ao antigo continuasse a pulsar sob as refutações do clássico. Os rebeldes políticos costumavam invocar a história clássica para justificar seus princípios de governo, escritores revelavam suas influências clássicas de maneiras pouco ortodoxas ou na defesa, aprendida em Winckelmann, da alternativa grega frente à norma romana<sup>106</sup>. O conhecido apreço romântico pelo “natural” e pelo “autêntico” mascara o fato de que sua nova concepção do antigo, seu “clássico”, e os materiais nos quais se sustentava eram devidos a esta abordagem científica do neoclássico, durante o qual

os próprios estudos do clássico sofreram mudanças profundas: novos métodos históricos de crítica literária remodelaram as formas pelas quais os textos antigos eram lidos; presenciou-se um reavivamento dos estudos gregos nas universidades europeias, que levou ao fenômeno pan-europeu do helenismo romântico; descobertas arqueológicas, especialmente nos sítios recém-escavados de Pompeia e Herculano, alteraram preconceitos de longa data sobre os feitos culturais das sociedades antigas [...]. Tudo isto instruiu os trabalhos dos escritores românticos, fosse Goethe compondo suas *Elegias romanas*, Madame de Staël descrevendo Pompeia e Herculano em seu *Corinne* ou Keats contemplando os mármores do Parthenon. Com efeito, seria possível argumentar que aquilo que temos chamado de “Romantismo” é uma espécie de classicismo, reinterpretado pelas lentes de aumento da pesquisa empírica<sup>107</sup>.

A essa nova crítica literária empírica devemos o interesse pela literatura oral, no desenvolvimento da “questão homérica” pela ótica do primitivismo romântico, segundo o qual a *Ilíada* e a

<sup>105</sup> «began to seem antiquated and the rules of art in conflict with the Enlightenment spirit of freedom. In addition, the rise of “sensibility” introduced a new emphasis on feelings that came into conflict with the primacy of reason. These powerful trends would lead inexorably to Romanticism. And finally, Rousseau’s *Discours sur le sciences et les arts* (Discourse on the arts and sciences, 1750), with its argument that modern civilization corrupted rather than ennobled human nature, attacked the very premises of neoclassicism. As a literary movement neoclassicism had stressed artistic refinement and respect for tradition; its dominant principle was propriety. [...] But to Rousseau, social polish and artistic decorum were mere screens for dissolute morals and a corrupt taste. Neoclassicism was part of the problem he sought to remedy. It is perhaps a fitting irony that Rousseau’s *Discourse* is shot through with illustrations from the classical world; the angle of vision, though, has been changed. Sparta is preferred to Athens. Rousseau’s heroes are Socrates, praised not for his philosophy but for his “ignorance,” and Cato the Elder, who opposed the introduction of Greek refinement into Rome. And so it was that with an appeal to the classics, neoclassicism was brought down.» (KAMINSKI, 2007, p. 70). Tradução minha.

<sup>106</sup> Cfe. Graver (2007, p. 72).

<sup>107</sup> «classical scholarship itself was undergoing immense change: new historical methods of literary criticism reshaped the ways in which ancient texts were read; there was a revival of Greek studies at European universities, which led to the pan-European phenomenon of Romantic Hellenism; archeological discoveries, especially at the recently-excavated sites of Pompeii and Herculaneum, altered long-held preconceptions about the cultural achievements of ancient societies [...]. All this informed the works of Romantic writers, whether it is Goethe writing his *Roman Elegies*, Madame de Staël describing Pompeii and Herculaneum in *Corinne*, or Keats viewing the Parthenon Marbles. Indeed, one could argue that what we have called “Romanticism” is a kind of classicism, reinterpreted through the magnifying lens of empirical research» (GRAVER, 2007, p. 73.). Tradução minha.

*Odisseia* eram o produto de uma cultura oral pré-literária, equivalente às tradições orais ainda vivas na Europa, que deveriam orientar as novas composições, resgatando o “autêntico” corrompido pela modernidade. O classicismo dos românticos se destaca por seu espírito, elaborado de textos e preocupações filosóficas antigas, igualmente nutrido pelo resgate, por meio da filologia e da atividade acadêmica em geral, das opiniões clássicas. O *Περὶ Ὕψους* [(Tratado) Sobre o Sublime, séc. I d.C.] do Pseudo-Longino, mescla de retórica e crítica literária, foi publicado pela primeira vez em Basiléia em 1554 e amplamente divulgado a partir de sua tradução ao inglês de 1739 por William Smith (*Longinus on the Sublime*). Promovendo a elevação do estilo e a simplicidade pela citação de mais de cinquenta autores, distribuídos em um arco cronológico de quase um milênio, mesclando os esperados exemplos gregos com outras tradições — inclusive com uma surpreendente citação do livro do *Gênesis*, atribuído ao «legislador» dos judeus — e carregado de uma nostalgia pelo passado, percebendo-se portanto na mesma parte descendente da parábola da historiografia artística de Xenócrates, Antígono e Duris, o texto fixou-se como referência obrigatória para a concepção romântica das artes e, em especial, da literatura com sua discussão sobre o decaimento da oratória, provocado não apenas pela privação das liberdades pessoais, que a haviam tornado um mero exercício de estilo, mas também pela corrupção da moral (como no explícito exemplo de Petrônio).

Para os românticos, as teses de Smith sobre Longino se alinhavam à hegemonia da experiência emotiva aprendida das fontes clássicas, com destaque para aquelas estoicas<sup>108</sup>. O prestígio do estoicismo no pensamento romântico, demonstrado, para citar um exemplo que nos interessa, no Ulisses dantesco resgado por Tennyson e construído sobre as leituras estoicas romanas (nas quais o *trickster* grego havia sido elevado a arquétipo do *homo viator*), é provavelmente a melhor forma de perceber a futilidade e o erro da habitual descrição do Romantismo como reação ao neoclássico. Para aquela geração, os estoicos não apenas

havam oferecido a mais profunda análise das emoções entre todos os escritores antigos, mas as obras estoicas estavam entre os primeiros tratados filosóficos que os europeus cultos do século dezoito encontravam, fosse em tradução ou nas línguas clássicas originais. As teorias românticas da emoção iniciam com os estoicos e, portanto, são fundamental e paradoxalmente, clássicas<sup>109</sup>.

Se Neoclassicismo e Romantismo são duas formas diferentes de se explicar a presença do clássico no Oitocentos, como duas ondas de diferentes frequências e amplitudes, às vezes se cancelando, às vezes se intensificando, elas pecam mutuamente em suas restrições de raiz, preocupando-se quase apenas com a elite cultural, progressivamente reconhecendo-se como projetos de difícil recepção entre um público mais amplo, mesmo naquele consumidor de arte. Mas há outra linha de atuação, à qual precisando dar um nome podemos chamar de “vitoriana”, que não apenas representa as melhores e diferentes formas pelas quais o clássico renasceu naquele século, mas que

<sup>108</sup> Cfe. Graver (2007, p. 80).

<sup>109</sup> «[did] give the most thorough analysis of the emotions of all the ancient writers, but Stoic writings were among the first philosophical treatises that educated Europeans of the eighteenth century would encounter, either in translation or in the original classical languages. Romantic theories of emotion begin with the Stoics and thus are fundamentally, and paradoxically, classical» (GRAVER, 2007, p. 81). Tradução minha.

em muitos aspectos, por se afastar da carga de projeto das propostas intelectuais em favor de uma estética que se iludia de desinteressada, pode, a despeito de suas incontáveis contradições e paradoxos, nos dar indícios sobre os caminhos a seguir no consumo do clássico. As três estratégias identificadas por Ziolkowski no tocante ao medieval podem ser empregadas também para o vitoriano no emprego do clássico pela *atualização* (que não excluía o fator cristão, como na expressão medieval), pelo *rearranjo* e pela *alegoria*. Se é dado defender uma proximidade entre nossa época e aquela vitoriana, de igual modo válidas se aplicariam essas estratégias na análise e na proposta de recuperação do clássico hoje, inclusive frente ao vivo interesse vitoriano pela alteridade cultural, por vezes pincelada com tons místicos<sup>110</sup>.

Entre tantos, é o caso da Irmandade Pré-Rafaelita — cuja rejeição aos maneirismos, que a partir de Rafael teriam corrompido a natureza clássica, mereceria um tratamento especial neste percurso — e dos pintores a ela tangencialmente associados, como Lawrance Alma-Tadema (1836–1912), autores de obras que hoje com frequência ilustram capas de textos antigos e verbetes digitais da mitologia clássica em virtude da expiração dos direitos autorais. Se características e contradições da abordagem vitoriana ao clássico se revelam pelo *topos*, resgatado da França anterior à *Révolution*, da comparação de um império moderno (neste caso, da rainha Victoria) com aquele romano para as primeiras e com a questão da homossexualidade na Grécia Antiga para as segundas<sup>111</sup>, sua importância é revelada por sua forte presença nas letras inglesas da época, de lá estendendo-se a toda a zona de influência do império, como pelas mãos de Alfred Tennyson, cujos poemas de maior sucesso, *Ulysses* (1833; 1842) e *Tithonos* (1833; 1859), são parte incontestável do cânone lírico em língua inglesa. O primeiro, de nosso interesse, é seguidamente reaproveitado, inclusive em outras línguas, e seus versos finais, hoje empregados mesmo em situações mais coloquiais e paródicas, orientariam um importante filão das representações de Ulisses na primeira metade do Novecentos.

<sup>110</sup> É o caso, também, seja do ainda estável fervor pelo ocultismo, seja das tantas expressões de orientalismo de ainda grandíssima preocupação dos estudos pós-coloniais a partir de Said (2006) (mas veja-se as reações a este filão, quase sempre igualmente sectárias, como em Warraq (2007)). Pessoalmente, sempre me surpreendo como algumas reações mais enérgicas ao “clássico” nos estudos literários creiam se justificar em na corrente representada por Said, quando nada em sua obra confirme estas posições, como seria esperado de um intelectual que reverenciava Erich Auerbach (por mais que se possa acusá-lo de má compreensão).

<sup>111</sup> Às vezes ocultada, às vezes diminuída (como pela alegação dos homossexuais serem objeto de escárnio nas comédias de Aristófanes), e às vezes mesmo exacerbada como legitimante daquela contemporânea (como é o caso, entre tantos exemplos, da recepção hiperssexualizada de Safo). Neste sentido, cabe reportar as palavras de K. J. Dover no prefácio a seu *Greek homosexuality* (1978), ao «descrever os sentimentos e comportamentos homossexuais retratados na arte e na literatura gregas»: dizia ele que «[n]um artigo publicado [no início do Novecentos], Erich Bethe observou que a interferência do juízo de valor moral — “o inimigo mortal da ciência” — viciara o estudo da homossexualidade grega, e que continuava a viciá-lo. Um amor por Atenas combinado com o ódio pela homossexualidade subjaz à opinião de que esta era “um pecado dórico, cultivado por uma pequena minoria em Atenas” (J. A. K. Thomson, ignorando os testemunhos das artes plásticas), ou que os homossexuais eram «considerados desgraçados, tanto pelas leis quanto [...] pela opinião pública” (A. E. Taylor, ignorando as implicações do texto ao qual ele se refere em sua nota de rodapé). Um amor pela cultura grega de um modo geral combinado com a incapacidade ou a falta de vontade de reconhecer características de comportamento de grande importância no seio desta cultura deu origem à opinião de que a “homossexualidade”, simplesmente, ou a “pederastia” eram proibidas pelas leis da maior parte das cidades gregas (Flacelière, Marrou). Não conheço nenhum outro tema, em estudos clássicos, no qual a capacidade do estudioso em perceber diferenças e tirar conclusões seja tão facilmente prejudicada» (DOVER, 2007, p. 7).

Ao contrário das outras tendências, bastante seletivas em seus recortes, a mentalidade vitoriana se fascinou pela inteira tradição clássica, assim como por outras alteridades mais ou menos exóticas, do primitivismo americano aos vários orientalismos. Apropriou-se sem grande distinção de todas com uma mal disfarçada, quando não defendida, noção de superioridade, como se apenas aquele estágio máximo da civilização soubesse reconhecer quanto de válido havia em cada uma das demais. A tradição greco-romana se distinguia destas outras por continuar a ser um legitimante das elites, mas, assim como no período medieval, uma reverência menos ortodoxa pelo antigo proporcionou uma diferente poética de sustentação do clássico.

Como na justaposição indiscriminada do antigo, do renascentista e do neoclássico hoje encontrada no pós-modernismo<sup>112</sup>, as «anteriores apropriações e transformações pós-clássicas do material clássico, que já constituíam uma tradição rica e complexa, contribuíram significativamente para o classicismo vitoriano»<sup>113</sup>. Mesmo reverenciado e necessário, o antigo greco-romano era apenas um capítulo da cultura, a ser associado aos demais: é por isso, no exemplo citado acima, que, em sua ânsia pelo desconhecido, o semblante do Ulisses de Tennyson tem menos traços de Homero e se assemelha mais àquele de Dante, quase esquecido a partir do Seiscentos mas redescoberto pela crítica romântica e incorporado, com as representações de Gustave Doré, como etapa imprescindível da literatura ocidental. É por isso que aquele de Joyce não apenas se aventura no tempo e no espaço vitoriano (Leopold Bloom se movimenta na Dublin de 1904), mas sobretudo não é aprendido das fontes homéricas — Joyce se gabava em não saber grego, fato impossível de relevar ao ler seu personagem de Buck Mulligan no *Ulysses*<sup>114</sup>, mas da adaptação de 1808 de Charles Lamb *The Adventures of Ulysses*, integrante de toda biblioteca juvenil da época e que também não era construída sobre o texto homérico, mas sobre a tradução da *Odisseia* de George Chapman (1616). Favorito de grandes nomes românticos como Percy Bysshe Shelley, Oscar Wilde e John Keats<sup>115</sup>, em sua tradução Chapman mantivera o efeito áulico do texto traduzindo-o em pentâmetros iâmbicos rimados (solução elizabetana para igualar o áulico dos hexâmetros datílicos sem rima de Homero), mas adaptara-o às expectativas de seu público e de seu patrono, o príncipe Henry Frederick, pontilhando o texto de descrições e interpretações morais e filosóficas que redundavam em um Ulisses mais humano.

A flexibilidade da abordagem vitoriana era favorecida pelas inéditas possibilidades científicas e tecnológicas: se por um lado a filologia e crítica textual floresciam junto à descoberta de novos sítios arqueológicos e novos textos, por outro o desenvolvimento das comunicações e do transporte

<sup>112</sup> Lembro, neste sentido, o exemplo dado por Settis (2004) do Caffè Bongo de Tóquio, projetado pelo arquiteto Nigel Coates em 1896, no qual estátuas antigas e renascentistas miscelaneamente enfileiradas sobre pedestais, elevadas sobre uma espécie de inacessível matroneu que domina o balcão do bar, servem apenas para evocar a nudez estatuária como um valor decorativo e convencionalmente exótico.

<sup>113</sup> «earlier postclassical appropriations and transformations of classical material, constituting an already rich and complex tradition, contributed significantly to Victorian classicism» (VANICE, 2007, p. 87). Tradução minha.

<sup>114</sup> Inclusive pela fala, «– God! he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. Epi oinopa ponton. Ah, Dedalus, the Greeks! I must teach you. You must read them in the original. Thalatta! Thalatta! She is our great sweet mother. Come and look.», mais de uma vez usada como legitimante em defesa do estudo das línguas clássicas nos últimos anos.

<sup>115</sup> O primeiro e o segundo o citam, respectivamente no poema *The Revolt of Islam* e em *The Portrait of Mr. W.H.*, o terceiro o lembra em seu soneto *On First Looking into Chapman's Homer* (Ao ler pela primeira vez o Homero de Chapman)

permitted to the Western elites, including the more distant ones like the Brazilian, if they engaged in the *Grand Tour* and the Stendhal syndrome, indispensable without railways and steam engines<sup>116</sup>. The fundamental change for the classic was not due to an invention, but to the massive employment of an advance already available and impulsive, as never before, for new social purposes: the publication of ancient texts, many times in bilingual editions. In the middle of the century, as the engravings of the “great painters of ruins”, like Piranesi and Pannini, as well as many literary works, used to be produced only in large folios destined to the library of *gentlemen*, as depicted in a good but relegated romance by Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (1895), in which the hero, the poor English stonemason Jude Fawley, dreams of ascending socially by becoming a *scholar* capable of declaiming hexameters in Latin and Greek. Beyond the insoluble tensions, which can be described as an encounter with the Other in the attempt at conciliation of his Christian ethics with the elements of classical education of the British elite, Jude suffers from the absence of more economical editions of ancient texts. The incorporation of ancient material into education of the elites, today decadent and surviving in the liceums of classical France and Italy, to a lesser degree in Germany and England, with some tentacles in education of the Iberian Peninsula and Argentina and in Uruguay, as well as its mandatory presence in curricula and admission exams<sup>117</sup>, provided a vibrant editorial industry of the past, for the joy of authors who sought inspiration or legitimation. The *Bibliotheca Teubneriana*, today the largest and most scientific catalog of the genre, began to be published in Leipzig in 1828, supplementing the texts with notes only in Latin; in 1875, the University of Cambridge, through its Pitt Press, began to publish economical editions of texts destined to their admission exams, among which texts in Greek and Latin.

The most popular product of this process is the *Loeb Classical Library*, born in the context of the Ivy League, with its ubiquitous green and red covers and its translations comparatively fluent and colloquial, as praised by Virginia Woolf:

A Coleção Loeb, com seu grego ou latim de um lado da página e seu inglês do outro, veio como um presente de liberdade [...] A existência do [leitor] amador foi reconhecida pela publicação desta coleção, e tornada muito mais respeitável [...] Não nos debruçamos suficientemente sobre a dificuldade do grego, sobretudo porque as sereias que nos atraem a estas águas perigosas são geralmente *scholars* [que] esqueceram [...] quais são estas dificuldades. Mas para o amador comum elas são muito reais e muito fortes; e faremos bem em reconhecer o fato e entender que nossas mentes nunca serão independentes de nossos Loeb<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> Cfe. Vance (2007, p. 88–90).

<sup>117</sup> Basta lembrar o caso brasileiro, onde os exames vestibulares, instituídos pela legislação federal em 1911, frequentemente incluíam provas, às vezes orais, de latim; os concursos vestibulares não eram contudo regulamentados, e o latim nunca foi exigido em todas as universidades ou cursos. Esta presença nos exames de seleção se extinguiu gradualmente a partir da supressão da obrigação do ensino do latim no ensino fundamental pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1961; o caso mais recente de que tenho notícia é no exame de seleção para o curso de Direito na Universidade Federal de Pelotas no ano de 1974. Agradeço ao professor Dr. Oscar Brisolara por estas informações.

<sup>118</sup> «The Loeb Library, with its Greek or Latin on one side of the page and its English on the other, came as a gift of freedom... The existence of the amateur was recognised by the publication of this Library, and to a great extent made respectable... The difficulty of Greek is not sufficiently dwelt upon, chiefly perhaps because the sirens who lure us to these perilous waters are generally scholars [who] have forgotten...what those difficulties are. But for the ordinary amateur they are very real and very great; and we shall do well to recognise the fact and to make up

O espírito vitoriano pulsava na resenha de Virginia Woolf, assim como no enorme sucesso de público, motivado pela grande mania narrativa do século, o romance histórico, de obras ambientadas na antiguidade e que em geral continuavam a proposta iluminista e winckelmanniana de deleitar e ensinar: esta era a proposta de alguns *bestsellers* da época, como o romance *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880) do americano Lew Wallace ou obras de divulgação como o *History of Greece* (1890) do inglês Charles Oman. Aliado aos movimentos já em curso do estudo científico e do emprego pelas vanguardas artísticas, nesse cenário já era possível identificar o uso tripartido do clássico: refiro-me a uma primeira modalidade, integrante do imaginário popular e que refuta ou desconsidera os testemunhos contrários, na qual o clássico se conforma com a visão do Setecentos; uma segunda, relativa a seu uso por intelectuais e artistas, em especial após o ressurgimento da temática do antigo durante o modernismo, destinada a exercer profunda influência nas concepções correntes do clássico; e uma terceira, da academia, que busca investigá-lo pelo método e instrumental científico, nas propostas antropológicas já delineadas.

É o terreno para clássico novecentista, preparado pelas conquistas das “ciências da antiguidade” do Oitocentos, que se desenvolveram, mais na Alemanha, como parte da eloquente *Archäologie der Kunst* [“arqueologia da arte”], um método de reconstrução da história da arte antiga que «pretendia recuperar seu desenvolvimento pela convergência entre o estudo das fontes literárias e a análise de monumentos, em uma tensão antes desconhecida voltada aos originais perdidos»<sup>119</sup>. Impunha-se um inovador método filológico da arqueologia, com um novo instrumental adequado a uma corajosa reescritura da história da arte antiga, não mais destinada apenas a especialistas, como nos magistrais *Meisterwerke der griechischen Plastik* [Obras-primas da escultura grega] de Adolf Furtwängler (1893), sucesso editorial que apresentava essa diferente compreensão ao público amplo, inaugurando uma forma nova e popular de história da arte. Defendia-se que, assim como o sentido original da lírica eólica e da épica homérica podia ser encontrado na prática “autêntica” das composições folclóricas, para se recuperar o sentido das obras-primas da antiguidade, como o Doríforo de Policeto e o Discóbolo de Míron,

vinham em auxílio, após serem reconhecidas como tais, as cópias de época romana, lidas em paralelo aos textos de Plínio, de Luciano, de Pausânias e de outros escritores antigos [...]. O celebrado corpus das “estátuas de Roma”, que do Renascimento em diante haviam sido acumuladas em galerias particulares e públicas, e em seguida nas gipsotecas de artistas, academias e museus, além de desenhos, gravuras e livros de antiquariado, recebera dessa forma uma nova investidura, passando de testemunho da glória dos romanos a documento da arte dos gregos<sup>120</sup>.

Uma nova exaltação do antigo, destinada a se intensificar no modernismo, que se desen-

our minds that we shall never be independent of our Loeb» (WOOLF, 1917). Tradução minha.

<sup>119</sup> «aspirava a recuperarne lo sviluppo facendo convergere lo studio delle fonti letterarie e l’analisi dei monumenti in una inaudita tensione verso i perduti originali» (SETTIS, 2004, p. 32). Tradução minha.

<sup>120</sup> «soccorevano, una volta riconosciute per tali, le copie di età romana, lette in parallelo ai testi di Plinio, di Luciano, di Pausania, degli altri antichi scrittori [...]. Il celebrato corpus delle “statue di Roma”, che a partire dal Rinascimento si erano andate accumulando in gallerie private e pubbliche, e poi nelle gipsoteche di artisti, accademie, musei, e ancora in disegni, incisioni e libri di architettura, aveva in tal modo ricevuto una nuova investitura e da testimonio della gloria dei Romani si era fatto documento dell’arte dei Greci» (SETTIS, 2004, p. 32–33). Tradução minha.

volvera desde as práticas arqueológicas e de antiquariado do século XVIII, e especialmente a partir da descoberta da Troia histórica por Heinrich Schliemann em 1871–3, era a expressão científica que começara a delinear no cânone clássico a lembrada cisão entre grego e romano, forçada pela alteridade resultante do confronto entre a imagem pública do clássico e o efetivo material antigo escavado, ou, na literatura, entre os ideais de perfeição e equilíbrio aprendidos em Aristóteles e Cícero e o resgate de autores como Anacreonte, Aristófanes, Catulo e Petrónio, que circulavam apenas nos subterrâneos da academia<sup>121</sup>. As civilizações da idade do bronze, a Ílion homérica identificada com a Wiluša das fontes hititas, a civilização cicládica investigada por ingleses e alemães na década de 1880 e as ruínas da civilização minoica reveladas por Arthur Evans em Knossos (Creta), assim como a preponderância de fenômenos religiosos controversos para a moral cristã do Oitocentos, sobretudo aquela protestante, como animismo, fetichismo, sacrifícios e totemismo, tinham sido sugeridas pelos avanços teóricos da antropologia. Tais avanços e teorias abalaram o panorama da história grega e romana: antes disso, era mais fácil acreditar que a arte grega iniciara com o Parthenon, assim como sua literatura em Homero, ponto de partida de um processo evolutivo conhecido e restrito, sem concretas alternativas e concorrências. A circunstância da mitologia e das épicas gregas «fora profundamente alterada, na medida em que uma dimensão histórica concreta era restaurada naquilo que havia sido mero mito»<sup>122</sup> e, mais que isso, no reconhecimento de que grande parte dos mitos era, se não uma importação asiática (para usar a fórmula popularizada por M. L. West, «a face oriental do Hélicon»), o resultado de uma tradição europeia compartilhada, inclusive com os povos “bárbaros”<sup>123</sup>. Ao mesmo tempo, a investigação de outras tradições épicas, como a indiana, provou, pela coincidência de *topoi* e pelo uso repetido de fórmulas e *stock phrases*, que a literatura só iniciava em Homero e Álcman porque assim se queria: era o caso, para recordar o exemplo mais conhecido, da fórmula grega da “fama imperecível”, encontrada tanto no homérico «κλέος ἄφθιτον» (e.g., *Ilíada*, 9.413) quanto no sânscrito, e mais antigo, «sravas ... aksitam» (e.g., *Rigveda*, 1.9.7bc)<sup>124</sup>.

Nesta vinculação do material clássico ao que lhe era suposto como externo, iniciaram a militar representantes das mais diversas correntes, nomes como Jane Ellen Harrison, que interpretou a religião grega pelo viés do feminismo da virada do século, William Robertson Smith, cujo método associava a indagação clássica àquela bíblica<sup>125</sup>, e Edward Burnett Tylor, criador do conceito

<sup>121</sup> Para citar um exemplo significativo de censura na história da literatura, é o caso do *Carmen XVI* (séc. I a.C.) de Catulo, rejeitado em especial pelos versos iniciais (que descrevem explicitamente as mais variadas práticas sexuais), cujos versos eram omitidos, em tradução ou também no original (a versão da Loeb só passou a inclui-los após a Segunda Guerra). É interessante como os versos, e o próprio poema, ainda sejam eventualmente omitidos como *non sequitur*, por se considerar improvável que Catulo exalte a qualidade pornográfica daquilo que escrevera. Quanto a este caso específico, ver Winter (1973).

<sup>122</sup> «was fundamentally altered, as a concrete historical dimension was restored to what had been mere myth», (HAYNES, 2007, p. 102–103). Tradução minha.

<sup>123</sup> É o momento, entre outros, de grande interesse pela religião proto-indo-europeia, com a emoção dos pesquisadores que identificavam o gérmen de deuses comuns, como Zeus grego, o Júpiter latino, o Dyaus Pita sânscrito e o Deipátros ilírico, ou de mitemas como da luta do deus com um réptil, como em Apolo e Python, Thor e Jörmungandr ou Krishna e Kaliya.

<sup>124</sup> Cf. Watkins (1995, p. 173–178.).

<sup>125</sup> Apesar do método histórico empregado por Smith já estar estabelecido para os textos clássicos durante sua atuação



antropológico de “survival” (segundo o qual os costumes antigos são mantidos por uma sociedade por via da tradição, mesmo quando não necessita mais deles). A síntese prepararia o reemprego mitológico entre os modernistas, especialmente aqueles de língua inglesa (T. S. Eliot, James Joyce, D. H. Lawrence, Ezra Pound e W. B. Yeats)<sup>126</sup>, motivado pelas investigações de James George Frazer, que, com seu *The Golden Bough* [O ramo dourado, 1890], buscava identificar um padrão central do rito não apenas na antiguidade clássica, mas em todas as mitologias. Um trabalho perturbador, «não apenas por tratar os mitos clássicos e primitivos em pé de igualdade, mas também por sua implícita conexão entre cristianismo e mito»<sup>127</sup>. Um processo análogo se verifica em área alemã pela influência das especulações de Johann Jakob Bachofen (1815–1887) sobre uma originária sociedade matriarcal, retomado na hipótese Kurgan para a disseminação indo-europeia no trabalho de Marija Gimbutas, e o papel dos mitos órficos em escritores como Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann e Rainer Maria Rilke<sup>128</sup>.

Essa visão muitas vezes se recusava a abrir mão do modelo explicativo da parábola, e, recuperando Rousseau, costumava retroceder seu vértice, o ápice da humanidade, da Atenas de Péricles, agora já demasiado “moderna”, para um passado histórico que começava a se confundir com o mítico, no qual a *polis* ainda não tinha influência suficiente para corromper o verdadeiro espírito artístico. Em sua parábola, o que era antes entendido como “clássico” passava a ser percebido como “não autêntico” à medida em que à história da arte

concentrada nos nomes dos artistas contrapunha-se [...] uma outra história, a *Kunstgeschichte ohne Namen* [história da arte sem nomes] dos originais, iniciando pelos anônimos mestres dos *kouroi* e das *korai* que começavam a se acumular nos museus não apenas de Atenas, mas de toda a Europa. [...] Apenas nos originais, nos mutilados torsos ofendidos pelos anos, podia ser encontrada (assim começou a se acreditar) a mais autêntica natureza da arte grega, sua mais garantida substância formal. Essa nova intempérie do gosto não apenas privilegiava os originais em

(últimas três décadas do Oitocentos), sua visão sobre este a aplicação aos textos bíblicos ainda soavam a profanação: «Livros antigos que chegaram a nós de um período de vários séculos anterior à invenção da imprensa necessariamente passaram por muitas vicissitudes. Alguns foram preservados apenas em cópias imperfeitas realizadas por algum escriba ignorante da idade das trevas. Outros foram desfigurados pelos editores, que mesclaram material alheio ao texto original. Frequentemente um livro importante sumiu de cena por um longo tempo, e quando voltou à luz todo o conhecimento sobre sua origem havia se perdido, pois livros antigos geralmente não tinham páginas de título ou prefácios. E quando material anônimo desse tipo era trazido novamente à discussão, não era incomum que algum leitor ou copista de alguma cultura lhe atribuísse um novo título de sua feitura, que foi transmitido deste ponto em diante como se fosse o original. Ou ainda, o verdadeiro significado e propósito de um livro muitas vezes se tornou obscuro com o passar dos séculos, e levou a interpretações falsas. Mais uma vez, a antiguidade nos deixou vários escritos que são falsificações explícitas, como alguns livros apócrifos, ou como os oráculos sibilinos, ou aquelas famosas Epístolas de Falaris que foram tema do grande ensaio crítico de Bentley. Em todos estes casos o crítico histórico precisa destruir a visão recebida, para estabelecer a verdade. Ele precisa revisar os títulos dúbios, remover as interpolações, demonstrar as falsificações; mas ele deve fazê-lo apenas para manifestar a verdade e exibir os restos genuínos da antiguidade em seu verdadeiro caráter. Um livro que seja realmente antigo e realmente valioso em nada há de temer o crítico, cujos esforços servirão apenas a tornar mais evidente seu valor e a estabelecer sua autoridade sobre uma base mais sólida.» (*The Old Testament in the Jewish Church* (1892), p. 17). Este trecho foi utilizado, também, no Prefácio da *Encyclopedia Biblica*, da qual Smith era editor, com amplíssima difusão.

<sup>126</sup> Feder (1971) et Manganaro (1994), apud Haynes (2007, p. 103).

<sup>127</sup> «not only for treating classical and primitive myths on equal footing but also for its implicit connection of Christianity and myth» (HAYNES, 2007, p. 103). Tradução minha.

<sup>128</sup> Cfe. Haynes (2007, p. 103).

relação às cópias, mas também a greicidade “plena” em relação àquela periférica (por exemplo, com relação à da Sicília e da Magna Grécia), e, ao mudar radicalmente sua posição, fundamentava nas razões da história e da ética do presente a própria opção árdua e severa pelo torso mutilado mas autêntico, afastando-se dos procedimentos correntes de crítica das cópias<sup>129</sup>.

A esta inspiração winckelmanniana (pois intensificava o hiato entre Roma e o “clássico”) se opôs, de início na arquitetura e sucessivamente em todas as artes, a escola vienense de Franz Wickhoff e Alois Riegl. A distância entre gregos e romanos não poderia ser cancelada, nos moldes de Plutarco, após o advento da história como ciência, mas ela era agora proposta como processo de criação de um gosto e de uma linguagem *conscientemente* novos; compreendendo como a tradição não podia ser cindida do material antigo, decidia-se

julgar a arte romana não a partir do que a havia precedido (a arte grega), mas a partir do que a havia sucedido (a arte medieval). Para explicar a formação e os sucessos dos artistas medievais enraizados na arte romana tardia foi necessário não apenas abandonar a ideia de decadência, mas emborcá-la positivamente, traduzida pelo coletivo *Kunstwollen* [intenção artística] (termo cunhado por Riegl), de forma a modificar profundamente a visão de mundo tanto na aceção dos artistas como naquela de seu público. [...] Formulações desse tipo pouco agradaram aos arqueólogos (Furtwängler descreveu-as como uma “carga de hussardos” no campo das antiguidades), mas capturavam outros leitores, como Peter Behrens, que das páginas de Riegl extraiu elementos para seu próprio léxico arquitetônico, e induziam a contemplar a arte romana não como um reflexo mais ou menos apagado daquela grega, mas partindo de suas próprias características, considerando-as a base “linguística” comum a toda a Europa, a partir da qual os estilos medievais teriam em seguida evoluído<sup>130</sup>.

Este novo ciclo classicista, onde podemos inserir Warburg e Curtius, era inovador por negar a parábola biológica: a proposta de Wickhoff e Riegl não pretendia reabilitar a arte romana de modo a reestabelecer a importância que lhe atribuíra Vasari, resgatando-a não em nome do que nela havia de “clássico”, mas de suas potencialidades depois desdobradas nos desenvolvimentos medievais<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> «incentrata sui nomi degli artisti veniva [...] contrapponendosi un'altra storia, la *Kunstgeschichte ohne Namen* [storia dell'arte senza nomi] degli originali, a cominciare dagli anonimi maestri dei *kouroi* e delle *korai* che intanto andavano accumulandosi nei musei non della sola Atene, ma di tutta Europa. Eppure solo negli originali, nei mutili torsi offesi dagli anni, poteva riscontrarsi (si cominciò a pensare) la più autentica natura dell'arte greca, la sua più garantita sostanza formale. Questa nuova temperie del gusto privilegiava non solo gli originali sulle copie, ma anche la greicità “piena” su quella periferica (per esempio, su quella della Sicilia e della Magna Grecia), e mutando radicalmente d'indirizzo fondava sulle ragioni della storia e dell'etica presente la propria opzione ardua e severa verso il torso mutilo ma autentico, discostandosi dalle procedure correnti di critica delle copie» (SETTIS, 2004, p. 33–34). Tradução minha.

<sup>130</sup> «giudicare l'arte romana non a partire di ciò che la aveva preceduta (l'arte greca), ma da quello che la seguì (l'arte medievale). Fu per spiegare la formazione e i successi degli artisti medievali in quanto radicati nell'arte tardo-romana che l'idea di decadenza dovette essere non solo abbandonata, ma capovolta in positivo, e fu tradotta in collettivo *Kunstwollen* [intenzione artistica] (il termine è di Riegl), tale da modificare profondamente la visione del mondo, nell'occhio degli artisti e in quello del loro pubblico [...] Formulazioni come queste piacquero poco agli archeologi (a Furtwängler parvero una «carica di ussari» nell'antichistica), ma attiravano altri lettori, per esempio Peter Behrens, che dalle pagine di Riegl trasse elementi per il proprio lessico architettonico; e inducevano a guardare all'arte romana non come a un riflesso più o meno spento di quella greca, ma di per sé, considerandola la base “linguistica” comune a tutta l'Europa da cui gli stili del Medioevo si sarebbero poi evoluti» (SETTIS, 2004, p. 38–40). Tradução minha.

<sup>131</sup> Cfe. Settis (2004, capítulo “Classico” greco contro “classico” romano.).

Este resgate da arte romana como *Kunstwollen* autêntica mantinha sua oposição com a arte grega, mesmo reconhecendo que englobava elementos significativos dessa última. Sua correspondente diminuição de importância no imaginário comum, aliada a uma estereotipização ainda mais forte que a grega, a torna laboratório perfeito para qualquer avaliação quanto ao futuro do clássico. Trata-se, na obra de Settis, da necessidade de lidar com a imagem da arte romana como “bipolar”, ou seja, como um universo constituído

tanto de arte *áulica*, que por tendência participa dos cânones “clássicos”, quanto de uma arte (que Bianchi Bandinelli chamaria de *plebeia*) que, ao contrário, deles se afasta, e que triunfaria na antiguidade tardia primeiro e na Idade Média depois. Exatamente por causa dessa sua duplicidade contraditória, evidenciada no Novecentos, a arte romana tenta se equilibrar entre o “clássico” e o não “clássico”<sup>132</sup>.

É importante ressaltar que nem mesmo o elemento helênico foi imune a essa exaltação modernista de *segmentos* da antiguidade, encontrada também na literatura pela progressiva diminuição do cânone. O exemplo trazido por Settis em sua argumentação é mais uma vez arquitetônico, por manter o campo de Wickhoff e Rigel e ser mais facilmente visualizável (contudo, arqueologia e poesia se moveram em grande sintonia, em um processo construído por «coordenadas do gosto e que inicialmente se alimentava das vanguardas artísticas contemporâneas»<sup>133</sup>): a euforia pelo dórico, o elemento clássico que legitimou o modernismo.

Nas primeiras décadas do Novecentos estabeleceu-se um estilo internacional, decisivo entre as duas guerras, que promovia «formas volumétricas simples e estritamente funcionais, edifícios com superfícies articuladas segundo geometrias límpidas e por tendência livres de decorações»<sup>134</sup>, um repúdio ao vocabulário ornamental dos múltiplos estilos ditos “históricos” do Oitocentos, com profundas declinações para o exótico, do neo-assírio ao *japonisme*, e mesmo resgates ocidentais como o neogótico. Orgulhoso de seus avanços técnicos, o movimento moderno se alimentava, por antítese, «justamente do crescente divórcio entre as geometrias essenciais da estrutura de sustentação e as superestruturas ornamentais»<sup>135</sup> empregadas para ocultar as forças físico-tectônicas em ação nos edifícios, logo questionadas, como condensado pelas duas célebres fórmulas do *Ornament und Verbrechen* [ornamento e delito] de Adolf Loos (título de uma palestra proferida em 1910 em Viena) e do *Less is more* [Menos é mais] de Ludwig Mies Van de Rohe.

A proposta modernista acusava todos os estilos históricos, mas «mesmo o novo racional-

<sup>132</sup> «sia un’arte *aulica*, che tendenzialmente aderisce ai canoni “classici”, sia un’arte (Bianchi Bandinelli la chiamerà *plebea*) che invece se ne allontana, e che finirà col trionfare nella tarda antichità e poi nel Medioevo. Proprio per questa sua contraddittoria duplicità, messa in rilievo nel Novecento, l’arte romana è dunque in bilico fra “classico” e non-“clássico”» (SETTIS, 2004, p. 41). Tradução minha.

<sup>133</sup> «coordinate del gusto e trasse il suo primo alimento dalle avanguardie artistiche contemporanee» (SETTIS, 2004, p. 32). Tradução minha.

<sup>134</sup> «formule volumetriche semplici e strettamente funzionali, edifici dalle superfici articolate secondo limpide geometrie e tendenzialmente prive di decorazioni» (SETTIS, 2004, p. 25). Tradução minha.

<sup>135</sup> «proprio dal crescente divorzio fra le geometrie essenziali della struttura portante e le sovrastrutture ornamentali» (SETTIS, 2004, p. 28). Tradução minha.

lismo, o novo culto do essencial, precisava de modelos e de antecedentes»<sup>136</sup>. Ainda alimentado pelo estoicismo romântico, o espírito moderno precisou buscar «justamente na antiguidade “clássica” um modelo significativo e de prestígio, que foi encontrado na “pura” expressão do estilo dórico»<sup>137</sup>. Da mesma forma como o neoclassicismo havia entendido a medida helênica como resposta aos excessos do rococó, uma nova narrativa parabólica elevava o dórico de uma entre tantas ordens antigas à «própria essência de uma greicidade primordial e imaculada, na qual estrutura tectônica e pesquisa formal se fundiam de maneira superior»<sup>138</sup>: um “autêntico”<sup>139</sup>.

Era um léxico diverso, mas se tratava do mesmo tipo de estímulo encontrado pela arte modernista nas artes “primitivas”, especialmente da África e do Pacífico, ou nas pinturas paleolíticas europeias e em linhas melódicas orientais. Se um grande número de modernistas «tinha pouco interesse pelo mundo clássico, e alguns lhe eram ativamente hostis»<sup>140</sup>, as restrições se deviam mais a uma avaliação negativa da modernidade europeia, cujas raízes eram identificadas no clássico, do que na possibilidade de reemprego daquele material — primeira instância, por assim dizer, do declínio do clássico pela contestação dos *dead white males* lembrada em abertura. O exemplo mais explorado dessa metodologia é o já abordado *Les Femmes d'Alger* (1907) de Pablo Picasso, no qual se dava um recorte similar àquele do dórico: se esse era a ordem grega mais “autêntica”, porque menos contaminada pelo processo civilizatório, no imaginário de Picasso as máscaras pré-romanas da península ibérica, anteriores a essa decadência clássica, se associam a um elemento “africano” que se traduz essencialmente em primitivo, elegendo como representantes os grupos bantu das florestas tropicais do oeste do continente. É um aspecto que precisa ser ressaltado, pois nesta

mescla de fontes primitivas as diferenças entre as específicas sociedades primitivas eram geralmente ignoradas, e uma estética similar (bem como, às vezes, uma mitologia ou uma espiritualidade) era identificada ou imposta a grupos muito diversos; a base para esta similaridade era na maioria das vezes apenas uma oposição a certas características da idade moderna. Isto também tem um precedente nos anteriores momentos da recepção do clássico. O helenismo romântico, por exemplo, mesclou-se com o medievalismo romântico, apesar deles não terem nada em comum além de sua distância do classicismo augustano do século dezoito. Em

<sup>136</sup> «anche il nuovo razionalismo, il nuovo culto dell'essenziale, aveva bisogno di modelli e di precedenti» (SETTIS, 2004, p. 29). Tradução minha.

<sup>137</sup> «proprio nell'antichità “classica” un modello autorevole e pregnante, e lo si trovò nella “pura” espressione dello stile dorico» (SETTIS, 2004, p. 29). Tradução minha.

<sup>138</sup> «l'essenza stessa di una greicità primordiale e incorrotta, nella quale si congiungevano al massimo grado struttura tettonica e ricerca formale» (SETTIS, 2004, p. 29). Tradução minha.

<sup>139</sup> Como lembra Settis, «Um exemplo brilhante é um projeto nunca realizado mas ainda assim um dos ícones mais memoráveis do moderno: o projeto apresentado por Adolfo Loos em 1922 para o concurso para a sede social do Chicago Tribune. O arquiteto que em 1910 havia ousado erigir na frente da Hofburg da Michaelerplatz de Viena um edifício nu de seis andares (hoje conhecido por Looshaus) propôs para Chicago um arranha-céu na forma de uma gigantesca coluna dórica, constituída por vinte e um andares de escritórios sobre os onze andares de uma grande base quadrada, no qual se entraria por um portal ladeado por duas colunas dóricas de dois andares de altura; as janelas dos andares se abririam nas caneluras da coluna. A ordem dórica era assim entendida não como um ornamento, mas como a forma pura, e portanto deliciosamente adequada à modernidade, sobretudo se ampliada no pantógrafo para alcançar dimensões e estruturas inimagináveis para os gregos, possíveis somente graças às modernas tecnologias de construção, graças à nova poética dos arranha-céus» (SETTIS, 2004, p. 29). Tradução minha.

<sup>140</sup> «had little interest in the classical world, and some were actively hostile to it» (HAYNES, 2007, p. 102). Tradução minha.

ambos os casos, as sucessivas correções acadêmicas que localizavam as obras em contextos históricos e antropológicos mais corretos eram elas próprias dependentes e decorrentes daquele entusiasmo e atenção iniciais<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> «mingling of primitive sources the differences among particular primitive societies were usually ignored, and a similar aesthetic (and sometimes mythology or spirituality) was found in or imposed on very diverse groups; the basis for such similarity was most often no more than an opposition to certain features of the modern age. This, too, has a precedent in earlier periods of the classical reception. Romantic Hellenism, for example, merged with Romantic medievalism, although they had no more in common than their distance from the Augustan classicism of the eighteenth century. In both cases, the scholarly corrections that ensued to place works in fuller historical and anthropological contexts were themselves dependent and consequent of the initial enthusiasm and attention.» (HAYNES, 2007, p. 101–102). Tradução minha.

## 4 O Ulisses dos muitos retornos

Homero existiu, a *Ilíada* e a *Odisseia* são obras de um único poeta, mortal. Troia já havia sido destruída há muitos anos quando o aedo decidiu percorrer a Grécia para colher as memórias ainda vivas da guerra, pedindo às testemunhas que lhe ensinassem batalhas, nomes e episódios. Mesmo já tendo então morrido pelas mãos de Telêgono, seu filho bastardo com Circe, o ardiloso Ulisses seria sua principal testemunha: em Ítaca, Homero realizou as práticas da *véκνυια*, a necromancia descrita no livro onze da *Odisseia*, e invocou o fantasma do antigo rei local para lhe questionar os fatos de Ílion. Ulisses os conhecia e lembrava, mas nada revelaria sem a recompensa de uma épic que cantasse sua inteligência e sua bravura. Advertiu, também, que as Queres ainda o puniam pelo covarde assassinato de Palamedes, um entre os tantos episódios que ao poeta caberia suprimir: se graças aos novos cantos os mortais se esquecessem de tais episódios, o castigo perderia sua força. O poeta concordou e o fantasma narrou fielmente os fatos da guerra. Assim, Homero omitiu os feitos gloriosos de Palamedes, como a captura da cidade de Mysia, defendida por um exército de homens e mulheres liderado por uma rainha mais bela que Helena, Hiera. Assim ele inventou Polifemo, assim imaginou os Lestrigões, e assim fez Circe, Calipso e Nausicäa se apaixonarem por Ulisses, um velhaco, um assassino, um covarde.

Esta é a origem das épicas homéricas explicada a um mercador fenício por um viticultor grego devoto de Protesilau, o primeiro herói aqueu a morrer em Troia, no diálogo *Ηρωικός* (“Heróico”, séc. III d.C.) de Filostrato de Lemnos<sup>1</sup>, texto do terceiro século no qual a memória dos heróis é transformada ao retomar seu aspecto religioso e quase místico, fazendo-a um percurso interior para a salvação<sup>2</sup>. O *topos* da discussão racional das épicas homéricas e sua correção por testemunhos e documentos não era uma novidade, sendo encontrado em outros textos da Segunda Sofística como em Luciano de Samósata (por exemplo, em *O sonho, ou o galo*) e em Dião Crisóstomo (por exemplo, em *Troikos*); de certo modo, mesmo a retrospectiva troiana na *Eneida*, tanto pelo relato de Enéas quanto pelo de Acamênides, pode ser compreendida desta forma. Também era recorrente a invectiva contra o rei de Ítaca: implícita ou explicitamente, as refutações a Homero e a seu retrato de Ulisses atravessam a literatura antiga, especialmente aquela hoje menos conhecida, já sendo encontradas em Píndaro e estendendo-se ao início do Renascimento, fixadas no Ocidente pelas narrativas latinas sobre a guerra (de modo especial, nos textos atribuídos a Dictis e a Dares). Somente entre os doutos, responsáveis pelas primeiras expressões de classicismo, Homero é louvado sempre: Dante o coloca no Limbo por sua fama, Petrarca sonhará durante toda a vida em compreendê-lo, e com o efetivo ressurgimento de seus textos no Renascimento sua elevação se torna de mais difícil

<sup>1</sup> Cfe. Philostratus (2001a) [p. 167; 173; 231].

<sup>2</sup> Trata-se de um texto que desenvolve em grego uma atmosfera que lembra e alude, como na cena final onde a boiada é recolhida ao entardecer, as *Bucólicas* latinas de Virgílio. Infelizmente, parece ser mais um texto inédito em português. Minhas fontes são a tradução italiana de Filostrato (1997) e aquela americana de Maclean et Bradshaw Philostratus, (2001b).

contestação de quanto o fora na antiguidade.

A existência de retratos contrastantes de Ulisses em toda tradição literária é a preocupação que estrutura *The Ulysses Theme* (“O tema de Ulisses”, 1968) de William Stanford, obra que, apesar de seu privilégio pelo greco-romano, é um dos mais completos compêndios sobre esta tradição. Ao tratar da maleabilidade das figuras míticas, Stanford lembrava uma inesperada crítica de Samuel Johnson a uma tragédia, a hoje esquecida *Ulysses* (1706) de Nicholas Rowe, que não se baseava na ética ou na estética, mas no material. Segundo Johnson, como todas as histórias de mitologia, o drama de Rowe constituía uma obra destinada à negligência, pois nos acostumamos cedo demais com os heróis poéticos «para podermos esperar qualquer prazer em sua restauração; mostrá-los como já foram mostrados, é desgostar pela repetição; dar-lhes novas qualidades ou novas aventuras é ofender por violar noções recebidas»<sup>3</sup>. Johnson não se enganou quanto ao fracasso de Rowe, mas é igualmente

surpreendente como um crítico tão profundo [...] tenha ignorado as óbvias lições da tradição literária europeia de que autores — e muitas vezes os mais imaginativos dentre eles — tenham constantemente usado as lendas clássicas e os “heróis poéticos” como fundação de seu próprio trabalho. Se tivesse parado para testar sua afirmação, ele poderia ter se lembrado de como Sófocles e Eurípedes, Ovídio e Sêneca, Lydgate e Caxton, Shakespeare e Racine, Calderón e Metastasio, para citar apenas alguns, haviam considerado válido tentar novos retratos de Ulisses. Aparentemente, a veneração de Johnson por Homero — talvez combinada ao excessivamente rigoroso classicismo da Idade Augusta inglesa — extraviou-o neste caminho<sup>4</sup>.

Por sua vez, é irônico como, a despeito de qualidade de sua pesquisa, a argumentação do próprio Stanford se aproxime, sem percebê-lo, à veneração por um preciso modelo de Ulisses, aquele homérico, que ele legitima por sua maleabilidade. No fundo, sua resenha, que costuma ser recomendada como bibliografia essencial sobre o tema<sup>5</sup>, não se afasta da visão oitocentista do clássico, inclusive por certas teimas relativas a leituras mais antropológicas e modernas da obra de Homero, sobre as quais, como alguns classicistas contemporâneos, se cala. Se por um lado Stanford defende com fervor a unidade e excepcionalidade da *Ilíada* e da *Odisseia*, entendendo-as como o fruto de um único e incomparável gênio da antiguidade, por outro aceita, com base em sua estética, as variações sobre o tema de Ulisses apenas na amplitude e nos silêncios oferecidos pelo mesmo Homero:

<sup>3</sup> «to expect any pleasure from their revival; to show them as they already have been shown, is to disgust by repetition; to give them new qualities or new adventures, is to offend by violating received notions» (JOHNSON, 1810, p. 63). Tradução minha.

<sup>4</sup> «surprising that a critic so well read [...] ignored the obvious lesson of the European literary tradition, that authors — and often the most imaginative of authors — have constantly used the classical legends and the “poetic heroes” as foundations for their work. If he had paused to test his remark he might have remembered that Sophocles and Euripides, Ovid and Seneca, Lydgate and Caxton, Shakespeare and Racine, Calderon and Metastasio, to mention only a few, had thought it worth while to attempt new portraits of Ulysses. Apparently Johnson’s veneration for Homer — combined perhaps with the over-strict classicism of the Augustan Age in England — led him astray in this» (STANFORD, 1968, p. 1). Tradução minha.

<sup>5</sup> Entre tantos outros é aconselhada, por exemplo, por Bloom (2014) em seu tratado sobre o cânone ocidental e por Boitani (1992) em sua resenha de temas da história literária de Ulisses.

contudo, Stanford se vê obrigado a reconhecer que «Ulisses não parece ser uma invenção do próprio Homero, que nunca sugere isto»<sup>6</sup> e como, ao contrário, «ele deixa claro, por implicação, que Ulisses já era uma figura familiar quando começara a escrever a seu respeito»<sup>7</sup>. Note-se o uso, em nada casual, do verbo “escrever”.

Sem perceber a contradição com sua proposta, para resolver esta dificuldade Stanford recorre a uma hipótese, então de alguma aceitação, segundo a qual as diferenças, tanto entre o Ulisses das duas épicas quanto entre aquele homérico e extra-homérico, eram devidas à singular síntese que havia se efetuado entre duas tradições distintas, hipótese em teoria capaz de explicar até mesmo a variação de seu nome. Teria havido um proto-Ulisses, espécie de *trickster* pré-helênico e associado a Hermes e a Autólico, responsável por episódios como o de Polifemo, e um proto-Odisseu, para quem Stanford insiste em encontrar um bem delineado referencial histórico, um real rei de Ítaca igualmente sagaz, associado a Atena e responsável pelos episódios de Troia e de sua ilha natal. Condensados na literatura que inaugura o Ocidente, Ulisses se moveria no âmbito do mito, enquanto Odisseu naquele da pré-história.

Mais que refutações a pontos desta argumentação — como a questão do nome, que explico por normais variações linguísticas<sup>8</sup> — é necessário sinalizar a constante remissão que é feita a Homero, mesmo ao tratar de textos antigos nascidos em contraste a suas narrativas. No método de Stanford, como em todas as histórias da literatura pautadas na crítica neoclássica, as épicas homéricas se tornaram os textos com os quais todo o imaginário de Troia, e portanto de Ulisses, deve ser medido: seu princípio e fim. Quando obrigado a reconhecer a existência de elementos paralelos, tanto em outras artes como em outras culturas, estes são logo inscritos na pesquisa de outras disciplinas, como sociologia ou antropologia, e removidos da esfera literária. A consequência desta ação, às vezes seu propósito, é a validação do universo troiano, bem como do mito de Ulisses, por

<sup>6</sup> «Ulysses was apparently not Homer’s own invention, and Homer never suggests it» (STANFORD, 1968, p. 8). Tradução minha.

<sup>7</sup> «he makes it clear by implication that Ulysses was already a familiar figure when he began to write about him» (STANFORD, 1968, p. 8). Tradução minha.

<sup>8</sup> Como Stanford chega a reconhecer em nota, o nome do herói apresenta grandíssimas variações; encontramos ao menos doze formas registradas apenas em grego (que, nunca é supérfluo lembrar, não se resume ao iônico das épicas e ao ático das tragédias e da filosofia), com, além do canônico Ὀδυσσεύς [Odysseus] iônico, formas quais Ὀλυσεύς [Olyseus], Ὀλυσσεύς [Olysseus], Ὀλυτεύς [Olyteus], Ὀλυττεύς [Olytteus], Ὀλυσεύς [Olyseus] e Ὀλυσσεύς [Ōlysseus]. A alternância entre uma oclusiva alveolar sonora /d/ e uma aproximante lateral alveolar /l/, apesar de estranha a nossos ouvidos, é explicada pela fonética histórica: trata-se da “ele sabina”, já reconhecida pelos gramáticos latinos, que explica, entre tantos outros, as duplas formas “odor/olor” ou a alternância latina e grega, paralela àquela do nome de nosso herói, entre *lacrima* e δάκρυμα [dakryma] (ambas “lágrima”). Além disso, Stanford aponta como «dúbia», sem apresentar qualquer justificativa para tanto, a forma etrusca, relativa à mesma personagem, *Uthuze* (sua inscrição ao lado de representações de Ulisses, sobretudo na decoração de espelhos que retratam cenas da *Odisseia*, me parece irrefutável). Creio que mereceria mais investigação, não cabível aqui, o fato de que a forma aspirada etrusca não parece poder ser explicada pela forma canônica grega, não aspirada (como nas outras apropriações do /d/ grego em etrusco, seria esperado /t/ e não /t<sup>h</sup>/). Neste sentido, Gordon chega a lançar a conjectura, ousadíssima mas mais fundamentada que a refutação de Stanford, de uma importação oriental de uma forma Utu-zi relativa a Utnapishtim, o lendário sobrevivente babilônico do dilúvio universal (cfe. Gordon (2009)), que, como demonstrarei, está vinculado como fonte à estrutura narrativa da *Odisseia*. O autor deste trabalho está preparando um artigo acadêmico que explora as possibilidades etimológicas para o nome do herói, considerando, é a hipótese favorecida, o vínculo com os nomes de “Elissa” (nome fenício para Dido) e Odessa (colônia grega no mar Negro).



sua medida com o referencial homérico, com o qual toda figuração subsequente é chamada a se medir. É um processo ratificado, inclusive, pelas experiências românticas e modernistas: baste pensar em como as novas épicas, a *Odύσεια* (“Odisseia”, 1933) de Nikos Kazantzakis e o *Ulysses* (1922) de James Joyce, se constroem a partir da lição homérica.

O problema desta abordagem é aquele peso atribuído, como em Johnson, ao texto recebido da *Ilíada* e da *Odisseia*, que passa a considerar qualquer testemunho contrário na medida em que afronta as épicas homéricas, e sempre em dependência delas. O texto antigo se constitui como “clássico” e se torna sagrado, se faz um ícone que pode excepcionalmente ser elaborado ou contrariado, mas que em geral deve ser apenas conhecido ou estudado. Ícones, afinal, devem ser reverenciados, não questionados.

Contudo, inclusive para garantir a vitalidade do mito, como referido por Massenzio na introdução a uma tradução do *Heroico* com o qual abri este capítulo, a variante

não deve ser entendida, à velha maneira, como uma elaboração secundária e de pouco valor, enquanto forma distorcida com relação à versão originária e autêntica de um determinado mito. A consciência crítica moderna leva a encontrar em cada variante a tradução em ato de certas potencialidades que pertencem à própria estrutura da narrativa mitológica: com relação a este pressuposto Claude Lévi-Strauss apresentou a proposta metodológica de «definir cada mito com base no conjunto de todas as suas versões». Cada versão, considerada isoladamente, pretende ser (de modo explícito ou implícito) a única depositária da verdade definitiva com relação a específicos acontecimentos mitológicos (o caso do *Heroico* é exemplar neste sentido). O estudioso, naturalmente, não pode compartilhar do comportamento «de parte» de quem cria ou recria mitos e, portanto, adotará um critério de equidistância com relação a todos os produtos da mitopoiesis, argumentando que cada variante não possui mais que um fragmento de verdade. Fragmento que não tem valor em si, mas que adquire sentido no momento em que, integrando-se de vários modos com os demais fragmentos, participa da revelação da mensagem posta no mito. Na mensagem, a qual reflete as respostas que uma cultura dá aos problemas que a afligem, reside a verdade do mito: este último deve ser considerado mais como um sistema coeso de narrativas do que uma narrativa singular<sup>9</sup>.

É nesta linha do *Anthropologie structurale* (“Antropologia estrutural”, 1958), e da correlata defesa da variabilidade como traço constituinte da mitologia — como apontado, por exemplo, por

<sup>9</sup> «non deve essere intesa, alla vecchia maniera, come un’elaborazione secondaria e di scarso valore, in quanto forma distorta rispetto alla versione originaria ed autentica di un determinato mito. La moderna consapevolezza critica porta a vedere in ogni variante la traduzione in atto di talune potenzialità appartenenti alla struttura stessa del racconto mitologico: in riferimento a tale presupposto C. Lévi-Strauss ha avanzato la proposta metodologica di «definire ogni mito in base all’insieme di tutte le sue versioni» (*Antropologia strutturale*, Milano, 1970, p. 243). Ciascuna versione, considerata isolatamente, pretende di essere (in modo esplicito o implicito) la sola depositaria della verità definitiva riguardo a specifici accadimenti mitologici (il caso dell’*Eroico* è esemplare in questo senso). Lo studioso, naturalmente, non può condividere l’atteggiamento «di parte» di chi crea o ricrea miti e, quindi, adotterà un criterio di equidistanza nei confronti di tutti i prodotti della mitopoiesi, sostenendo che ogni variante non possiede che un frammento di verità. Frammento che non ha valore in sé, ma che acquista senso nel momento in cui, integrandosi in vari modi con gli altri frammenti, concorre a far emergere il messaggio riposto del mito. Nel messaggio, il quale riflette le risposte che una cultura dà ai problemi che l’assillano, risiede la verità del mito: quest’ultimo va considerato più come un sistema coeso di racconti, che come un racconto singolo» (FILOSTRATO, 1997, p. 14). Tradução minha.

Károly Kerényi em seu *Umgang mit Göttlichem* (“Encontro com o divino”, 1961). uma das obras que orienta esta interpretação — que Massenzio, lembrando como um mito viva no tempo enquanto o impulso intelectual que lhe deu origem não tenha se exaurido, entende que «a produção de variantes testemunha a favor da solidez de tal impulso»<sup>10</sup>, pois enriquece o mito de «implicações desconhecidas e contudo vinculáveis ao substrato já conhecido»<sup>11</sup> do mesmo. Massenzio considera necessário um adendo, que também julgo indispensável para não recair na recusa de qualquer valor subjetivo, de que o reconhecimento da igual dignidade cultural das variantes se refere apenas ao plano da mensagem mítica e não concerne outros planos, a começar por aquele estético.

Esta diretriz, aliada à noção defendida neste trabalho do clássico como sucessivos projetos culturais, com destaque em sua aplicação histórico-literária, indica novos caminhos para o estudo da tradição de Ulisses, inclusive em Homero. Reconhecida sua historicidade e sua transmissão, deixada de lado sua qualificação como referencial sem antecedentes não apenas da literatura ocidental, mas praticamente da civilização, não apenas se iluminam elementos que esclarecem o texto e suscitam novas leituras, mas se sugere uma nova poética para o uso do material antigo que seja capaz de lhe garantir a vitalidade. Revela-se a consciência de que as dificuldades das múltiplas figurações desta tradição, dos incontáveis retornos de um Ulisses que, como na *Odisseia*, adota disfarces e mente sobre sua origem, não são inesperadas, mas ao contrário são a garantia da alteridade à qual somos chamados. Um desafio que, se for solucionado como válido na abordagem aos textos homéricos, poderá expandir a força de legitimação destes a outros textos “clássicos”.

Trata-se de uma proposta insegura, a qual, para usar uma expressão em voga, “deixa a zona de conforto” da tradição historiográfica e mesmo hermenêutica. Afinal, como já apontado em abertura, não é difícil delinear em breve as etapas que uma proposta mais segura visitaria. Com maior ou menor detalhe, com finalidades acadêmicas ou menos, esse tipo de trabalho já foi realizado — o melhor, como já citado, o *The Ulysses Theme* de Stanford. Mas se trata de soluções, tudo somado, fáceis, que apesar de seu valor manualístico não apenas pouco apresentam de inédito em termos de história da literatura, mas que reproduzem as falhas dessas histórias<sup>12</sup>. Uma exposição cronológica que segue a legitimação clássica falha porque, mesmo reiterando a contínua leitura de Homero, inevitavelmente o fixa no passado, preocupando-se quase exclusivamente com o texto em detrimento da produção, resolvida na genialidade do autor, e da recepção, projetada como indistinta reverência ao modelo. Afinal, esta reiteração mascara a variação de sua força: baste lembrar que Dante, hoje o segundo nome de mais influência nesta tradição, não conhecia Homero, assim como pouco se serviu Joyce dos versos do aedo grego, preferindo a “infel” tradução de Chapman. Elegendo Homero como núcleo, o modelo tradicional não explica o clássico como alteridade e, assim, muito menos justifica sua leitura hoje, como se ainda estivesse intacto e inalterado na tradição que supostamente iniciou. Vistas do presente, as versões contrastantes de Ulisses parecem desvio, becos sem

<sup>10</sup> «la produzione di varianti testimonia a favore della solidità di quell'impulso» (FILOSTRATO, 1997, p. 15). Tradução minha.

<sup>11</sup> «implicazioni sconosciute e tuttavia collegabili al sostrato già noto» (FILOSTRATO, 1997, p. 15). Tradução minha.

<sup>12</sup> Um bom caminho, que não se perde em suas assumidas tendências de crítica “impressionista” e quase “privada”, é a história da literatura de Ulisses, que se confunde com “história da leitura”, de Boitani (1992).

saída, mas em verdade mantiveram uma relação mais dinâmica e menos subserviente com a versão vencedora do que pode parecer. Desconsiderar o horizonte de expectativas achata e oculta as inovações que trouxeram a este mito autores como Dante, Joyce e, sobretudo, Homero, tomando-as como evidentes apenas porque foram as que sobreviveram — mais que isso sugere, de modo totalmente equivocado, que estes autores foram sempre lidos e apreciados, que sempre tiveram algum efeito direto e de concordância na evolução literária.

As teses de Jauss quanto à história da literatura podem ser assim trazidas à factualidade do estudo desta tradição, sugerindo diferentes formas de abordar os textos e removendo a desnecessária pátina clássica para revelar as cores antigas, sempre na intenção de sugerir sua permanência no cenário de derrocada do clássico e justificar novas poéticas conscientes da possibilidade e da necessidade de sua manipulação.

## 4.1 Elementos míticos e narrativos

A capacidade de legitimação do clássico reforça propostas, nascidas de epistemologias que se julgam mais “científicas”, de identificação de antecedentes históricos para as narrativas antigas. O historiador da literatura se vê obrigado a defender o estudo dos elementos *literários* de sua tradição, evitando a obsessão por bases documentais que macula muitas leituras: como dito, mesmo um crítico capaz como Stanford se preocupa em conceder várias páginas à distinção entre os elementos históricos e míticos em Homero, chegando a postular um “proto-Ulisses”, suposto rei micênico, como fonte para os primeiros e um “proto-Odisseu”, ainda menos concreto protagonista de cultos animistas, para os segundos — frente à inegável qualidade e amplitude de sua pesquisa, somos obrigados a tolerá-la tal como as raízes da compreensão racial que estão em sua base. Este processo não é em nada inédito, sendo a expressão moderna da pesquisa histórica sobre Homero já realizada na Antiguidade, como no testemunho das incontáveis tentativas de localização da tumba de Aquiles ou no fenômeno, particularmente intenso durante a Segunda Sofística, de recontar os feitos de Troia pela supressão dos elementos míticos (e, portanto, “falsos”) de Homero. Não surpreende, assim, que ainda hoje haja recorrentes tentativas de localização das perambulações da *Odisseia* no tempo<sup>13</sup> e no espaço, situando-as não apenas no Mediterrâneo, mas também no Atlântico Norte, na América setentrional e no Extremo Oriente, entre tantos outros<sup>14</sup>. É assim, também, que algumas

<sup>13</sup> Obviamente sem interesse para nossos fins, em um artigo apresentado à *The National Academy of Sciences*, Baikouzis; Magnasco (2008), sustentando-se em evidências astronômicas nas épicas homéricas, apontam com poucas ressalvas o dia 16 de abril de 1178 a.C. como a data de retorno de Ulisses a Ítaca, comprovando matematicamente a ínfima possibilidade de coincidência entre os eventos descritos. Vejam-se, contudo, os argumentos contrários em Gainsford (2012).

<sup>14</sup> Vinci (2003), em um livro italiano de relativo sucesso editorial, refinadíssimo exercício de pseudo-homerologia que mereceu várias traduções e ampla atenção da mídia, *Omero nel Baltico, saggio sulla geografia omerica* (“Homero no Báltico, ensaio sobre a geografia homérica”, 1995), defende que os aqueus teriam vivido na costa báltica no segundo milênio antes de Cristo, sendo efetivos proto-vikings. Seria este o local de desenvolvimento e referência do ciclo épico (inclusive da *Odisseia*), cuja topografia teria sido adaptada àquela grega após uma migração meridional do povo. Assim, Troia seria em realidade a cidade finlandesa de Toija, Micenas surgiria próxima à atual Copenhague, Ogígia deveria ser identificada com as ilhas Fær Øer e Ítaca com a ilhota dinamarquesa de Lyø. Não é necessário

exegeses e reescrituras modernas tentam explicar os elementos inverossímeis ou pela ênfase na pouca atenção de Ulisses pela verdade<sup>15</sup> ou avançado alternativas que surpreendem pela inovação e conseguem mesmo entreter, como aquela segundo a qual o massacre do pretendentes não é perpetrado por Ulisses, morto em algum naufrágio qualquer, mas por um mercenário contratado por Telêmaco que busca garantir seu domínio sobre Ítaca frente aos pretendentes de Penélope: nesta versão, a *Odisseia* nada mais seria que uma propaganda de regime, encomendada a Homero por um vitorioso Telêmaco, pela qual o poeta teria ocultado a “história verdadeira”<sup>16</sup>.

Muitas destas investigações auxiliam a crítica e são prazerosas para o historiador da literatura que se ocupa da recepção das épicas homéricas. Quase todas, contudo, parecem esquecer como o que importa é a literatura, o faz-de-conta. Mesmo se escavações evidenciassem um rei Ulisses da Grécia micênica em guerra contra os hititas, mesmo que se comprovasse uma fonte nórdica para a segunda épica homérica, mesmo que as areias do Egito nos devolvessem papiros nos quais o massacre é arquitetado por Telêmaco, a tradição de Ulisses até este ponto continuaria inalterada — e podemos supor que tais achados dificilmente teriam um imediato efeito *literário*. O que marcou e determinou esta tradição foi a literatura, foram as narrativas e líricas em seus efeitos *na e pela* história. O jogo da identificação de pressupostos históricos para Ulisses não surpreende e nem deveria ofender os classicistas mais ortodoxos. Ao contrário, a história desta literatura ensina como a busca pelo antecedente “real” do herói e de suas aventuras seja, por si, uma fina e brilhante trama na grande malha desta tradição, responsável por algumas de suas etapas mais significativas, inclusive porque a investigação não deixa dúvidas de como Ulisses, enquanto personagem, não surge nas épicas homéricas, mas nelas *se desenvolve* com tanta potencialidade pela manipulação de suas referências ao contradizer as expectativas de recepção. O Ulisses de Homero não era “esperado”.

Se por razões de crítica textual devemos muitas vezes nos apoiar em Homero para tratar de seus complementos literários, devemos contudo lembrar que a *Ilíada* e a *Odisseia* são apenas um caminho para um, adotando o termo da ecdótica, “arquétipo” de Ulisses, e não seu princípio único. É por isso que, antes de traçar criticamente sua história literária, é necessário resenhar os elementos narrativos primeiros do mito de Ulisses e apresentar o material que, inventado, reproduzido, contestado, complementado ou desprezado, encontramos na base da tradição, cujas minúcias conhecidas apenas por especialistas não podem ser encontradas em uma única obra.

Esta proposta se faz necessária não só por aquela característica de toda literatura ulisseica, o reuso, mas também para a superação da aura homérica que dificulta o estudo de seus contextos

---

discutir o mérito da teoria (veja-se, a respeito, Ventre, ([s.d.])), bastando afirmar que nada interessa à tradição literária de Ulisses aqui investigada, a menos que venha a ser acolhida em desenvolvimentos literários.

<sup>15</sup> Para citar um único exemplo, é o caso da *Penelopiad* (“Odisseia de Penelope”, 2005) de Margaret Atwood, uma das poucas obras contemporâneas com o mérito de não se entregar a devaneios de historicidade da ficção, usando as mentiras de Ulisses como instrumento ficcional.

<sup>16</sup> Em um mais um livro de relativo sucesso na Itália, Majrani (2008) anunciava na capa como, por meio da investigação racional, depois de três mil anos havia descoberto o «protagonista escondido» da *Odisseia*, pois este mercenário nada mais seria que Filoctetes travestido de Ulisses. Há de se reconhecer, ao menos, a verossemelhança da proposta no contexto mítico de Homero, lamentando apenas o autor ter escolhido o gênero do ensaio e não do romance para sua ficção.

de produção e recepção, a origem daqueles traços que garantiram a Ulisses tamanha versatilidade. Afinal, o reuso é explícito mesmo para um leitor que se ocupe apenas das épicas homéricas, concretizado nas ressignificações de versos e nas apropriações entre a *Ilíada* e a *Odisseia*. Já na segunda épica, este suposto ponto de partida da tradição,

se dá um fenômeno extraordinário, aquele de uma obra literária que pressupõe e reusa, com consciência de finalidade e de modo sistemático, uma precedente obra literária. Uma literatura de segundo grau. Hoje nos parece óbvio que a literatura seja de segundo grau, e que a forma literária enquanto tal coloque em prática, superando o imediatismo, procedimentos de reuso e de variação, ecos e alusões. Mas na origem extrema desta nossa percepção se coloca a *Odisseia*<sup>17</sup>.

Mas não devemos nos deter na *Odisseia*. Situações, alusões, e reusos linguísticos, como já dito, nos garantem que, com relação a Ulisses, «havia uma produção literária ou uma tradição narrativa anterior à *Ilíada*: no sentido que já antes da *Ilíada* se cantava ou contava de Ulisses»<sup>18</sup>. Como lembrou Stanford (1968), Ulisses em momento algum parece ser invenção de Homero, nem ele o sugere. Ao contrário, o poeta

deixa claro por implicação que Ulisses já era uma figura conhecida quando ele começou a escrever a seu respeito. Ulisses aparece em ambos os poemas sem qualquer introdução preliminar; há alusões casuais a eventos de sua trajetória situados fora das tramas principais da *Ilíada* e da *Odisseia*, como se assumindo que todos conheciam seus traços principais; e os epítetos recorrentes de Ulisses implicam que ao menos algumas de suas características fossem proverbiais antes de Homero adotá-lo como seu principal herói<sup>19</sup>.

Mesmo que precário, um mapeamento dos elementos externos a Homero, bem como daqueles anteriores e paralelos, contribui na interpretação oferecida neste trabalho, encontrando significado não apenas na relação com as duas épicas, mas na *diferença* com a expectativa do público. O mesmo mapeamento explica textos posteriores, pois permite uma diferente visão sobre a característica principal de nosso herói, a “politropia”, uma capacidade de mudança e de adaptação que, pela investigação dos elementos ausentes e pressupostos em Homero, defendo se originarem de mitos e ritos de Hermes. As fontes primárias antigas demonstram como esta politropia seja o fator de distinção entre Ulisses e os demais heróis de Troia, não apenas porque ressalta o basilar vínculo hermético, ofuscado pela presença maciça de Atena na *Odisseia*, mas também porque permite

<sup>17</sup> «si ha un fenomeno straordinario, quello di un'opera letteraria che presuppone e riusa, con consapevolezza di intento e con sistematicità, una precedente opera letteraria. Una letteratura di secondo grado. Oggi ci sembra ovvio [...] che la letteratura sia di secondo grado, e che la forma letteraria in quanto tale metta in atto, superando l'immediatezza, procedimenti di riuso e di variazione, riecheggiamenti e allusioni. Ma all'origine estrema di questo nostro sentire si pone l'*Odissea*» (BENEDETTO, 2010, p. 9). Tradução minha.

<sup>18</sup> «ci fosse una produzione letteraria o una tradizione narrativa anteriore all'*Iliade*: nel senso che già prima dell'*Iliade* si cantava o raccontava di Ulisse» (BENEDETTO, 2010, p. 10). Tradução minha.

<sup>19</sup> «makes it clear by implication that Ulysses was already a familiar figure when he began to write about him. Ulysses appears in both poems without any preliminary introductions; incidents in his career which lie outside the main story of the *Iliad* and *Odyssey* are alluded to casually, as if on the understanding that everyone knew their main features; and Ulysses stock epithets imply that at least some of his characteristics were proverbial before Homer adopted him as his chief hero» (STANFORD, 1968, p. 8). Tradução minha.

interpretar tal característica como condição para a retomada de sua identidade, segundo minha leitura para a segunda épica. Neste sentido, Ulisses é um caso singular no ciclo épico troiano, pois, como debatido por Dimock Jr, (1956) em uma análise que retomo ao tratar do episódio de Polifemo, o problema central do Ulisses homérico, da *Iliáda* à *Odisseia*, é o reestabelecimento de sua identidade, dado por uma sequência de reconhecimentos não distante do modelo trágico. Para usar um termo warburgueano, seus constantes retornos na história da literatura podem assim ser lidos como um seu reestabelecimento na tradição literária, sempre se adaptando, da identidade de um herói que, de tempos em tempos, a mesma tradição gradualmente relega a ser um ninguém.

Tamanha versatilidade é exclusiva de Ulisses entre os heróis de Tróia: mesmo entre os divinos, apenas Atena e Hermes são retratados como equivalentes por Homero. Sua qualificação como πολύτροπος é exclusiva na segunda épica, mas na *Iliáda* encontramos dois epítetos correlatos que destacam sua diferença com os demais heróis: Ulisses é πολύτλας (*polítlas*, “paciente”) e πολύμητις (*polímeetis*, “astuto”). O primeiro se liga ao verbo τλήναι (*tléenai*, “suportar, sofrer”), é exclusivo de Ulisses e indica esta sua paciência — trata-se de um traço semântico que se perde em muitas traduções — como uma capacidade de tolerância, de contenção dos instintos pessoais: é aquela característica que, na *Odisseia*, presenciamos ao assisti-lo planejar o massacre dos pretendentes, algo impensável, por exemplo, para heróis como Aquiles e Ájax, dominados pelo sentimento de imediato e pela ira. O segundo adjetivo, que se vincula à μητις (*métis*, “engenho”) do episódio de Polifemo, também é exclusivo de Ulisses (feita uma única e significativa exceção, Efeusto<sup>20</sup>), indicando a «habilidade de encontrar soluções possíveis frente a situações de dificuldade»<sup>21</sup>. Apenas Ulisses, combinando as qualidades de Hermes e Atena, é capaz de se adaptar às situações, apenas ele é capaz da mudança e do disfarce que permitem a posterior anagnórise, em uma característica válida tanto para o ciclo épico quando para o efeito na literatura: se as demais personagens gregas, sobretudo os heróis, continuam manejados de um modo quase idêntico àquele de Homero, é porque oferecem menos alternativas aos novos poetas. É difícil imaginar um Heitor muito diferente do modelo da *Iliáda* que conversa com Dante no *Inferno*, e muito menos um Agamemnon que circula impessoal pela Dublin do início do Novecentos, exposto a todas as neuroses da pequena burguesia.

Ninguém consegue como Ulisses ser ao mesmo tempo antigo e moderno, grego e universal. Apenas ele, como intuiu Boitani, conseguiu se desvincular do significado homérico e se tornar um “signo”. É conveniente minha insistência na influência de seu suposto avô Hermes, deus da linguagem e dos signos, pois se Ulisses

atravessa as épocas, isso é devido ao fato de ser desde os primórdios um *signo* — no âmbito cultural, o signo de uma inteira episteme. Quando [...] Tirésias [lhe] profetiza [...] a fatídica última viagem ao país que não conhece navios e comida temperada com sal, impondo-lhe de carregar sobre os ombros um remo, o herói adquire o valor de símbolo da civilização baseada no mar: daquele *nomos* dos oceanos que foi contraposto àquele da terra firme. A partir deste momento, e cada vez

<sup>20</sup> Cfe. *Il.*, XXI.355.

<sup>21</sup> «abilità di escogitare soluzioni possibili a fronte di situazioni di difficoltà» (BENEDETTO, 2010, p. 58). Tradução minha.

que inicia aquela viagem, ele é signo. Cada cultura é livre para interpretá-lo como tal no âmbito do próprio sistema de signos, atribuindo-lhe um valor que se sustenta, por um lado, sobre as características míticas da personagem e, por outro, sobre os ideais, as perguntas, os horizontes filosóficos, éticos, políticos daquela civilização. [...] Já em idade romana ele se tornou [...] um ícone da *experiência*, da *ciência*, e da *sabedoria*. [...] Durante as aventuras do retorno e na literatura de Sófocles e Shakespeare, ele se revela mestre de *retórica*, da linguagem destinada à sobrevivência, empregada com fins políticos na persuasão, no engano, na ilusão [...] (em Dante aspiração pelo conhecimento, oratória e maestria na navegação se conjugarão)<sup>22</sup>.

Lendo Ulisses em poesia e não do ponto de vista linguístico-formal, Boitani (1992) construía seu quadro interpretativo, sua noção de “signo”, não a partir de Saussure, mas de Frege, o fundador da lógica matemática moderna, para quem o significado de um nome é o *objeto* que indicamos por meio do tal, enquanto a *representação* que dele possuímos é subjetiva e o *sentido* se coloca entre o primeiro e a segunda. Ulisses é a «imagem real mas não objetiva, recebida pelo sujeito mas não subjetiva»<sup>23</sup>: é, como lembrará Tennyson no principal testemunho lírico do Oitocentos, um *nome*, «potencialmente um, Ninguém, cem mil»<sup>24</sup>, que recebe um novo significado a cada retorno, pela mão de cada autor<sup>25</sup>.

Numa proposta que, sob o vocabulário da atividade hermenêutica de Kermode (1979) buscava se aproximar à proposta de Jauss, nesta leitura de Boitani Ulisses e suas incontáveis figurações nascem do segredo contido na palavra, «do nosso desejo de compreender o mistério do texto»<sup>26</sup>. Trata-se da justificativa final para esta revisão dos episódios “antigos” de Ulisses, a qual, não havendo nenhum concreto dado pré-homérico, serve de ponto de partida para esta história literária, sendo necessária não apenas para sua divulgação, mas também para expor os diferentes “significantes” que são combinados, modificados, contestados e reusados no processo dialético de aprovei-

<sup>22</sup> «attraversa le epoche, lo deve al fatto di essere sin dai primordi un *segno* — nell’ambito culturale il segno di un’intera episteme. Quando [...] Tiresia profetizza a Odisseo il fatidico ultimo viaggio verso il paese che non conosce le navi e il cibo condito con il sale, ingiungendoli di portare sulle spalle un remo, l’eroe acquista il valore di simbolo della civiltà fondata sul mare: di quel *nomos* degli oceani che è stato contrapposto a quello della terra. Da questo momento, e ogni volta che intraprende quel viaggio, egli è segno. Ciascuna cultura è libera di interpretarlo come tale nell’ambito del proprio sistema di segni, attribuendogli una valenza che fa perno da una parte sulle caratteristiche mitiche del personaggio e dall’altra sugli ideali, sulle domande, sugli orizzonti filosofici, etici, politici di quella civiltà. [...] Già in epoca romana egli è divenuto [...] un’icona dell’*esperienza*, della *scienza* e della *sapienza*. [...] Durante le avventure del ritorno e in letteratura da Sofocle a Shakespeare, egli si rivela maestro di *retorica*, del linguaggio finalizzato alla sopravvivenza, impiegato a scopo politico nella persuasione, nell’inganno, nell’illusione [...] (in Dante aspirazione alla conoscenza, oratoria e maestria nella navigazione si congiungeranno)» [Boitani (1992), p. 13; 15]. Tradução minha.

<sup>23</sup> «immagine reale ma non oggettiva, recepita dal soggetto ma non soggettiva» (BOITANI, 1992, p. 14). Tradução minha.

<sup>24</sup> «potenzialmente uno, Nessuno, e centomila» (BOITANI, 1992), p. 14. Tradução minha.

<sup>25</sup> O uso de Frege por Boitani, (1992) é certamente motivado em um significativo exemplo por ele recordado. Ao tratar do “sentido” (*Sinn*) e da “referência” (*Bedeutung*) no principal trabalho de sua produção, *Über Sinn und Bedeutung* (1892), para indicar uma frase que indiscutivelmente tem um sentido, mas não necessariamente um significado (vista a ausência de um *Bedeutung*), Frege (1892, p. 32) apresenta como exemplo justo a frase «Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt» (“Ulisses foi desembarcado em Ítaca profundamente adormecido”; agradeço a Henrique Bordini pela ajuda nesta tradução). Mesmo em âmbito lógico-matemático, nosso herói se torna, assim, o protótipo daquele *Sinn* que pode se referir a inúmeros *Bedeutung*.

<sup>26</sup> «dal nostro desiderio di comprendere il mistero del testo» (BOITANI, 1992, p. 20). Tradução minha.

tamento de Ulisses.

#### 4.1.1 A origem do herói

No contexto heroico da épica, sobretudo na *Ilíada*, a alteridade de Ulisses se expressa por uma inferioridade com relação aos demais heróis, compensada por um auxílio divino ou, sobretudo, pelos frutos de seu intelecto, sejam estes brilhantes estratégias ou repreensíveis enganos. Mesmo antes do proverbial Cavalo, Ulisses não é um mero nome no assédio a Troia, mas em todos os aspectos que caracterizam o herói épico e que o distinguem do homem comum percebemos uma falha, uma mácula, uma incompletude. Como consequência, Ulisses é o mais humano e o menos heroico dos comandantes: o homem da cidade e do campo podem se identificar (ou, ao menos, sonhar se identificar) com ele. Em Homero, seus ancestrais são nobres, mas não na medida dos Átridas; sobretudo, em contraste com os demais heróis, em seu caso a ancestralidade se mostra apenas um potencial, mesmo porque sobre ele pairam dúvidas de natus menos elevados. Ao mesmo tempo, frente à rígida obediência olímpica dos companheiros, sua religiosidade apresenta elementos primitivos, quase animistas, mas de certo modo pragmáticos, como no episódio de sua cura por magias e encantamentos quando criança (para não comentar os indícios — exagerados por alguns críticos como Stanford, mas inegáveis — de que, no desenvolvimento de seu mito, também tenham contribuído ritos ctônicos arcaicos, provavelmente do ciclo de algum *trickster*). Sua bravura em batalha é a esperada, mas a prudência muitas vezes passa por covardia: não por acaso, sua arma é o arco, menos nobre que a espada e desprezado pelos verdadeiros heróis. Além disso, sabemos que a tradição ensinava vários episódios, todos silenciados por Homero, no qual Ulisses demonstra um comportamento intolerável para a ética bélica, como na tentativa de fugir ao alistamento pela precaução e pelo amor à família. São episódios que se vinculam a outros, igualmente censuráveis e tão marcantes na mesma tradição que nem o poeta da *Odisseia* se permite silenciar de todo sobre eles, lembrando-os por alusões vagas, como na morte de Palamedes, no sacrifício de Ifigênia e no resgate de Filoctetes. A célebre disputa com Ajax pelas armas de Aquiles é a melhor expressão deste confronto insolúvel — que, recordo, se encerra com o suicídio de Ajax — entre a ética heroica da *Ilíada*, que se concentra em Aquiles e Heitor esquecendo o reprovável cavalo de Troia, e a diferente ética que se afirma durante a *Odisseia*.

Apesar de rei, seu território é Ítaca, uma ilha nos confins do mundo grego, distante dos centros econômicos e de poder, descrita por Ulisses e Helena como «uma ilha áspera»<sup>27</sup>. No mundo evocado por Stanford, é um ambiente de poucos recursos, que excluído das principais rotas de comércio estimula a sagacidade dos habitantes, contrastando com as terras ricas, férteis e opulentas da maioria dos atores de Tróia<sup>28</sup>. Mesmo sua senhoria sobre a ilha é diferente daquela dos demais heróis: apesar de ser, como Menelau, um basileu, a organização social de Ítaca apresentada na *Odisseia*, como no relato da vida adulta de Laerte ou na assembleia convocada por Telêmaco, se assemelha mais a uma condição medieval de ser o “primeiro entre os pares” que um soberano absoluto.

<sup>27</sup> Cfe. Homero (2011, v. IX.27) e Homero (2011, v. III.201), respectivamente.

<sup>28</sup> Cfe. Luce (1974), *passim*.



A força na épica é física, corporal, e também neste aspecto Ulisses é inferior a heróis como Aquiles ou Ajax, colocando-se sempre nos limites do humano e, ainda assim, aquém de companheiros como Diomedes. Uma consequência desta inferioridade física é o já lembrado fato da arma de sua escolha ser o arco, que no *ethos* guerreiro da *Ilíada* ainda é uma arma reservada a soldados e heróis inferiores, carregando consigo, apesar da associação com figuras como Apolo e Hércules, um estigma de arma traiçoeira, por não permitir a defesa do oponente — não é casual que as fontes antigas sejam quase unânimes em descrever a morte de Aquiles por Páris pelo uso do arco, confirmando a negatividade sobre o príncipe troiano que permeia o ciclo épico sem indícios de testemunhos contrários. A valência identitária do arco de Ulisses é confirmada pelas diferentes versões, nenhuma homérica, sobre a origem de sua arma, recebida de Ifito<sup>29</sup>.

Como no caso das demais deficiências de Ulisses, também aquelas agonísticas precisam ser compensadas por intervenção divina, especialmente por Atena, e pelo intelecto. Sua maior vitória em Troia, durante os jogos em honra de Pátroclo, são devidos à deusa, primeiro na luta, quando Ulisses vence Ajax por meio de estratégias (toleráveis no contexto dos jogos, mas sempre estratégias) e em seguida ao final da corrida, em um raro momento cômico da épica:

[...] Mas quando chegaram à parte final da corrida,  
 Ulisses rezou a Atena de olhos esverdeados no seu coração:  
 “Ouve-me, ó deusa! Vem como auxiliadora dos meus pés!”  
 Assim falou, rezando; e ouviu-o Palas Atena, tornando-lhe  
 os membros mais leves, mais leves os pés e as mãos.  
 Ora quando estava prestes a chegar rapidamente aos prêmios,  
 foi então que Ajax escorregou (pois Atena o prejudicara)  
 no local onde estava o esterco dos bois de fortes mugidos,  
 que em honra de Pátroclo matara Aquiles de pés velozes.  
 E com o esterco dos bois ficou cheia sua boca e narinas.  
 Assim sendo, o sofredor e divino Ulisses pegou na bacia,  
 visto que chegara primeiro; e o glorioso Ajax ficou com o boi.  
 De pé segurando com as mãos o chifre do boi campestre,  
 cuspiu o esterco e assim disse no meio dos Argivos:  
 “Ah, foi a deusa que me prejudicou os pés, ela que sempre  
 está do lado de Ulisses como uma mãe a ajudá-lo”<sup>30</sup>.

Há poucos episódios desvinculados do ciclo troiano, como sua embaixada de juventude junto aos messênios, enviado por Laertes; todos, de qualquer modo, são uma espécie de preparação, são eventos propedêuticos para os feitos homéricos. De particular relevância é um episódio externo

<sup>29</sup> Na primeira, Ifito presenteia Ulisses com o arco que herda de seu pai Eurito, excelente arqueiro que desafiou Apolo e foi punido por sua ousadia com a morte. Na segunda, mais elaborada e difundida, a morte de Eurito resulta de uma disputa com Hércules: Eurito haveria prometido a mão de sua filha Iole a quem o derrotasse no arco, mas negou o prêmio a Hércules, receoso de que ele voltasse a enlouquecer e matasse todos os filhos que tivesse com ela (como acontecera com Megara, ponto de partida para o conhecido ciclo das Doze Tarefas); enraivecido, Hércules (ou, em algumas versões, Autólico, avô de Ulisses) teria roubado doze éguas de Eurito. Convencido da inocência de Hércules, Ifito o teria visitado em Tiryns, não sem antes fazer amizade com Ulisses e doar-lhe o arco do pai, de onde, em desrespeito à *xenia*, Hércules o teria jogado de um precipício. Talvez esta segunda versão esteja vinculada com uma apologia da figura de Ulisses, especialmente quanto ao episódio de Filoctetes. De qualquer modo, é com o arco de Eurito que Ulisses irá matar os pretendentes de Penélope.

<sup>30</sup> Homero (2013), [verse XXIII.768–783].

à cronologia troiana mas fundamental na construção do herói e no tema do retorno, tanto que Homero se vê obrigado a inseri-lo por meio de um *flashback*. Caracterizando a civilização na qual nosso herói se cria, trata-se do episódio da cicatriz causada por um javali em um caçada no monte Parnaso, local mítico por excelência, durante uma visita ao avô materno, Autólico. Na versão homérica, Ulisses criança é quem ataca, incauto, o animal, que apesar de feri-lo termina vencido; são seus tios a costurar a ferida, estancando o sangue com um encantamento<sup>31</sup>.

Há outros elementos anteriores a Troia que cabe recordar. A genealogia, que no universo épico é tão determinante na constituição pessoal quanto a terra natal, o caráter e a religiosidade<sup>32</sup>, é o âmbito no qual a tradição estabelece com maior clareza a alteridade de Ulisses. Especialmente na *Ilíada*, a comparação latente com os ancestrais nobres e invejáveis de heróis, sobretudo na disputa com Ajax, ofusca a genealogia de Ulisses, limitando-a e configurando-a como modesta e dúbia, sobretudo nos desenvolvimentos exteriores a Homero. Os eventos nos quais Ulisses defende suas origens parecem confirmar uma necessidade de legitimação frente à superioridade das demais personagens. Em meio a deuses e figuras quase divinas como Aquiles, «Ulisses é somente um homem»<sup>33</sup>.

Seu pai, Laerte, é retratado como um «homem bastante quieto e nada audacioso»<sup>34</sup>; se fizermos exceção de menções tardias em Higino (séc. I a.C.) e no Pseudo-Apolodoro (séc. I-II d.C.), seu único feito no universo mitológico é ser pai de Ulisses<sup>35</sup>. Os testemunhos literários costumam descrevê-lo como descendente de Zeus, atributo que era apenas garantia de nobreza; uma curiosa exceção a seu respeito, base às lembradas especulações sobre o desenvolvimento de Ulisses a partir de ritos ctônicos do despertar e do renascimento, é um mito da origem de Arcésio, pai de Laertes, reportado por Aristóteles em sua perdida *Constituição dos itacenses*, citado no *Etymologicum Magnum* (enciclopédia bizantina do séc. XII). Neste, o pai de Arcésio não é Zeus, mas Céfalo, que instruído por um oráculo a copular com a primeira fêmea que encontrasse transforma uma urso na mulher que daria à luz Arcésio — evidenciando-se, assim, sua relação com ἄρκτος (*árktos*, “urso”)<sup>36</sup>.

Obscuridade ainda maior cabe a sua mãe Anticléia, literalmente “(aquela) sem glória, sem fama”, apesar de sua relevância na consultação de Ulisses com os mortos — parece contudo evidente, em termos da κλέος épica (especialmente aquela da *Odisseia*), haver uma relação significativa, por contraste, entre o nome de Anticléia e aquele da ama de Ulisses, Euricléia (literalmente “(aquela) de ampla glória, de ampla fama”), a única humana a reconhecê-lo em seu disfarce. Anticléia é filha de Autólico de Parnaso, «um remoto ancestral literário daquele envolvente patife

<sup>31</sup> Cfe. Homero (2011, v. XIX.361–475).

<sup>32</sup> Sendo suficiente lembrar que a importância dos ancestrais é tamanha que as personagens são frequentemente referidas pelo uso exclusivo do nome paterno.

<sup>33</sup> «Ulisse è soltanto un uomo» (CITATI, 2014, capítulo III). Tradução minha.

<sup>34</sup> «rather quiet, unadventurous man» (LUCE, 1974, p. 12). Tradução minha.

<sup>35</sup> O Pseudo-Apolodoro na *Biblioteca* e Higino em suas *Fábulas* o recordam, respectivamente, como um dos quarenta e cinco argonautas e como um dos caçadores do javali calidônio. Ambas as listas abarcam quase a inteira mitologia anterior à Guerra de Troia, incluindo, entre outros, Castor e Pólux, Télamo, Peleu, Hércules, Atalanta, Meleagro e mesmo Autólico (seu sogro, avô de Ulisses). Cfe. Apollodorus (1921, v. I.9.16) e Hyginus (1960).

<sup>36</sup> Cfe. Sylburgii (1816).

Autólico que figura no *Conto de Inverno* de Shakespeare»<sup>37</sup>, o qual «todos superava | em furtos e perjúrios»<sup>38</sup>, herdeiro e transmissor de todas as qualidades anti-heroicas de seu pai Hermes.

De fato, Autólico, outra possível derivação de ritos animistas (o nome significa “o próprio lobo, o lobo em si”), «perjurava, roubava, camuflava as marcas dos animais, camuflava a si próprio, tornava invisível tudo que tocava: todas virtudes herméticas»<sup>39</sup>; como lembra Citati (2014, capítulo III), não sabemos se Homero conhece esta tradição hermética, mas se a conhece (como é provável), se esforça em conceder ao neto uma virtude muito superior àquela do avô. Afinal, nas duas épicas Autólico é lembrado por Homero segundo as qualidades mais questionáveis de Hermes: ele é um *trickster*, com vários desenvolvimentos paralelos ao Sísifo da mesma tradição. O poeta da *Odisseia*, cabe lembrar, atribui a Autólico a escolha do nome “Odisseu”, descrevendo-o como uma derivação do verbo ὀδύσσομαι (*odýssomai*, “estar irado, odiar”):

E Euricleia pusera-lhe a criança no colo, depois que acabara de jantar, e assim lhe dissera, tratando-o pelo nome:  
 “Autólico, encontra tu um nome para pôr ao filho de tua querida filha; muito rezou ela para que nascesse.”  
 Em resposta lhe dissera então Autólico:  
 “Meu genro e minha filha! Pondo o nome que vou dizer.  
 Chego aqui depois de ter causado sofrimentos [ὀδυσάμενος] a muitos, a homens e mulheres, em toda a terra que nos dá sustento.  
 Por isso que seja Ulisses [Ὀδυσσεύς] o seu nome [...]”<sup>40</sup>.

Temos, contudo, testemunho de uma estável tradição na qual o pai de Ulisses não é o paco Laerte, às vezes presente como pai de criação, mas a única figura da mitologia grega capaz de superar Autólico em enganos e ardis, Sísifo<sup>41</sup>. Apesar dos testemunhos mais antigos de que dispomos sobre esta paternidade serem da dramaturgia ateniense do quinto século, com sua sabida predileção pela calúnia de figuras históricas e míticas, já em certos trechos de Homero parece haver uma resposta a estas acusações, como na insistente lembrança de Laertes. Nestas versões, Sísifo percebe que seu rebanho está sendo roubado por Autólico, que recebeu de seu pai o dom de poder furtar sem ser visto: em algumas versões, Hermes lhe ensina a mudar de cor e forma, em outras presenteia com algo, em geral um capacete, que permitia se mimetizar (é, acredita-se, o antecessor literário do capacete que Ulisses usa em uma de suas “expedições noturnas” na *Ilíada*). Descoberto o furto de Autólico por meio de um estratagema, Sísifo teria seduzido Anticléia antes de seu casa-

<sup>37</sup> «a remote literary ancestor of that engaging rascal Autolycus who appears in Shakespeare’s *Winter’s Tale*» (LUCE, 1974, p. 12). Tradução minha.

<sup>38</sup> Cfe. Homero (2011, v. XIX.395–396).

<sup>39</sup> «spergiurava, rubava, camuffava i marchi degli animali, camuffava sé stesso, rendeva invisibile ciò che toccava: tutte virtù ermetiche» (CITATI, 2014, capítulo III).

<sup>40</sup> Homero (2011, v. XIX.403–409).

<sup>41</sup> É necessário recordar que Sísifo, mítico rei coríntio, é invariavelmente traçoeiro e ardiloso nos testemunhos antigos; algumas visões correntes, baseadas no tratamento por Camus que recupera aquele de Kierkegaard, cancelam esta característica pelo foco no absurdo de sua pena e, igualmente, pela ausência do referencial antigo. Sobre seu conhecido *contrapasso* no Hades, a principal fonte antiga é Apollodoro 1.9.3, mas Sísifo também é citado em *Od.*, XI.593–600. Cabe apontar as similitudes entre o engano praticado por Ulisses verso Polifemo e aquele, em outro mito, por Sísifo verso a Morte.

mento com Laerte, sendo o verdadeiro pai de Ulisses<sup>42</sup>. Instâncias desta tradição são encontradas nas narrativas da disputa entre Ulisses e Ajax pelas armas de Aquiles, quando o filho de Têlamon, em conformidade com seu caráter homérico, sempre usa como expediente de defesa um ataque às origens de Ulisses. É assim no *Ajax* de Sófocles e é assim, sobretudo, no décimo terceiro livro das *Metamorfoses*, um dos textos que mais contribuiu para a visão negativa de Ulisses no Ocidente.

Como lembra Citati ao abrir sua análise sobre os aspectos humanos e divinos de nosso herói, o fato de que Ulisses

descenda diretamente de Hermes, não tem tanta importância. O seu arquétipo é Hermes: as suas qualidades são quase todas herméticas. Entre os epítetos que o distinguem, os principais são os mesmos de Hermes: πολυτρόπος (polytrópos, “polítropo”) e ποικιλομήτης (poikilométes, “pleno de expedientes”). Assim, sua mente tem muitas formas, se volta a cada lado, tem muitas cores: é brilhante e mutável, cheia de encantos e seduções, misteriosa, intrincada, inextricável. Onde quer que olhemos, seu reino é hermético: ama a viagem, a fuga, a curiosidade, a metamorfose, a magia, a recitação, o engano, a fabricação, as fronteiras, e como Hermes frequenta o Hades. Mas Ulisses não é idêntico a Hermes: grande demais é a distância entre um deus e um homem. Não tem sua graça nem sua leveza infantil: não possui a responsabilidade deliciosa; não ri com facilidade. Na inteira *Odisseia* ri uma única vez. Sua existência é complicada demais e cheia de dores para que possa sorrir com os lábios e com o coração<sup>43</sup>.

O mais importante, ao entender a base da tradição de Ulisses, é perceber como o Ulisses que explora e arde pelo conhecimento seja uma invenção moderna. Em Homero, ele

nunca quis deixar seu lar. [...] Ele nunca desejara se tornar um errante, um viajante, ou um explorador. Os primeiros gregos não tinham ilusões românticas sobre as delícias da viagem a regiões inexploradas além dos mares. Eles viajavam para a guerra, para a pirataria e para o comércio, ou então por obrigação; raramente, se alguma vez, por escolha. [...] O Odisseu de Homero não era um turista curioso (como Heródoto ou Pausânias) nem um pioromeiro, ou um explorador aventureiro, ou um desbravador byronico, ou um errante ingênuo como Lawrence Sterne. Ele não pode ser igualado a resolutos condutores verso terras prometidas como Enéas ou Moisés, nem a missionários aventureiros como Francisco Xavier e Livingstone. Estes viajavam sob a orientação e os favores do Céu; mas as viagens de Odisseu eram o resultado da ira divina. Nisto é melhor compará-lo ao Judeu Errante, ao Flying Dutchman, e ao Ancient Mariner<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> A principal fonte clássica é a *Fábula* 201 de Higino; vejamos, também, *Il.*, VI.154 e *Od.*, 593.

<sup>43</sup> «discenda direttamente da Ermes, non ha molta importanza. Il suo archetipo é Ermes: le sua qualità sono quasi tutte ermetiche. Tra gli appellativi che lo distinguono, i principali sono gli stessi di Ermes: *polytropos* e *poikilométes*. Quindi la sua mente ha molte forme: si volge verso ogni parte: ha molti colori: è scintillante e cangiante, piena di incanti e di seduzioni, misteriosa, intrincata, inestricabile. Dovunque guardiamo, il suo regno è ermetico: ama il viaggio, la fuga, la curiosità, la metamorfosi, la magia, la recitazione, l'inganno, l'artigianato, le frontiere, e come Ermes frequenta l'Ade. Ma Ulisse non è identico a Ermes: troppo grande è la distanza tra un dio e un uomo. Non ne ha la grazia né la leggerezza infantile: non possiede la responsabilità deliciosa; non ride volentieri. In tutta l'*Odissea* ride soltanto una volta. La sua esistenza è troppo complicata e piena di dolori, perché possa sorridere con le labbra e col cuore» (CITATI, 2014, capítulo III). Tradução minha.

<sup>44</sup> «had never wished to leave home. [...] He had never wished to be a wanderer, or traveller, or explorer. The early Greeks had no romantic illusions about the delights of voyaging to unexplored regions across the seas. They travelled for war or piracy or trade, or else by compulsion; seldom, if ever, for choice. [...] Homer's Odysseus was not an inquiring tourist (like Herodotus or Pausanias) or a pious pilgrim, or an adventurous explorer, or a Byronic wande-

### 4.1.2 Ulisses na Guerra de Tróia

Como narrado em todo manual mitológico, a Guerra de Troia foi causada pelo rapto de Helena, a mais bela das mortais, por Páris, príncipe troiano. O rapto era consequência de uma desavença nascida entre Afrodite, Hera e Atena após a deusa da contenda e da discórdia, Éris, excluída do casamento entre Peleu e Tétis (do qual nasceria Aquiles, um dos grandes heróis da Guerra), lançar entre elas uma maçã dourada inscrita τῆ καλλίστη (*téi kallístei*, “à mais bela”). Para encerrar a disputa, Zeus determinou que Páris elegeisse a deusa mais bela; sua escolha recaiu em Afrodite, patrona do amor, que em troca fez com que Helena se apaixonasse por ele e abandonasse Esparta. Não cabe analisar aqui as variantes do mito, como aquela, de grande sucesso durante a Idade Média, que apontava o rapto de Helena como uma resposta troiana às ofensas gregas a Ílion por parte dos Argonautas (atribuindo, portanto, a culpa do evento aos gregos e não aos troianos)<sup>45</sup>, ou aquela encontrada na *Helena* de Eurípides e nas *Histórias* de Heródoto, segundo a qual apenas Páris seguiu para Ílion, com Helena permanecendo escondida no Egito durante toda a guerra<sup>46</sup>. Estas variantes em nada influem na caracterização do mito de Ulisses entre as fontes antigas, sendo-nos relevante como, segundo a tradição, o rapto de Páris teria levado Menelau a invocar uma promessa exigida aos pretendentes de Helena por Tíndaro, seu pai, com a consequente formação de uma coalizão grega que seguiu para Troia, iniciando a guerra que culminaria com a tomada da cidade<sup>47</sup>.

Ulisses é um dos heróis vinculados a esta promessa solene, figurando em certas narrativas como protagonista do episódio, possivelmente em um sutil acusação de ter sido o causador, mesmo que involuntário, da Guerra e de seu exílio. Na corte de Tíndaro, onde arcontes de todo o mundo grego, entre eles Páris, acudiram quando Helena alcançou a idade de núpcias, Ulisses «precisaria compensar com destreza e inteligência quanto lhe faltava em status e prestígio»<sup>48</sup>. Todos os pretendentes, à exceção do senhor da áspera Ítaca, apresentaram ricos dons para convencer o rei espartano a lhes conceder a mão da filha; contudo, com receio de causar um conflito entre os preteridos, Tíndaro se subtraía a qualquer decisão<sup>49</sup>. Ulisses teria então oferecido uma solução em

---

rer, or a happy-go-lucky vagabond like Lawrence Sterne. He cannot be equated with resolute seekers of promised lands like Aeneas or Moses, or with adventurous missionaries like Francis Xavier and Livingstone. These travelled under the guidance and favour of Heaven; but Odysseus's voyages were the result of divine anger. In this he is better compared with the Wandering Jew, the Flying Dutchman, and the Ancient Mariner» (STANFORD, 1968, p. 86–87). Tradução minha.

<sup>45</sup> Trata-se de uma versão filotroiana cujas raízes se encontram na Segunda Sofística, desenvolvida no âmbito de crítica de autores e público à suposta historicidade da narrativa homérica. Discuto o contexto desta variante mais adiante, ao tratar das referidas obras helenísticas e medievais.

<sup>46</sup> Cfe. Herodotus (1920) e Crepaldi (2013).

<sup>47</sup> Para tentar me restringir às fontes antigas, busco reproduzir aqui apenas o conteúdo da epítome de Apolodoro, cfe. Apollodorus (1921).

<sup>48</sup> «would need to compensate with wit and intelligence for what he lacked in status and prestige» (LUCE, 1974, p. 12). Tradução minha.

<sup>49</sup> No *Catálogo das mulheres* (fragmento 198, v. 2–8), Ulisses, sempre astuto, apenas envia Cástor e Pólux como emissários, já ciente de que Menelau prevaleceria. As narrativas do receio de Tíndaro em escolher um pretendente espelham a situação em Ítaca durante a ausência de Ulisses, e com grande probabilidade são posteriores a esta narrativa homérica e construídas sobre ela. Do mesmo modo, a semelhança em estrutura entre o catálogo de pretendentes de Helena em Hesíodo e o catálogo das náus no segundo livro da *Ilíada* não pode ser resumida como uma coincidência, sendo contudo menos evidente a relação entre os dois — é possível que tenham se desenvolvido como tradições paralelas, sujeitas a contaminações horizontais.

troca da mão de Penélope, sobrinha de Tíndaro e prima de Helena<sup>50</sup>: antes de uma decisão, todos os presentes jurariam defender o escolhido frente aos protestos e aos atos de qualquer outro pretendente. Com base neste juramento Menelau pôde mobilizar todos os reis gregos quando do rapto de Páris, cuja ação se torna ainda mais maculada por, além de infringir os preceitos da hospitalidade, quebrar um pacto solene<sup>51</sup>.

A entrada de Ulisses na Guerra é um dos vários episódios difusos do ciclo épico, provavelmente anteriores a Homero, sobre os quais a *Iliada* e sobretudo a *Odisseia* se calam<sup>52</sup>, inclusive por sua vinculação com a vingança de Ulisses contra Palamedes, que na tradição extra-homérica é seu principal inimigo<sup>53</sup>. Para se fingir de insano e escapar da guerra, ao saber que Palamedes chegara a Ítaca para alistá-lo Ulisses começou a semear sal em um campo (ou, em outras versões, na beira-mar) que arava com uma junta formada por um touro e um cavalo, ou por um touro e um jumento<sup>54</sup>. Palamedes percebeu o ardid e colocou o recém-nascido Telêmaco no caminho do arado, de quem Ulisses, provando sua sanidade, desviou<sup>55</sup>. Se em muitos relatos, condizentes com a versão homérica, a escolha de Ulisses não era fruto de covardia, mas vontade de permanecer junto a sua família (pois pela profecia de Halitherses em *Od.* II.172–ff, já sabia que, caso partisse, ficaria longe casa por muitos anos), o estratagema de Palamedes que ameaça a família se torna ainda mais vil, instaurando uma das grandes inimizades do ciclo troiano. Em uma de suas fábulas, Higino narra um Ulisses vingativo que, ainda irado com Palamedes, forja uma carta de Príamo e a esconde, com peças de ouro,

<sup>50</sup> Apesar de ser um desenvolvimento comum do Ciclo Épico, esta não é a única versão para o matrimônio entre Ulisses e Penélope, nem parece ser a mais antiga. Conforme Stanford (1968, p. 257), em algumas versões ele obteve sua mão ao vencer uma corrida (versão que conjuga a corrida durante os jogos fúnebres de Pátroclo da *Iliada*, os quais vence graças a intervenção de Atena, e a competição pela mão de Penélope organizada pelo próprio ao final da *Odisseia*), em outras Icarus, em nome da prudência demonstrada durante a escolha do marido de Helena, oferece a mão da filha. Em Pausanias III.20 encontramos um interessante desenvolvimento desta segunda versão: Icarus teria desejado que Ulisses se mudasse para Esparta, o que o rei de Ítaca recusa carregando Penélope consigo em uma biga. Icarus os alcança e pede novamente que Penélope more perto dele, com Ulisses ordenando Penélope a decidir entre pai e esposo: ela cobre seu rosto com o véu, em sinal de submissão ao segundo. Frazer, no *The Golden Bough*, interpreta pelo episódio que a fixação de Icarus seria devida a Ulisses se tornar seu herdeiro, por meio da filha.

<sup>51</sup> Além do já citado *Catálogo das mulheres* e de referências encontradas em Homero e em escólias às suas épicas (em especial, a *Il.* III.191–224 e *Od.* IV.183–218 e XXIII.181–230), o episódio é tratado por uma série de fontes de época imperial romana.

<sup>52</sup> Apesar de aparentemente o rebaterem para quem os procure: como já salientado por comentaristas antigos, e melhor debatido por Eustácio de Tessalônica (1115–1195/6) em seu *Παρεκβολαὶ εἰς τὴν Ὀμήρου Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσειαν* (“Comentários sobre a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero”), obra fundamental em motivar na crítica humanista sobre Homero na Europa Ocidental a partir do séc. XVI, Homero como que casualmente, em *Od.* XXIV.118–119, faz Agamemnon dizer que Ulisses foi *convencido* e não *forçado* a seguir para Troia.

<sup>53</sup> Cabe recordar que Palamedes, herói nobre e em muitas versões mais engenhoso que Ulisses, não é citado uma única vez entre a profusão de nomes da *Iliada* e da *Odisseia*, apesar de todos os testemunhos extra-homéricos comprovarem ter sido um dos principais nomes do ciclo troiano. Entre outros, Pausanias (10.31.2), reporta que era uma das principais personagens do *Cypria*, é o herói que Sócrates deseja encontrar após sua morte na *Apologia* de Platão (41b), é lembrado por Apollodoro (Epitome, Apollod. Epit. E.3.7) e Higino (*Fabulae*, 105) e seu papel na guerra é ressaltado por Virgílio (*En.*, II.81–85) e Ovídio (*Met.*, XIII.34–60 e XIII.308–312).

<sup>54</sup> Ou seja, por uma parelha que não permitiria um avanço regular.

<sup>55</sup> O alistamento de Ulisses é tratado por várias fontes, como Luciano (Samosata (2007, p. 30)), Philostratus, *Her.* XI.2; Cícero, *De officiis* III.26.97; e Apollodoro, *Epit.* E.3.7., sendo inclusive o tema de uma tragédia perdida de Sófocles. Apesar da versão de Luciano e Apollodoro ser menos eficaz, com Palamedes ameaçando Telêmaco com sua espada, merecem menção por serem aparentemente transposições literárias de uma renomada pintura encontrada em Éfeso, conhecida em todo o mundo antigo e que ainda podia ser visitada na época de Plínio (*Nat. Hist.*, XXXV.129).

na tenda de seu rival, denunciando-o como traidor e apedrejando-o junto a Diomedes; no *Cypria*, Ulisses e Diomedes também são os feitores de sua morte, mas desta vez afogando-o durante uma pescaria<sup>56</sup>.

A narrativa de como Ulisses teria enganado Protesilau, fazendo-o ser o primeiro a desembarcar em Troia (no contexto de uma profecia de que o primeiro aqueu a pisar na planície de Ílion seria logo assassinado), só é encontrada em Ausônio no séc. IV a.C. e parece ser um desenvolvimento posterior.

Outro episódio recorrente na tradição de Ulisses e omitido em Homero é o alistamento de Aquiles em Ésqiro. Apesar dos desenvolvimentos modernos se sustentarem quase unicamente na narrativa da *Aquileida* de Estácio (séc. I d.C.), se tratava de um episódio muito explorado em época antiga, tanto na literatura, como em um tragédia perdida de Eurípidés, quanto na pintura, de representações em Pompeia e Herculano à fama de obras pintadas por Polignoto e por Atênion de Maroneia<sup>57</sup>. Para subtrair seu filho a uma profetizada morte em Troia, Tétis o envia para a corte de Licomedes, rei da ilha de Ésqiro, onde cresce disfarçado de mulher no harem do rei e conhece Deidamia, da qual nascerá seu filho Neoptolemo, instrumental para a conquista de Tróia. Contudo, Calcas, o mesmo adivinho que informara Tétis da sorte de seu filho, profetiza a Agamenon que Ílion não cairia sem a participação de Aquiles; o líder aqueu organiza então uma expedição, chefiada por Ulisses, na qual os heróis se apresentam na corte de Licomedes travestidos de mercantes. Oferecem tecidos e objetos femininos, mas Ulisses também esconde nas cestas algumas armas esplêndidas, de súbito escolhidas por Aquiles. Em outra versão, enquanto as mulheres admiram os produtos, Ulisses simula o fragor de um ataque à ilha: as mulheres de Licomedes fogem, mas Aquiles, em conformidade com seu espírito guerreiro, rasga as roupas femininas e empunha as armas, declarando-se pronto para o combate. De qualquer modo, o disfarce é revelado e Aquiles é levado a Troia, onde morrerá. O episódio, recuperado na literatura ocidental por Dante (cfe. *Purgatório* IX.34–42; não há dúvidas de que a fonte de Dante seja Estácio, inclusive pela menção de Aquiles no quinto canto do *Inferno* entre as almas que morreram por “submeter o amor ao talento”, associando-o, portanto, ao amor por Polixena), seria destinado a um enorme sucesso na pintura e no drama a partir do Renascimento, sendo hoje explorado, em especial a partir das sugestões oferecidas no *Achille ou le mensonge* (“Aquiles, ou a mentira”, 1935) de Marguerite Yourcenar, em estudos de gênero, de transexualidade e de *crossdressing* na literatura<sup>58</sup>.

No enredo da *Ilíada*, a primeira referência a Ulisses é encontrada na estrutura de *mise en abîme* do terceiro livro, quando Príamo, ao perguntar a Helena sobre os campeões gregos que observam ao longe, relata uma embaixada de Ulisses e Menelau para resgatá-la e evitar a guerra. É uma sequência interessante, incorporando na *Ilíada*, que inicia *in media res*, um evento relativo aos primeiros dias do conflito<sup>59</sup>, cujo principal efeito narrativo é destacar a figura de Ulisses, aludindo em

<sup>56</sup> Cfe. Pausanias 10.31.2

<sup>57</sup> Cfe. Shecktor (2009, p. 127).

<sup>58</sup> Cabe lembrar que em certas versões antigas Deidamia se disfarça de homem e o segue para Tróia. Cfe. Hagedorn (2004, p. 232) e De Armas (1998, p. 247).

<sup>59</sup> Apesar da solução pelo lembrado *mise en abîme*, o poeta da *Ilíada*, ao menos no texto que recebemos, não consegue

prolepse a episódios e temas de destaque (por exemplo, a fuga entre os rebanhos de Polifemo e sua eloquência ímpar). Na versão homérica, pois outros testemunhos literários e artísticos não deixam dúvidas sobre versões concorrentes, a descrição física destaca Ulisses dos demais líderes aqueus: ele é mais baixo que Agamemnon, mas de ombros mais largos<sup>60</sup> e superior na ação, destacando-se como um carneiro entre ovelhas. A opinião expressa por Antenor no diálogo sucessivo com Helena é positiva, valorizando Ulisses pela potência retórica em explícito contraste com a supremacia de Menelau pela força bruta. Ao descrever a embaixada, Antenor — que em Homero pouco lembra a vil e deplorável figura das narrativas medievais que permanece com maior força no imaginário literário — reconhece que o poder de Ulisses está em sua capacidade de autorebaixamento, naquela preterição impensável e intolerável no preceito de franqueza do ideal heroico. Ao descrever o contraste entre os momentos iniciais e finais da fala de Ulisses, quando este se detém fixamente apoiado ao cetro, passando-se por inepto e estulto, para logo surpreender em sua fluência, Homero ofereceu o mais preciso retrato do herói:

Em segundo lugar, o ancião [=Príamo] viu Ulisses e perguntou:  
 “E este aqui, querida filha, diz-me tu quem é.  
 É mais baixo por uma cabeça que o Atrida Agamêmnon,  
 mas é mais largo de ombros e de peito quando se olha para ele.  
 As armas dele estão depostas na terra provedora de dons.  
 Parece um carneiro no meio das linhas de combate:  
 assemelho-o a um carneiro lanzudo movendo-se  
 no meio de um grande rabancho de ovelhas brancas.”  
 A ele deu resposta Helena, filha de Zeus:  
 “Este é o filho de Laertes, Ulisses de mil ardis,  
 que foi criado na terra de Ítaca, áspera embora seja,  
 conhecedor de toda espécie de dolos e planos ardilosos.”  
 A ela deu resposta o prudente Antenor:  
 “Proferiste, ó mulher, uma palavra verdadeira.  
 Uma vez veio o divino Ulisses, em um embaixada  
 por causa de ti com Menelau, dileto de Ares.  
 Recebi-os com hospitalidade e estimei-os no palácio,  
 pelo que conheci a sua natureza e os seus planos ardilosos.  
 Quando se imiscuíram entre os Troianos reunidos,  
 em pé sobressaía Menelau com seus largos ombros.  
 Mas estando ambos sentados era Ulisses o mais nobre.  
 Porém quando perante todos teceram palavras e planos,  
 na verdade Menelau falava com eloquência, com poucas  
 palavras, mas muito claras, visto que não era prolixo  
 nem falava sem nexos, embora fosse mais novo.  
 Mas quando se levantava Ulisses de mil ardis,  
 ficava em pé com os olhos pregados no chão,  
 sem mover o cetro para trás ou para frente,  
 mas segurava-o, hirto, como quem nada compreendia:

solucionar de todo a inverossimelhança de Príamo não conhecer e reconhecer seu adversário após dez anos de conflitos. Trata-se de uma das dificuldades do texto homérico já percebidas pelos comentaristas antigos, sempre objeto de solucionamentos nas reescrituras; nas versões medievais, por exemplo, o episódio é deslocado ao período entre o rapto e o início da guerra, como uma frustrada tentativa diplomática que levará ao alistamento das tropas.

<sup>60</sup> Stanford, sempre desejoso de provar a historicidade de seu herói, chega a individualizar nesta descrição uma evidência da diferença *genética* de Ulisses, que ao contrário dos demais líderes não seria aqueu, mas um descendente das populações que habitavam o Peloponeso antes da chegada dos gregos, os chamados “pelagos”. Não creio seja necessário elaborar sobre a invalidade desta hipótese, menos aceitável que a teoria báltica de Vinci.



dirias que era um palerma, alguém sem inteligência.  
 Mas quando do peito emitia a sua voz poderosa,  
 suas palavras como flocos de neve em dia de inverno,  
 então outro mortal não havia que rivalizasse com Ulisses.  
 E já não nos espantávamos com o aspecto de Ulisses<sup>61</sup>”.

Esta é a primeira das várias embaixadas de Ulisses na *Iliada*, nem sempre bem-sucedidas. Contudo, é ele a inaugurar o aspecto humano da *Iliada*, já no décimo ano da guerra, durante o relato de duas crises, sucessivas e consequentes, superadas por sua intervenção: a primeira, a praga de Apolo causada pela recusa de Agamemnon em atender a ética da guerra e devolver a Crises, sacerdote do deus, sua filha; a segunda, a ira de Aquiles que de fato abre e estrutura o texto, provocada pelo mesmo Agamemnon que se compensa a perda da filha de Crises tomando outra jovem, Briseis, antes prisioneira de Aquiles. Ulisses é o encarregado da delicada missão de devolver a Crises sua filha, em uma das várias incursões do nosso protagonista pela cidadela, e é sempre ele que, instruído por Hera e Atena, intervém para impedir a deserção dos soldados gregos, decididos a partir após uma imprudente resposta de Agamemnon a Aquiles. Ulisses os convence com palavras suaves, mas o poeta da *Iliada* também lembra que

[...] se porventura via um homem do povo metido em um rixa,  
 batia-lhe com o cetro, repreendendo-o com estas palavras:  
 “Desvairado! Senta-te sossegado e ouve o que dizem outros,  
 melhores que tu! Não passas de um covarde, de um fraco!  
 Não serves para nada, nem na guerra, nem pelo conselho.  
 Não penses que, aqui, nós Aqueus somos todos reis!  
 Não é bom serem todos a mandar. É um que manda;  
 um é o rei, a quem deu o Crônida de retorcidos conselhos  
 o cetro e o direito de legislar, para que decida por todos.” (*Il.*, II.198–206)

Este do Ulisses retórico nas praias de Troia é um dos mais explorados episódios de suas leituras ético-políticas, inclusive pela presença da personagem “anti-ulisseica” de Tersites<sup>62</sup>. Deste risível soldado grego, provável invenção do poeta da *Iliada*, não apenas desconhecemos a genealogia, indicando não se tratar de um nobre, como o poeta descreve em detalhes sua constituição anti-heroica, com pernas tortas e claudicante, ombros curvados e uma cabeça pontuda coberta por tufo de cabelos. Tersites tenta prejudicar a ação de Ulisses com palavras vulgares e obscenas, acusando Agamemnon de covarde e ganancioso, mas Ulisses o repreende com severidade, amaçando despi-lo e atacando-o com seu cetro:

<sup>61</sup> Homero (2013, v. III.191–224).

<sup>62</sup> Como não explorarei em maior detalhe adiante, cabe sinalizar aqui algumas diretrizes desta recepção. A crítica a Tersites parece ser unânime no mundo grego, com Platão fazendo-o renascer como macaco no décimo livro da *República* e Luciano descrevendo-o como um bufão. É o papel que lhe cabe nas releituras do Renascimento, tornando-se uma instância, particularmente abusiva em suas interações, do *Shakesporean fool* em *Troilus and Cressida* (“Troilo e Criseida”, 1602); apesar de algumas outras figurações literárias que nada interferem na tradição (hoje quase esquecida), como no *Tristram Shandy* e na segunda parte de *Fausto*, a adaptação mais relevante é encontrada em sua refiguração como crítico social, em desenvolvimento da configuração shakesperea, nas *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (“Lições sobre a filosofia da história”, 1837) de Hegel, que seria retomada na polêmica de Karl Marx contra Karl Heinzen sobre a histórica cultural alemã, de onde, por fim, inspiraria figurações literárias de linha marxista, sobretudo na esfera soviética.

Tersites agachou-se; copiosamente lhe escorriam as lágrimas.  
Logo lhe apareceu nas costas um inchaço ensanguentado,  
sob o cetro de ouro. Mas sentou-se, amedrontado;  
e cheio de dores, com expressão desesperada, limpou as lágrimas.  
Mas os outros, embora acabrunhados, riam-se aprazivelmente<sup>63</sup>.

A interação entre Ulisses e Tersites, de nítida oposição entre o heroico e o antiheroico, antecipa a ocorrência do segundo grande antiherói da épica, Dolon. O poeta da *Iliada* narra como, após uma vitória de Heitor que se aproveita da retirada de Aquiles, os troianos montam acampamento noturno no campo de batalha, obrigando os gregos a se refugiarem. Segue-se um jogo de paralelismos, que constrói seu sentido nas diferenças. Nestor aconselha que dois guerreiros se infiltrem no acampamento troiano para espionar, e Diomedes se voluntaria, pedindo um companheiro. Entre os cinco heróis que se oferecem, escolhe Ulisses (seu companheiro em toda a tradição mítica, dos vasos gregos ao *Inferno* de Dante), «cujo coração e espírito orgulhoso o exaltam | em todos os esforços e estima-o Palas Atena» (*Il.*, X.244–245). No lado troiano, também Heitor requer um voluntário que se infiltre no acampamento inimigo; quem se oferece é Dolon, que pede em recompensa, ao término da guerra, os cavalos e a biga de Aquiles. Heitor aceita, e Dolon se dirige engatinhando ao acampamento aqueu, sendo descoberto por Diomedes e Ulisses, que o capturam com a ajuda de Atena. Dolon implora por sua vida, lembrando que seu rico pai Eumedes pode pagar um caro resgate. É o momento do ardil de Ulisses, que promete não matá-lo se revelar o motivo da espionagem; Dolon revela tudo, inclusive seu prêmio, sendo tripudiado por Ulisses que alude a um engano de Heitor, pois os cavalos de Aquiles apenas se deixariam domar por seu dono. Julgando-se traído, Dolon detalha então toda a força militar dos troianos e de seus aliados, indica suas tendas e informa os horários das guardas. É então decapitado por Diomedes (apenas Ulisses lhe havia prometido a vida) e os dois aqueus se infiltram no campo troiano, causando destruição, matando Reso, rei da Trácia, e roubando seus famosos cavalos.

Índices narrativos e linguísticos sugeriram à crítica neoanalítica que este se tratasse de um episódio posterior a outros trechos da mesma épica. Não há dúvidas, contudo, que se integre ao tecido homérico ao destacar a diferença entre Ulisses, de práticas talvez discutíveis mas heroicas, e os anti-heróis. Dolon, desprezível no próprio nome (de δόλος, “engano”), também é fisicamente desagradável, o que no código do gênero expressa covardia e mesquinharia: mais que isso, ele engana, camuflando-se com os atributos do lobo e do furão, índices de astúcia, mas também de ludíbrio. Ao contrário de Diomedes, ele não pede um companheiro, pois seu interesse é pela recompensa, e sobretudo por uma recompensa que não lhe cabe: os cavalos de Aquiles, herói quase divino. Ao contrário de Ulisses, ele peca pela pouca astúcia, caindo em um engano banal e deixando-se dominar pelo medo e pela ira, transformando-se de espião em delator. Ao contrário de todos os heróis, seu objetivo não é a κλέος (*cléos*), a glória alcançada no embate heroico, nem é movido pela τιμή (*timée*), a honra alcançada por feitos culturais, políticos ou marciais. Seu único propósito é a vantagem pessoal, mesmo quando às custas da pátria, tornando-se mais odioso que Tersites e, assim,

<sup>63</sup> Homero (2013, v. II.265–269).

ainda mais distante de Ulisses.

Contudo, como dito, encontramos na *Ilíada* e na tradição embaixadas em que Ulisses falha, como naquela frustrada junto a Aquiles. Angustiados com o andamento da guerra, os comandantes aqueus se reúnem e Agamemnon chega a propor a retirada, mas Nestor lhe sugere convencer Aquiles a retornar. Agamemnon aceita enviar delegados que, além de devolver Briseis e oferecer dons exuberantes, lhe apresentem um pedido formal de desculpas. São escolhidos Ulisses, Ájax e Fênix, antigo tutor de Aquiles. Como lembram Luce (1974),

uma análise mais profunda [...] seria necessária para salientar as nuances do jogo psicológico entre estes três tão diferentes campeões — Aquiles, de espírito elevado, franco, incitado pelo orgulho insultado, o exemplo sem rivais do heróismo temerário; Ulisses, discreto, persuasivo, repleto de sabedoria prática e responsabilidade social; Ájax, massivo, silencioso na troca de falas e finalmente interrompendo o diálogo para dizer que seria melhor voltarem, posto que Aquiles obviamente não cederia<sup>64</sup>.

Aquiles se mostra benevolente e cortês, qualificando os delegados de «mais estimados dos Aqueus» (*Il.*, IX.198) e «muito amigos» (*Il.*, IX.204), mas responde a cada argumento de Ulisses, recusando com desdém a oferta de Agamemnon. Em certo momento, tece um comentário que em outro contexto poderia ser tomado como mera defesa da franqueza enquanto valor nobre, mas que dirigido a Ulisses se torna uma evidência do contraste entre os protagonistas das épicas homéricas. A generalidade se individualiza e o preceito se torna uma opinião pouco benevolente sobre o caráter de nosso herói:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis!  
Impõe-se que eu diga a minha palavra claramente,  
do modo como penso e como irá cumprir-se, para que  
não estejais aí sentados a grasnar aos meus ouvidos.  
Como os portões do Hades me é odioso aquele homem  
que esconde uma coisa na mente, mas diz outra.  
Pela minha parte, direi aquilo que me parecer melhor<sup>65</sup>.”

O comentário inaugura uma série de insucessos de Ulisses junto a Aquiles, quase um *leitmotiv* da *Ilíada*, da incapacidade da razão frente à ira. Não bastam os recorrentes aportes do poeta em defesa da ciência de Ulisses; no terreno de batalha, e sobretudo frente àquele herói que melhor representa o código épico, Ulisses nunca está à vontade. É o caso, adiante, quando Aquiles decide voltar ao campo de batalha, pois o desejo de vingar Pátroclo supera sua ira<sup>66</sup>. Ao perceber a efusão

<sup>64</sup> «a much longer analysis [...] would be necessary to bring out the nuances of the psychological interplay between these three very disparate war-lords — Achilles, high-spirited, outspoken, aflame with insulted pride, the unrivalled exemplar of reckless heróism; Ulysses, tactful, persuasive, full of practical wisdom and social responsibility; Ajax, massive, silent in the exchange of speeches and finally interrupting the dialogue to say that they might as well go, as obviously Achilles will not relent» (LUCE, 1974, p. 24–25). Tradução minha.

<sup>65</sup> Homero (2013, v. IX.308–314).

<sup>66</sup> Cabe salientar que esta análise deriva de minha leitura para a figura de Aquiles na *Ilíada*, longe de ser unânime, na qual entendo que a contraparte divina de Aquiles não é Ares, como com frequência sustentado, mas Apolo. Acredito que, sobretudo após Nietzsche (e tratava-se de uma das críticas de Wilamowitz a sua análise da tragédia

pelo retorno, sabedor de como Aquiles é temerário, Ulisses tenta sem sucesso persuadi-lo a antes se alimentar, com receio de que enfrente Heitor de estômago vazio. Aquiles tripudia de Ulisses, em um dos recorrentes trechos da *Ilíada* e da *Odisseia* nos quais, sem muitos véus, acusa-se ao rei itacense o pecado da gula. Contudo, o poeta lhe dá razão ao fazer intervir Atena, que instila no coração de Aquiles o néctar e a ambrosia que lhe dão a força necessária para o embate.

A *Ilíada* termina com a morte de Heitor, e em sua última figuração, durante os jogos em honra de Pátroclo, Ulisses cumpre uma função de convenção heroica, a de atleta vitorioso. Mas, como sabido, a tradição atribuía a Ulisses o protagonismo na derrocada de Troia, sugerido por indícios prolépticos da primeira épica, lembrado pelo herói na *Odisseia* e atestado por incontáveis testemunhos extra-homéricos: entre seus feitos estão a captura de Heleno, que revela aos gregos o necessário para a tomada de Ílion, e as ações dela decorrentes, como o alistamento de Neoptolemo, o resgate de Filoctetes, o furto do Paládio e a derradeira espionagem noturna, culminando com o mais célebre episódio do ciclo, aquele do Cavalo de Troia. Todas ações protagonizadas por Ulisses.

Na cronologia mítica da guerra, anterior a estes eventos há outro episódio muito apreciado na literatura e nas artes antigas, a disputa pelas armas de Aquiles. Um dos temas centrais da *Etiópica* era sua morte em batalha por uma flecha, disparada por Páris e guiada por Apolo, que o atinge no lendário calcanhar<sup>67</sup>. Como narrado justo por Aquiles no último livro da *Odisseia*, Ájax e Ulisses lutam contra os troianos para resgatar o corpo do herói, o primeiro afastando os inimigos com sua lança e escudo, o segundo carregando o corpo em sua biga. Após os ritos funerários, ambos se arrogam as armas sobrenaturais do falecido<sup>68</sup>; durante a assembleia dos chefes, Ájax enfatiza seus feitos e o fato de ter participado da guerra desde o início (referência à já lembrada subtração de Ulisses, alistado após o truque de Palamedes). A “fortaleza dos aqueus” cita então sua nobre e extensa genealogia e zomba de Ulisses, insinuando que as armas lhe seriam pesadas demais e inúteis, por ele pouco participar de confrontos diretos. Ulisses responde que deve ser o mérito, e

---

ateniense), estamos acostumados a uma contraposição Apolo/Dionísio, mas no modelo grego arcaico, tomando como referência sobretudo os *Hinos Homéricos*, me parece que a oposição mais patente se dava entre Apolo e Hermes, especialmente por Apolo ser o deus da desmedida e não aquele deus ponderado, quase um *gentleman* das descrições correntes. O Apolo “original” é o Apolo Phobos, de quem nenhum lugar da Grécia, fora a insignificante Delos, quis acolher a mãe em trabalho de parto, com medo do deus terrível — aquele deus que, com sua fúria, abre a primeira épica. Pelo hino homérico, numa ética quase cristã, ele apenas se torna o deus da medida após ter conhecido a plena desmedida, o que é justamente o contraponto com o modelo hermético e, por extensão, ulisseico. Neste contexto, a própria  $\mu\eta\eta\iota\varsigma$  que abre a *Ilíada* (talvez o termo mais difícil de todo o texto, e exclusivo de Apolo e Aquiles, pois se refere a uma raiva colérica, a um ímpeto exclusivamente divino, sem um correspondente tão exclusivo em português) é uma característica expressamente apolínea, a mesma que aflige Apolo mas que este, enquanto deus, consegue evitar que o destrua. Se o contraponto de Aquiles for Apolo, e não Ares, esta base da *Ilíada* poderia ser tomada como uma indicação de que não cabe aos homens o que é divino, e da mesma forma permitiria conciliar as duas épicas dado que Ulisses, apesar da proteção de Atena, é uma evidente figura hermética (permitira mesmo, de certa forma, contextualizar a fala de Aquiles a Odisseu durante a *nekya*). Esta leitura permite dotar de significado mesmo a tradicional indumentária de Ulisses, o único herói entre os gregos a usar o *pileus*, o chapéu dos pastores associados a Hermes, bem como o *exomis* e a *chlamys*, mais dois atributos indissociáveis de Hermes.

<sup>67</sup> Possivelmente, no contexto de sua paixão por Polixena, filha de Príamo. Os testemunhos sobre o papel de Polixena no *Etiópica* não são conclusivos, mas sua relevância nas fontes romanas indica um mito difuso. A narrativa encontrada em Dictis é bastante verossímil, mas sem relevância ao mito de Ulisses.

<sup>68</sup> Nossa principal fonte antiga para o episódio é o décimo-terceiro livro das *Metamorphoses* de Ovídio, já mencionado na seção anterior.

não a genealogia, a determinar o vencedor, e que, de qualquer modo, sua linhagem é mais divina que aquela de Ajax. Rebate ainda que, se entrar em um guerra após seu início é uma mácula, trata-se de uma falha que compartilha com Aquiles, conduzido de Ésquiro justamente por ele<sup>69</sup>. Declara, por fim, que suas cicatrizes comprovam feitos heroicos e que merece as armas, pois — em um presságio da queda de Ílion pela astúcia e não pela força — Ajax pode saber *como* lutar, mas ele sabe *quando* fazê-lo. Em suma, seu oponente não passa de um bom soldado, enquanto ele se porta como um general. A assembleia decide em favor de Ulisses, provocando a ira de Ajax. Insultado, o filho de Telamon decide matar Agamemnon e Menelau; Atena intervém e lhe obscura a visão, de modo que ele, enlouquecido, destraça um rebanho de ovelhas, acreditando se tratarem dos líderes aqueus. Quando retoma a razão, percebe a desonra de seus atos e prefere se suicidar a viver em vergonha, em um episódio muito querido dos oleiros antigos<sup>70</sup>. Nem a morte é capaz de apaziguar sua ira: quando Ulisses consulta as almas do Hades na *Odisseia*, Ajax desdenha de suas palavras, como narra aos feácios com um raro pesar:

Só a alma de Ajax, filho de Télamon, permaneceu  
afastada, ressabiada por causa da vitória que eu venci  
na contenda junto às naus pelas armas de Aquiles,  
que sua mãe veneranda designara como prêmio.  
Dirimiram a contenda jovens Troianos e Palas Atena.  
Quem me dera nunca ter ganho aquele prêmio!  
Tal era a figura que a terra cobriu por causa destas coisas —  
a de Ajax! Ele a quem foram concedidas façanhas e beleza  
superiores às dos outros Dânaos, à exceção do filho de Peleu.  
Dirigi-me então a ele com doces palavras:  
“Ajax, filho do irrepreensível Télamon, nem mesmo na morte  
estás disposto a esquecer a raiva contra mim por causa das armas  
malditas, que os deuses mandaram como flagelo aos Argivos?  
Tal foi a fortaleza de que ficamos privados.  
Nós Aqueus lamentamos continuamente a tua morte,  
assim como lamentamos Aquiles, filho de Peleu.  
Não há outro responsável a não ser Zeus, que muito  
se enfureceu contra a hoste de lanceiros dos Dânaos  
e por isso determinou o teu destino.  
Mas aproxima-te, senhor, para que ouças as minhas palavras  
e o meu discurso: domina a ira e o teu coração orgulhoso.”  
Assim falei; mas ele não me respondeu e desapareceu  
para o Érebo com as outras almas dos mortos que partiram.  
Aí, embora ressentido, talvez me tivesse falado, ou eu a ele<sup>71</sup>.

Entre as obras literárias, o desenlace da guerra, com versões contraditórias, era narrado na *Pequena Ilíada* e na *Ílion saqueada*. Um episódio determinante para o desfecho é sempre, contudo, a captura de Heleno por Ulisses: filho de Príamo e Hécuba, irmão gêmeo de Cassandra e como ela

<sup>69</sup> Caberia contudo lembrar, na organização do mito, que, ao contrário de Ulisses, que havia sido um dos pretendentes de Helena e portanto havia participado do juramento dos pretendentes, Aquiles não estava obrigado ao apoio a Menelau.

<sup>70</sup> Nossa principal fonte para o desenlace da disputa pelas armas é o *Ajax* de Sófocles.

<sup>71</sup> Homero, (2011, v. XI.543–565).

profeta, era o mais inteligente e astuto entre os troianos. Por tortura ou por ira<sup>72</sup>, é ele a explicar aos aqueus que Ílion somente seria vencida com a entrada em guerra de Neoptolemo, filho de Aquiles, com o uso das flechas envenenadas de Hércules, então guardadas por Filoctetes, e com o furto do Paládio, uma estátua de madeira que representava Pálade, companheira de jogos de Atena, e que protegia a cidade<sup>73</sup>.

É Ulisses quem retorna a Ésquiro e convence Neoptolemo a segui-lo, confiando-lhe as armas de Aquiles que obtivera na disputa com Ájax. No caminho para Troia, os dois se ocupam do resgate de Filoctetes da ilha de Lemnos. Filoctetes, outro tradicional rival de Ulisses, era um rei tessálio, amigo de Hércules (de quem havia herdado as flechas envenenadas), que no caminho para Troia padecia por uma ferida no pé que nunca cicatrizava e da qual exalava um fedor insuportável<sup>74</sup>. Estimulado por Ulisses, Agamemnon ordenara que Filoctetes fosse abandonado na ilha de Lemnos. Também tema de vários vasos e tragédias, a principal fonte sobre o resgate de Filoctetes é a tragédia homônima de Sófocles, uma das obras nas quais o retrato de Ulisses é mais negativo. A versão difusa do mito parece ter sido de que, instruído por Ulisses, Neoptolemo, mesmo sendo honrado como seu pai, engana Filoctetes para que ele siga com as flechas de Hércules para Troia<sup>75</sup>.

A *Pequena Ilíada* é a principal fonte também sobre o furto do Paládio, contudo para a reconstrução de sua narrativa devemos nos apoiar também em testemunhos artísticos e fontes latinas. Pelos indícios que dispomos, narrava-se de como Ulisses, em um ato anti-heroico que antecipa seu igual disfarce em Ítaca<sup>76</sup>, mascarando-se de mendigo se infiltra em Troia ao entardecer para investigar onde o Paládio era guardado. Teria sido reconhecido por Helena, já viúva de Páris, que o protegeu e indicou a localização da estátua. Uma nova missão noturna para seu furto é então organizada, protagonizada por Ulisses e Diomedes<sup>77</sup>. Várias fontes antigas — em especial, as *Διηγήσεις* (*Narrativas*) de Conon, das quais uma epítome é preservada na *Βιβλιοθήκη* (*Biblioteca*) de Photius — referem um confronto durante o furto: em um atitude avessa a seu caráter homérico, por raiva ou inveja Ulisses tenta matar Diomedes, buscando roubar o Paládio e obter o crédito de seu furto. Alertado pelo reflexo da lua na espada que Ulisses levantava às suas costas, Diomedes desarma o companheiro e o conduz de volta ao acampamento aqueu. É provável que se trate de mais uma narrativa posterior às composições homéricas, mas é condizente com a rivalidade que a tradição

<sup>72</sup> Na versão mais difusa, Heleno teria pretendido sem sucesso a mão de Helena após a morte de seu irmão Páris; em outra, mais adequada à continuação da história, teria fugido com vergonha de seu povo por Páris ter assassinado Aquiles à espreita e dentro de um templo, em um ato contrário ao *ethos* bélico e que precisaria ser punido por uma vingança divina.

<sup>73</sup> Testemunhos secundários parecem indicar que algumas ou todas as profecias, especialmente aquela de Filoctetes, haviam sido proferidas não por Heleno, mas por Calcas; nunca se altera, contudo, a relevância dada à ação de Ulisses na conquista da cidade.

<sup>74</sup> Múltiplas são as versões sobre a origem da ferida, a mais comum se referia à mordida por uma cobra enviada por Hera, inimiga de Hércules, em punição à ajuda que Filoctetes lhe prestara durante os conhecidos “doze trabalhos”.

<sup>75</sup> Em Sófocles, Ulisses instrui Neoptolemo a convencer Filoctetes de que ele também odeia o rei de Ítaca, ganhando a confiança do arqueiro com base em um mentira.

<sup>76</sup> Na *Odisseia* (IV.240), o evento é lembrado por Helena como uma das maiores dores que o herói teve de suportar durante a guerra.

<sup>77</sup> Em todos os testemunhos artísticos que encontrei, é sempre Diomedes a carregá-la para fora da cidade.

estipulava para os dois heróis ao fim da guerra, com ecos inclusive no relato dantesco<sup>78</sup>.

As indicações de Heleno permitem aos aqueus preparar o ataque final à cidadela, no episódio do Cavalo. Ulisses não é descrito como seu feitor na *Iliada* ou na *Odisseia*, e ao contrário a tradição é unânime em apontar Epeio (literalmente “(o) construtor”) na coordenação de sua construção. Creio mais provável, contudo, que o vínculo entre herói e evento fosse tão forte a ponto de não necessitar atribuições explícitas. Se na *Iliada* o Cavalo já parece sempre subentendido nos epítetos e descrições de Ulisses, na segunda épica o feito é lembrado pelo aedo Demódoco a pedido do herói, o qual, protegendo seu nome, supera o limiar de revelação de sua identidade (Cfe. *Od.*, VIII.485–513). Não há contudo dúvidas de que a tradição posterior invariavelmente lhe atribui o estratagema, como no amplo desenvolvimento na narrativa de Enéas a Dido no segundo livro da *Eneida*, ou nas menções em Dictis e Dares, o segundo negando-a. O mais antigo testemunho completo da versão que vicejaria no imaginário mítico parece ser a versão encontrada na *Posthomerica* de Quinto de Esmirna: nesta, Ulisses idealiza a construção de um grande cavalo de madeira, no qual esconde alguns guerreiros, que os troianos ingenuamente levam para dentro das muralhas<sup>79</sup>. Finalizada sua construção, os gregos fingem retirada, escondendo as naus na vizinha ilha de Tenedos; um soldado grego, Sinão (do verbo σίνομαι, “ferir, machucar”), às vezes lembrado como companheiro e primo de Ulisses, permanece na praia e alega ter sido abandonado, explicando o cavalo aos troianos como uma oferenda dos aqueus a Atena para um retorno seguro. Em alguns desenvolvimentos, o primo de Ulisses alegaria que as enormes dimensões do cavalo haviam sido decididas para garantir que os troianos não conseguissem levá-lo para sua cidade, ganhando para si o favor da deusa. Cassandra, que havia sido amaldiçoada com um dom profético no qual ninguém nunca acreditaria, e Laoconte, sacerdote que no momento de acusação seria devorado com seus filhos por serpentes marinhas enviadas por Poseidon (ou, em algumas versões, por Apolo), são vencidos no debate «prolixo e confuso»<sup>80</sup> sobre o destino da escultura, que é levada para dentro da cidade (em certas versões, destruindo-se parte das muralhas para tanto). Também Helena desconfia, em um curioso episódio do qual é lembrada por Menelau no quarto livro da *Odisseia*<sup>81</sup>, quando ela, que antes havia ajudado Ulisses, tenta desmascarar os aqueus. É a astúcia de nosso herói a salvá-los:

“[...] Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte  
dentro do cavalo polido, em que estávamos todos nós,

<sup>78</sup> Em *Inferno* XXVI, como veremos, Dante percebe uma só chama, de duas pontas, na qual são punidos em conjunto Ulisses e Diomedes; Virgílio explica que juntos sofrem a vingança divina por juntos terem pecado; na fala anterior, Dante descreve a mesma chama recordando aquela da pira de Etéocles e Polinice; segundo o mito antigo, quando os corpos dos dois tebanos foram colocados em um mesma pira, a chama se dividiu em dois, indicando como o ódio que os dividira em vida permanecia na morte.

<sup>79</sup> A tradição também apontava o cavalo como símbolo heráldico de Ílion, dado empregado inclusive em evemerizações do episódio como em Dares, mas deve tratar-se de um acréscimo posterior que visava aumentar a astúcia de Ulisses. Sobre as múltiplas interpretações de que o cavalo era o desenvolvimento mítico de um aríete, como já dito não cabe aqui investigar eventuais bases históricas sem influência no literário. Cabe contudo recordar, por outros testemunhos, que o episódio do cavalo é um dos mais antigos de todo o ciclo épico (em especial no chamado *Vaso de Mykonos*, um *pithos* do período arcaico no qual o cavalo já é representado com guerreiros em seu interior).

<sup>80</sup> Cfe. *Od.*, VIII.506.

<sup>81</sup> Possivelmente uma solução do poeta, no qual seu comportamento é explicado por uma intervenção divina, para a incorporação de algum popular episódio anterior.

os melhores dos Argivos, para trazer o destino da morte aos Troianos!  
 Tu entretanto te aproximaste, decerto enviada por um deus  
 que queria conceder toda a honra aos Troianos.  
 E Deífobo semelhante aos deuses vinha logo atrás de ti.  
 Três vezes contornaste a cônica cilada, sentindo-a com o tato,  
 e chamavas alto pelos reis dos Dânaos, dizendo os seus nomes  
 e imitando a voz das esposas de todos os Argivos.  
 Então eu, o filho de Tideu e o divino Ulisses  
 estávamos ali sentados e ouvíamos como chamavas.  
 Nós dois estávamos desejosos de nos levantarmos  
 e de sairmos; ou então de responder lá de dentro.  
 Mas Ulisses impediu-nos e reteve-nos, à nossa revelia.  
 Todos os filhos dos Aqueus se mantiveram em silêncio;  
 só Ânticlo queria responder à tua voz.  
 Mas Ulisses tapou-lhe a boca com grande firmeza,  
 utilizando suas mãos fortes; e assim salvou todos os Aqueus.  
 Assim o reteve, até que Palas Atena te levasse para longe<sup>82</sup>”.

Como narrado pelo Enéas virgiliano, com certa insistência sobre a desonra de Ulisses — que, entre outros, é *pellacis* (“insidioso”) e um *scelerum inventor* (“feitor de crimes”) –, o plano é bem-sucedido:

Assim, por meio dessas insídias, pela arte de perjúrio de Sinon,  
 acreditou-se na coisa: por enganos foram capturados, por lágrimas  
 falsas, aqueles que nem o Tidide [=Diomedes], nem Aquiles de Larissa,  
 e nem dez anos e nem mil naus domaram<sup>83</sup>.

Os aqueus tomam e destroem a cidade, matando e escravizando seus habitantes, em um ápice bélico tratado no *Ílion saqueada*; para nós, as principais fontes antigas são, além de passagens na *Odisseia* e a já lembrada narrativa de Enéas a Dido, duas tragédias de Eurípides: *As mulheres troianas* e *Hécuba*. Na primeira, considerada um comentário sobre a chacina ateniense em Melos (e, em decorrência, ainda apreciada por sua adequação anti-imperialista<sup>84</sup>), apesar de ainda haver um mínimo reconhecimento de seu valor e heroísmo, Ulisses é caracterizado como a perfídia encarnada, o impiedoso senhor de sua agora escrava Hécuba. Na segunda tragédia, o retrato negativo se intensifica — daquelas que nos restaram, é a mais negativa de suas figurações antigas — em seu desprezo pelo desespero de Hécuba, que o vê conduzir Polixena ao altar onde será sacrificada.

Os demais testemunhos antigos de Ulisses no saque a Troia são simples feitos de guerra: na *Ílion saqueada* é ele a matar Astíanax, filho de Heitor, receoso de que cresça e busque vingança; é ele que convence os aqueus a apedrejar Ajax menor em punição ao sacrílego estupro de Cassandra no templo de Atena, é ele a resgatar Helena da casa de seu novo esposo, Deífobo<sup>85</sup>. Apesar de seu efeito na tradição literária ser minúsculo, o *Alessandra* (ou *Cassandra*) de Licofrón de Calcis, intrincado e cansativo texto helenista, escrito para ostentar a erudição e a suposta capacidade do autor, é útil

<sup>82</sup> Homero (2011, v. IV.271–289).

<sup>83</sup> *Eneida* II.195–198.

<sup>84</sup> Um exemplo é a fiel adaptação de Jean-Paul Sartre, *Les Troyennes* (“As troianas”, 1965).

<sup>85</sup> Cfe. *Od.*, VIII.514–520



na reconstrução dos arquétipos míticos por incorporar tradições de outro modo perdidas — afinal, é difícil imaginar que um autor tão pedante e enfadonho possa ter tido tamanha fantasia em sua composição, concedendo-nos alguns detalhes para os quais não temos outros testemunho, como a informação, que reforça seu vínculo com o mar, de que o sigilo de Ulisses (seu “brasão”) fosse um golfinho.

Em conclusão, houve uma prolífica tradição literária, hoje quase suprimida devido a Virgílio e sua apologia por Dante, e que, contudo, constituía a versão dominante durante a época medieval, só esquecida de todo com a afirmação neoclássica, na qual a queda de Ilíon era devida à traição de alguns heróis troianos, como Heleno, Antenor e Enéas. A participação de Ulisses, como mediador, nas narrativas sobre estas traições é no mínimo ambígua, e seus efeitos parecem ter sido pouco intensos: a hipótese mais válida é entender que esta tradição, considerando como a astúcia, o heroísmo e o protagonismo de Ulisses sejam reduzidos, tenha se desenvolvido em paralelo, ou mesmo intencional oposição, àquela homérica, reforçando a teoria de que é o texto homérico, sobretudo a *Odisseia*, a inaugurar os traços tão apreciados desta personagem.

### 4.1.3 O nostos

O ciclo épico incluía uma série de narrativas sobre o retorno dos heróis gregos, os νόστοι (*nóstoi*, “retornos”); temos mesmo evidências de um inteiro poema épico a respeito, talvez evemerizado na narrativa de Dictis, do qual restam alguns fragmentos, atribuído, ao gosto de cada crítico, a um certo Hagias de Trezena, a Eumélio de Corinto ou, claro, a Homero. Um desenvolvimento notável destas narrativas de retorno é aquele relativo a Agamemnon, base para o ciclo da *Orestéia* de Êsquilo, mas a *Odisseia* é com certeza o mais sofisticado e eminente. Além de sua qualidade literária, a segunda épica homérica é relevante por construir e reforçar, no caleidoscópio de culturas e tradições de sua sequência de episódios, a versatilidade de Ulisses, a politropia que garantiu material para os desenvolvimentos posteriores. Na leitura aqui proposta, em seu enredo não linear o retorno se qualifica como o estabelecimento da identidade do herói, o qual precisa se despojar de toda a bagagem da guerra nesta reconstrução, não de todo dissimilar a processos psicológicos de revisitação do passado. Contudo, cabe nesta resenha apresentar os episódios em sua sequência cronológica (inclusive com referência aos eventos posteriores e externos à *Odisseia*), para os subsequentes desenvolvimentos críticos.

De acordo com o relato que Ulisses apresenta aos feácios (*Od.*, livro IX), a primeira etapa de seu *nostos* é um costumeiro ato de pirataria, durante o qual ele e seus companheiros saqueiam Ismaros, cidade dos cicones (aliados dos troianos). Um episódio talvez desprezível, mas que projeta nos eventos seguintes uma sucessão de “quase motins” praticados pelos companheiros: Ulisses afirma ter aconselhado aos mesmos que partissem logo após o saque, enquanto estes preferiram celebrar; no dia seguinte são atacados por outros cicones, que investem em grande número<sup>86</sup>. O herói escapa perdendo os primeiros homens de um contingente que, com o progredir da viagem,

<sup>86</sup> Cfe. Homero (2011, v. IX.51).

será completamente aniquilado. O episódio também ressalta um traço distintivo de Ulisses no primeiro tratamento do tema da ξενία (*xenía*, “hospitalidade”), tão caro ao segundo Homero: durante o saque ele preserva o sacerdote Maron, que o acolhe, e dele recebe o vinho com o qual embriagará Polifemo.

Partindo de Ísmaros, uma tempestade tolhe o rumo às naus, que depois de nove dias chegam à terra dos lotófagos. É a primeira instância, no *nostos*, da curiosidade, da necessidade de Ulisses pelo saber, ao ordenar a exploração da ilha. Mas os locais oferecem aos marinheiros o fruto do lótus, seu único alimento, tão doce que aqueles que o experimentavam esqueciam o retorno para casa<sup>87</sup>. Resistindo à tentação, Ulisses busca seus companheiros, os amarra e os conduz de volta, evitando que a tripulação esquecesse a pátria e decidisse permanecer naquela ilha<sup>88</sup>.

A etapa seguinte da viagem é, possivelmente, o mais conhecido episódio da *Odisseia*: trata-se daquele de Polifemo, no qual, momento único de toda a narrativa homérica, as desventuras de Ulisses são causadas não pela insubordinação dos companheiros ou por algum capricho divino, mas por uma *hybris* de seu intelecto e de sua curiosidade, que em sua desmedida se torna teimosia e insensatez. É um episódio essencial à sua construção identitária na trama da *Odisseia*, sendo imprescindível, na tradição literária, à constituição da temática da soberba intelectual de Ulisses, que motivaria leituras filosóficas primeiro (por exemplo, entre os estoicos), aquela de Dante dois mil anos depois (declinando-se segundo uma particular ótica cristã) e, por fim, seu tratamento moderno, no qual justifica o favorecimento frente a muitos outros heróis de Troia.

Sempre em sua narrativa aos feácios (dado importante, pois nunca se apaga o fato de que, no universo homérico, nosso conhecido mentiroso é a única testemunha do episódio), Ulisses afirma terem escapado dos lotófagos e alcançado o arquipélago dos ciclopes, povo de gigantes descrito como o suprassumo da barbárie. A tropa desce em uma ilha desabitada, onde caçam cabras selvagens e passam a noite. Percebendo que a ilha vizinha era habitada, Ulisses decide explorá-la com sua nau, deixando as demais na primeira ilha<sup>89</sup>; ao chegar, encontra a gruta de um ciclope, que explora com doze companheiros. Roubam da caverna comida e queijo, mas — em contraste com o evento de Ísmaros — Ulisses não atende aos companheiros que desejam fugir, esperando o retorno do proprietário para demandar os dons que, conforme a ξενία, lhe caberiam. Quando Polifemo retorna, não apenas rebate com irreverência os pedidos de Ulisses (que mente sobre sua trajetória e seu nome, chamando-se “Ninguém”<sup>90</sup>), mas come dois de seus companheiros e se recolhe, prometendo consumir os demais no dia seguinte. Ulisses percebe que não pode matá-lo durante o sono, pois apenas o ciclope teria força para mover a rocha que serve de porta à gruta; decide então

<sup>87</sup> Homero não se preocupa em descrever os efeitos do fruto, mas trata-se de uma tradição mitológica comprovada. Minha principal fonte é a *Fábula* 105 de Higino.

<sup>88</sup> Cf. Homero (2011, v. IX.82–104).

<sup>89</sup> Esta justificativa homérica parece nascer da necessidade de incluir uma única nau no episódio, possivelmente incorporando tradições já bastante assentadas sobre seu encontro com Polifemo (como talvez comprovado, por exemplo, com a sátira *O Ciclope* de Eurípides), mantendo-se uma pequena falha de verossemelhança.

<sup>90</sup> Sobre o conhecido jogo de nomes neste episódio, inclusive minha hipótese sobre a etimologia de “Polifemo”, ver a análise respectiva, adiante.

embebedá-lo com o vinho de Maron (punindo, portanto, a falta de ξενία com um instrumento da mesma) e cegá-lo com um tronco de oliveira, fugindo todos na manhã seguinte entre o rebanho que Polifemo conduziria ao pasto. Polifemo é incapaz de pedir ajuda aos demais ciclopes, que acodem a seus gritos, acusando “ninguém” de cegá-lo. Uma vez deixada a caverna, em um ato de *hybris* que provoca a ira de Poseidon, o pai do ciclope, e que é causa de suas desventuras sucessivas, Ulisses se acusa a Polifemo, gritando-lhe seu verdadeiro nome<sup>91</sup>.

Retomando sua viagem, Ulisses e os companheiros alcançam a ilha flutuante habitada por Eolo, que o hospeda durante um mês e lhe oferece, como anfitrião, um otre que contém todos os ventos à exceção de Zéfiro, aquele que sopra rumo a Ítaca<sup>92</sup>. Contudo, em um desconfiança ou dissimulação com os companheiros interpretada como anti-heroica pelos autores antigos e louvada como qualidade política em época moderna<sup>93</sup>, o comandante não revela o conteúdo do otre a seus companheiros. Com Ulisses adormecendo quando Ítaca já pode ser avistada, os companheiros abrem o otre por suspeitar se tratar de um tesouro não compartilhado pelo capitão, liberando todos os ventos e causando um furacão que os conduz mais uma vez à ilha de Eolo. Suplicando sem sucesso por uma nova ajuda, negada por Eolo agora que perderam o favor dos deuses, Ulisses e seus homens reembarcam e chegam a Telépilo, cidade dos lestrigões, gigantes canibais que apedrejam onze das doze naus de sua frota: em mais uma atitude contrária à ética épica, mas louvável pela prudência ao olhar posterior, Ulisses se mantém ao largo e escapa.

Partindo de Telépilo com sua única nau, Ulisses alcança Eana, ilha de Circe, novamente enviando alguns homens para explorá-la. Oferecendo-lhes comida, com seus filtros ela os transforma em animais. Decidido a resgatá-los, Ulisses é protegido pela intervenção de Hermes, que lhe confia uma planta mágica resistente aos encantos, a *moly*. Surpresa com a imunidade de Ulisses, em troca de seu amor Circe restaura a humanidade de seus homens, compensando todos com mais força e juventude: apenas Ulisses, antecipando sua recusa à imortalidade oferecida por Calipso e evidenciando sua condição de *alter*, recusa a dádiva.

Os itacenses permanecem por um ano em Eana, bebendo e festejando, antes que Circe os

<sup>91</sup> Muitas teorias sobre a gênese da *Odisseia* sustentam, com razões bastante fundadas, que entre as fontes do mito de Ulisses estejam narrativas pré-homéricas sobre algum deus marítimo inimigo de Poseidon, tese que poderia mesmo explicar a etimologia do nome do herói (como em minha hipótese que o faz cognato de Elissa, o nome fenício de Dido, e portanto “senhor do mar”); esta hipótese etimológica também é investigada no artigo sobre a origem do nome do herói em preparação (sendo, com efeito, uma daquelas para a qual encontro mais suporte, inclusive por métodos quantitativos de transição fonológica calculada com base em propriedades acústicas de segmentos sonoros). Apesar da validade desta teorias, elas pouquíssima ou nenhuma influência têm no desenvolvimento de sua tradição literária, cabendo serem exploradas em outros trabalhos.

<sup>92</sup> A mitologia grega apresenta várias personagens de nome “Eolo”, todas ligadas aos ventos e emparentadas, que provocava confusão já em época clássica; Diodoro Sículo, historiador do séc. I a.C., dedicou um inteiro trabalho à distinção entre os vários Eolos. No texto homérico da *Odisseia*, apesar de desenvolvimentos em adaptações modernas, ele não é um deus, mas um mortal, guardião dos ventos. Veja-se já Smith (1871).

<sup>93</sup> Sobre o anti-heróismo, a forma de divisão do saque em Ísmaros já pode ser tomada como um testemunho desta interpretação, mesmo caracterizando-se mais como uma evidência da diferença que como uma concreta censura. Sobre a interpretação moderna, um dos principais exemplos da leitura política de Ulisses é *Les aventures de Télémaque* (“As aventuras de Telêmaco”, 1699) de François Fénelon, o texto desta tradição de maior sucesso nos séculos XVIII e XIX, inclusive no Brasil.

instrua sobre o retorno para casa. É preciso que Ulisses, em uma enseada no ocidente do mundo<sup>94</sup>, realize específicos ritos de necromancia para consultar o adivinho Tirésias: é o episódio da *vékvia* (*nékyia*)<sup>95</sup>. Trata-se de um episódio especial, distinto de qualquer outro nas épicas homéricas, que em sua alteridade com os demais heróis homéricos reforça o pragmatismo e a humanidade de Ulisses — por exemplo, é pragmático quando não permite a sua mãe de falar antes de consultar Tirésias, ato que era essencial, e humano quando descreve com palavras vivas o medo que, ao final, o faz fugir. Seguindo as instruções de Circe, Ulisses encontra, entre outras, três almas que terão papel especial nas apropriações e desenvolvimentos do mito. Uma destas é o fantasma de sua mãe, que não consegue abraçar, outro é aquele de Aquiles, que lhe narra as aflições da morada dos mortos, de uma existência inferior àquela do mais mísero entre os servos. Mas a primeira e mais importante alma que Ulisses consulta é aquela de Tirésias, a quem questiona sobre como retomar o favor dos deuses; o adivinho adverte da importância de não atacar os rebanhos do Sol na Trinácia, pois de outro modo retornaria a Ítaca sozinho, após muitos anos, e narra dos pretendentes que em seu palácio assediam Penélope. Também explica como aplacar a ira de Poseidon com uma última viagem, em um profecia destinada a grandíssima importância nos efeitos de seu mito:

Porém quando no teu palácio tiveres matado os pretendentes,  
quer por dolo ou às claras com o bronze afiado,  
deverás partir com um remo de bom manejo,  
até que chegues junto daqueles que o mar não conhecem,  
homens que na comida não misturam o sal,  
nem conhecem as naus de bordas vermelhas,  
nem os remos de bom manejo, que às naus dão asas.  
E dar-te-ei um sinal claro, que não te escapará:  
quando outro viandante te encontrar e te disser  
que ao belo ombro levas uma pá de joeirar,  
então deverás fixar no chão o remo de bom manejo,  
oferecendo belos sacrifícios ao soberano Posêidon,  
um carneiro, um touro, um javali que acasalou com porcas;  
depois regressa a casa e oferece sagradas hecatombes  
aos deuses imortais, que o vasto céu detêm,  
a todos por ordem; e do mar sobrevirá para ti  
a morte brandamente, que te cortará a vida  
já vencido pela opulenta velhice; e em teu redor  
os homens viverão felizes: é esta a verdade que te digo<sup>96</sup>.

De volta a Eana, Circe lhe ensina o caminho para Ítaca. Primeiro era necessário superar a ilha das sereias, as quais faziam os marinheiros naufragar em suas rochas, seduzindo-os com seus cantos; Ulisses, como muito retratado na arte, sela os ouvidos dos companheiros com cera, para que nada ouvissem, e se fez amarrar ao mastro do navio, a fim de se tornar o único homem a conhecer o

<sup>94</sup> O ocidente se confundindo, como sempre em Homero e na tradição seguinte até Dante, com a morte, com o ocaso da vida; é significativa, como veremos, a mudança na interpretação deste ocidente ulisseico a partir do Renascimento, configurando-se como direção para o futuro.

<sup>95</sup> Não há tradução possível; Liddell; Scott (1940) dicionarizam o termo como «rito pelo qual fantasmas são invocados e questionados sobre o futuro». Cabe recordar que, apesar dos termos serem usados como sinônimos, a noção de *nekya* não é, especialmente em Homero, idêntica à *katabasis*, pois, apesar das duas permitirem a conversação com os mortos, apenas esta última é uma efetiva jornada física aos inferos.

<sup>96</sup> Homero, (2011, v. XI.119–137).

que as sereias cantavam. A alteridade (e, mais que isso, a unicidade) de Ulisses neste episódio está no estratagema que combina suas duas principais qualidades homéricas, satisfazendo com prudência sua curiosidade e concedendo aos futuros desenvolvimentos da tradição um episódio pelo qual é o único a saber segredos indizíveis<sup>97</sup>.

Vencidas as sereias, seria necessário superar o estreito entre Cila, um monstro de seis cabeças, e Caribde, a personificação de um vórtice marinho. Sem revelar o perigo da travessia aos companheiros, Ulisses os encoraja a avançar, escolhendo entre as duas ameaças a Cila, a quem tenta vencer armando-se e atacando-a da proa da nau. Antes dele e seus homens vencerem o estreito, o monstro captura seis companheiros. O relato do episódio é marcado pelo pragmatismo que o distingue dos demais heróis de Troia e, em virtude da decisão racional pelo menor entre dois males, abrindo Ulisses a uma inteira estação de leituras filosóficas, sobretudo no estoicismo.

A nau finalmente chega aos campos trinácrios, como profetizado por Tirésias e Circe, onde se encontram os rebanhos do Sol. Ulisses tenta sem sucesso dissuadir seus companheiros do abate dos animais, causa de um imediato protesto do Sol com Zeus. Irado pelo ato sacrílego, o senhor do Olimpo faz com que a última nave afunde, salvando-se apenas Ulisses que, agarrado a um destroço, depois de nove dias alcança Ogígia, ilha da ninfa (ou deusa) Calipso, não sem antes ser conduzido mais uma vez pelo estreito, desta vez nas proximidades de Caribde, que lhe subtrai os poucos bens materiais que lhe restavam, concluindo assim a perda de todo vestígio material de sua vida anterior. Na abertura da *Odisseia*, ainda na invocação à Musa, o massacre dos rebanhos do Sol, e portanto a insensatez dos companheiros da qual é o único a não partilhar, é apontado como ato fundamental para o estado das coisas:

Mas a eles, embora o quisesse [=Ulisses], não logrou salvar.  
Não, pereceram devido à sua loucura,  
insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,  
o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno<sup>98</sup>.

Ogígia, a ilha no umbigo do mundo, é um território distante, solitário, paradisíaco e mítico; é, por excelência, o “lugar outro” das épicas homéricas, como que suspenso em seu torpor além do espaço humano. Neste primeiro *locus amoenus* de nossa literatura, território anti-heroico por excelência, os normais atos e comportamentos da épica não são proibidos, mas são impossíveis, inverossímeis, inócuos. Calipso acolhe o naufrago e por ele se apaixona, seduzindo-o por sete anos e oferecendo-lhe a imortalidade, mas Ulisses a recusa, nostálgico por sua casa em Ítaca. A dor pela perda e a saudade não são estranhas à épica (em Homero, baste lembrar a dor de Aquiles por Pátroclo ou o pesar de Ulisses por seus companheiros, junto a Circe), mas no ambiente de Calipso o tom é diverso, as cores da areia e do sangue se atenuam, o ritmo da narrativa épica cede aquele da lírica, do idílio. Mesmo o impulso de Ulisses é aqui de gênero anti-heroico, incitado pela esperança do

<sup>97</sup> Discuto em maior detalhe sobre este episódio e seus efeitos na tradição adiante, especialmente ao tratar de Cícero, em uma influência que, de modo talvez inesperado, se prolonga inclusive até Kafka.

<sup>98</sup> Homero (2011, v. I.6-9).

retorno, do âmbito comum e doméstico, da família — um gênero de sentimento que, cabe recordar, na *Iliada* era distintamente mais troiano que grego.

A *Odisseia* se abre na nostalgia de Ulisses após os anos em Ogígia: sempre recusada por Ulisses, Calipso aceita liberá-lo ao ser persuadida por Hermes, enviado por Zeus em resposta a uma súplica de Atena. Instruído pela ninfa, Ulisses constrói uma jangada e se lança ao mar. Poseidon, ainda irado pela ofensa a Polifemo, destrói sua jangada ao descobrir a fuga, mas Ulisses escapa pela intervenção de Ino, divindade marítima<sup>99</sup>, que o conduz a Esquéria, ilha dos feácios. Nu e exausto, Ulisses se esconde entre duas oliveiras e adormece. No dia seguinte é acordado pelas vozes de moças, e encontra Nausicaa, princesa local, que instruída em sonho por Atena havia chegado à praia com suas damas-de-companhia. Ulisses implora por ajuda e é levado à corte de Alcinoos e Arete, onde, como próprio da ξενία, é recebido sem questões e permanece por vários dias, festejando e vencendo no pentatlo.

Devemos acreditar que o encontro com Nausicaa seja construído sobre o motivo folclórico do estrangeiro que derrota os campeões locais e conquista a mão da princesa<sup>100</sup>, mas seu emprego na *Odisseia* volta a subverter o *ethos* heroico no processo de reconstrução da identidade: apesar do poeta conceder um tributo à base folclórica, por meio de Atena que lembra a Nausicäa sua idade de núpcias e da própria princesa confirmando a suas companheiras o interesse pelo naufrago, nem Ulisses «era uma figura de romance para desposar *la princesse lointaine*»<sup>101</sup> e nem o multifacetado retrato da filha de Alcinoos se resume na figura da donzela que suspira por suas bodas. A anagnórisis de Ulisses, tanto pelos feácios quanto por si próprio, inicia pela recitação do aedo Demódoco, que entoia dois poemas: um primeiro, sobre uma de outro modo desconhecida rixa entre Ulisses e Aquiles, e um segundo, de tema mitológico. Ao participar do mundo narrado, Ulisses recupera gradualmente sua identidade e pede a Demódoco que retorne à temática troiana e cante do Cavalo, estratégia que o define em prudência e engenho. Revivendo o episódio e incapaz de conter suas emoções, Ulisses confessa sua identidade, o naufrago apresentando-se como filho de Laerte e de Ítaca. É quando, na *Odisseia*, inicia a contar os episódios aqui já relatados, do saque de Ismaros à chegada em Esquéria:

Agora direi em primeiro lugar o meu nome, para que fiqueis a sabê-lo, e para que no futuro, tendo fugido ao dia impiedoso, eu possa ser vosso anfitrião, embora seja longe a minha casa. Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens por meus dolos. A minha fama já chegou ao céu. É na soalheira Ítaca que habito. [...] É uma ilha áspera, mas boa criadora de mancebos. Nada vejo de mais doce do que a vista de nossa terra<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Homero é obscuro a seu respeito, mas me apropriado da definição de Alcmán em seu fragmento 83, no qual Ino é lembrada como θαλασσομέδουσα (*thalassomédusa*, “medusa (=guardiã) do mar”). Trata-se de mais um elemento a sugerir a presença de mitemas marítimos na base estrutural da narrativa homérica.

<sup>100</sup> Em uma diferente expressão, é a mesma provável base para a reunião com Penélope após a derrota dos pretendentes, explicando a semelhança entre estes episódios homéricos e inúmeras narrativas folclóricas.

<sup>101</sup> «was not a figure of romance to marry *la princesse lointaine*» (LUCE, 1974, p. 48). Tradução minha.

<sup>102</sup> Homero (2011, v. IX.16–28).

Arrebatados por sua narrativa, os feácios fazem dons a Ulisses e o escoltam, deixando-o à noite em um praia de Ítaca, entregue ao sono. Ao acordar, incerto sobre seu paradeiro, é visitado por Atena, disfarçada, à qual mente sobre sua origem (seria um príncipe cretense). A deusa termina por se revelar, deliciada com as mentiras de seu protegido, e lhe detalha a situação em seu palácio, que os leva a planejar a morte dos pretendentes.

O cenário apresentado por Atena é aquele que o leitor da *Odisseia* encontra nos quatro primeiros livros da obra, a *Telemaquia*, uma jornada de iniciação de Telêmaco, que prepara narrativa-mente sua participação ao lado do pai no massacre. Por meio dela, o poeta da *Odisseia* evidencia a urgência do retorno de Ulisses: um grande número de pretendentes consome os bens da família e competem pela mão de Penélope, que busca subterfúgios para se subtrair aos pedidos (sobretudo seu conhecido tecer e retercer da veste mortuária para Laerte). Telêmaco anuncia seu desejo de expulsar os pretendentes, mas, sem o poder necessário para tanto e decidido a obter notícias sobre seu pai, parte sob sugestão de Atena para Esparta e Pilos, sendo recebido por Menelau e Helena na primeira e por Nestor na segunda. Enquanto isso, em Ítaca os pretendentes entendem que Telêmaco é agora um homem adulto, potencial ameaça a seus planos, e armam uma emboscada em seu retorno, que coincide com a chegada de Ulisses.

Orientado por Atena, Ulisses se dirige à cabana de Eumaios, seu guardador de porcos e irmão de criação. Atena o disfarça de mendigo errante para que ele receba uma descrição mais neutra e desinteressada da situação. O reencontro com o irmão é marcado por um forte desejo de reestabelecimento, contudo insuficiente para vencer a prudência de Ulisses, o qual produz uma ulterior e ainda mais elaborada narrativa a seu respeito: ele seria um dos cretenses que retornaram de Troia, agora naufrago em Ítaca após permanecer por sete anos em uma corte egípcia<sup>103</sup>. Guiado por Atena, que o salvou da emboscada dos pretendentes, também Telêmaco chega à cabana de Eumaios, onde encontra seu pai e, com ele, planeja o massacre final. Sempre disfarçado de mendigo, Ulisses retorna a sua casa, onde se torna objeto de escárnio dos pretendentes e, sobretudo, participa de uma sequência de episódios de anagnórisis, críticos em sua reconstrução identitária. O primeiro e mais idílico é com Argos, seu cachorro, moribundo e esquecido pelos cantos, que o reconhece e morre pela emoção. Logo após, Penélope questiona o mendigo, que lhe diz ter notícias recentes sobre seu marido, em um diálogo ambíguo no qual muitos leitores vislumbram um reconhecimento não admitido pela esposa. O principal episódio, testemunhado por séries antigas e modernas de representações pictóricas, é contudo aquele da ama Euricleia, que reconhece Ulisses ao banhar os pés do mendigo e encontrar a cicatriz de sua infância, sendo impedida pelo herói de revelá-lo.

Orientada por Atena, Penélope promove uma competição para a escolha do futuro marido, no qual será usado o arco de Ulisses<sup>104</sup>: o homem que conseguisse usá-lo e atirar uma flecha por

<sup>103</sup> Como bem analisado por expoentes da corrente neoanalítica, é provável que o poeta da *Odisseia*, no jogo de diferentes versões que oferece sobre o retorno de Ulisses, reconhecesse múltiplas e discordantes versões de seu périplo, excluindo as contradições e oposições a sua narrativa ao inserí-las em sua trama por meio da proverbial licença de Ulisses com a verdade, em um expediente ainda usado por autores modernos (vejam-se, por exemplo, as soluções de Polifemo em Pascoli e de Penélope em Atwood).

<sup>104</sup> Para a *Odisseia*, há uma tradição de leitura, a meu ver um pouco forçada mas admissível, de que Atena apenas con-

entre doze cabeças de machados venceria. Ulisses é o único a conseguir tirar o arco; após lograr o feito, volta-se aos pretendentes e, com a ajuda de Atena, Telêmaco, Eumaeus e Philoteus, massacra os adversários. Antes do reconhecimento definitivo por Penélope, graças a informações que somente o verdadeiro Ulisses poderia saber, o herói e seu filho também enforcam doze empregadas que haviam apoiado os pretendentes. É importante salientar a diferença entre os valores deste ambiente domiciliar e os princípios épicos da *Ilíada*, mesmo no cenário do massacre. Em contraste, por exemplo, à soberba de Aquiles sobre o cadáver de Heitor na primeira épica, as reflexões de Ulisses em Ítaca o deixam muito mais urbano, muito mais próximo daquele Enéas que Virgílio retrata nos últimos versos da *Eneida*, quando se detém sobre o corpo de Turno:

[...] E quando Euricleia viu os cadáveres  
e a grande quantidade de sangue, preparou-se para levantar  
o grito ululante de exultação, pois vira cumprido um feito enorme.  
Mas Ulisses reteve e refreou o gesto, embora ela muito o desejasse;  
e falando dirigiu-lhe palavras aladas:  
“No teu coração, ó anciã, te regozija, mas sem exultação em voz alta.  
É coisa ímpia o regozijo sobranceiro sobre os cadáveres dos mortos. [...]”<sup>105</sup>

No último livro da *Odisseia*, que filólogos antigos e modernos já defenderam se tratar de um acréscimo tardio<sup>106</sup>, segue-se, para Ulisses, uma visita a Laerte, derradeiro reconhecimento do herói, que como no caso de Penélope apenas se confirma por uma informação do Ulisses “anterior” (a descrição do pomar). As cenas finais relatam uma tentativa de rebelião pela população de Ítaca, que imputa a Ulisses a morte de duas gerações: a dos que o acompanhou para Troia, e a dos pretendentes; pela intervenção de Atena, ou, em outras palavras, pelo intelecto, se estabelece a paz que encerra a *Odisseia*.

#### 4.1.4 A última viagem

Se a *Odisseia* se encerra com a paz de Atena, o mesmo não pode ser dito sobre a trajetória de Ulisses no mito: o poeta da segunda épica deixa seu futuro em aberto por meio da profecia de Tirésias, impondo-lhe uma última e aparentemente impossível tarefa para a necessária conciliação com Poseidon: como já lembrado, tratava-se de encontrar uma terra tão afastada do mar que um camponês confundiria seu remo com um ventilabro. Esta tarefa é o imperioso antecedente para uma morte descrita em termos ambíguos, ou seja, «ἐξ ἄλoς», que pode significar tanto “vinda do mar” quanto “distante do mar”. É possível que, mais uma vez, a ambiguidade seja intencional e

---

firma a Penélope a validade da competição, que teria lhe ocorrido ao conversar com o mendigo; esta leitura, é evidente, apenas se sustenta se houver um reconhecimento prévio de Ulisses por parte de sua esposa. Este detalhe seria uma inócua disputa filológica, sem efeito concreto na tradição, se não tivesse sido recuperado em época moderna, especialmente a partir do Novecentos, por uma série de obras de cunho feminista, focadas na figura de Penélope. Trata-se de mais um caso no qual os desenvolvimentos da história literária alteram o horizonte de recepção também para obras anteriores, sobretudo quando recuperadas (isto é, em caso de transmissão e recepção descontínuas).

<sup>105</sup> Homero (2011, v. XXII.407–412).

<sup>106</sup> Kazantzakis, por exemplo, o desconsidera ao escrever sua continuação da épica.



recolha diferentes versões sobre a morte de Ulisses, anteriores à composição do nono livro da *Odisseia*, mas sobretudo é impossível não buscar uma chave simbólica com a qual interpretar a profecia de Tirésias, sibilino como qualquer oráculo. Assim, não surpreende que já na antiguidade, em uma expressão da angústia pela conclusão que ainda domina os leitores da *Odisseia*, se tenha buscado solucionar o enigma homérico, oferecendo soluções que invariavelmente condenavam Ulisses a uma nova viagem.

A solução mais difusa em época antiga foi a referência a Telêgono (de Τηλέγονος, “nascido longe”). Na *Telegonia*, obra que encerrava o ciclo épico no resumo de Proclus<sup>107</sup>, Telêgono era o filho de Ulisses e Circe, que como rito de passagem à idade adulta (tudo indica que a obra fosse pensada como um contraponto à *Telemaquia*) chega a Ítaca para conhecer seu pai. Acreditando estar em Cócira e ignorando que sejam seu pai e seu irmão, Telêgono enfrenta Ulisses e Telêmaco, matando o primeiro com a espinha de uma arraia (cumprindo, portanto, a profecia da morte “vinda do mar”); depois de uma anagnoresis entre pai e filho carregada de *pathos*, a épica se encerrava com o casamento de Telêgono e Penélope e de Telêmaco e Circe. Higino, que buscava compilar com verossimilhança múltiplas versões, afirma em suas *Fábulas*<sup>108</sup> que da união dos primeiros nasceu Ítalo, que daria nome à Itália, e da união dos segundos Latino, que daria nome à língua latina; o objetivo do testemunho (como, entre outros, em Hesíodo, para quem é outro Latino, filho de Circe e Ulisses, a governar o território italiano como líder dos tirrenos, ou seja dos etruscos<sup>109</sup>) era o de vincular o território italiano e os romanos, a Ulisses, um mito aparentemente difuso antes da influência virgiliana que elege Enéas como antepassado mítico, assim rebaixando Ulisses. O evento é lembrado numa tragédia perdida de Sófocles, a Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ (“Ulisses ferido com uma espinha”, 414 a.C.), citada por Aristóteles na *Poética* como um exemplo de eficaz trama trágica do feito horroroso cometido na ignorância (é comparada ao *Édipo Rei*): interpretando seus comentários frente as ficções da tradição que conhecemos, é possível inferir que a ἀμαρτία, a falha trágica, era atribuída a Ulisses. A consequência, contudo, era idêntica: a morte vinda do mar.

Contudo, no texto homérico Tirésias profetiza uma morte branda e uma velhice feliz, que parecem satisfazer aquele objetivo doméstico de Ulisses que permeia a *Odisseia* — além das narrativas sobre Telêgono, as únicas exceções, com pouquíssimo efeito na tradição, são textos da Segunda Sofística de radical posição filotroiana, como o *Heroico* de Filóstrato, no qual a *Odisseia* é explicada como uma mentira de Ulisses a Homero (sendo portanto falsa também quanto à profecia de Tirésias), e a *Alexandra* de Liconfron, na qual Cassandra lança maldições ao rei de Ítaca. A posição dominante é assim aquela de Ulisses que alcança seu desejo por uma vida no seio familiar, sem desnecessários feitos heroicos, ecos da qual podem ser encontrados ao longo da antiguidade, como no “mito do Er” que encerra a *República* de Platão, discutido mais adiante<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Em sua *Σπρώματα* (“Colcha de retalhos”, c. 200), Clemente de Alexandria atribui a épica a um certo Eugamon de Cirene, que teria condensando um mais longo de poema de Museu de Atenas. Para nós, a autoria não tem nenhum valor, mas é significativo como o testemunho de que a morte de Ulisses fosse tratada em mais textos.

<sup>108</sup> Cf. *Fábula* 127, precisamente sobre Telêgono.

<sup>109</sup> Cf. *Teogonia* 1011–1016.

<sup>110</sup> Por ser sabidamente uma invenção platônica, a despeito de seus efeitos na tradição literária decidi não inseri-lo

Na estrutura interpretativa de Boitani (1992), o sucesso desta fórmula platônica no apreço cristão, apesar da metempsicose intolerável para sua doutrina, também pode ser explicado por Ulisses tornando-se um “signo” que a civilização clássica (o pensamento grego) interpreta projetando-o em seu futuro (neste caso, as vertentes mais filosóficas do cristianismo, em sua expressão de “religião do *logos*”). Contudo, o caminho escolhido por autores de todas as épocas ao se inserirem no tecido mitológico não poderia ser a exploração do idílio doméstico do velho Ulisses, mas sim a profecia da última viagem, cujas soluções narrativas, inspiradas no modelo épico, em geral impedem este idílio: se excluirmos autores e obras de pouquíssimo ou nenhum efeito na tradição literária, de certo modo o único autor a não se preocupar pela viagem derradeira, oferecendo em alternativa uma brilhante solução para o retorno como «particular tranquilo» de Platão, foi Joyce com seu Ulisses perambulando banalmente por Dublin. Os demais casos de continuação se empenham pela última viagem, com extremos como, para tomar um contemporâneo de Joyce, Nikos Kazantzakis, que ao escrever sua *Odyseey: A Modern Sequel* (“Odisséia: Uma Continuação Moderna”, 1938) descartava o último livro da *Odisséia* e conduzia Ulisses por um estonteante e exaustivo périplo global: entre outros incontáveis eventos, o herói retorna a Esparta e participa de um novo rapto de Helena, viaja ao Egito rumo às nascentes do Nilo (onde funda uma nova cidade e uma nova religião), persegue sua jornada meridional costeando a África e morre em um iceberg na Antártida, não sem antes ter encontrado, transfiguradas, figuras como Buddha, Fausto, Dom Quixote e Jesus.

Entre a oferta de últimas viagens, há uma que precisa ser apresentada junto às fontes antigas, pois sua força no imaginário moderno sobre Ulisses, capaz mesmo de se sobrepor aos traços de Homero e orientar a recepção de seus textos, já a inscrevem entre os elementos imprescindíveis do mito: trata-se de viagem retratada no canto XXVI do *Inferno* de Dante Alighieri. Seu efeito em autores como Tennyson e Levi é testemunho da força desta continuação, especialmente em sua exegese romântico-existencialista, com a qual todos os novos cantores do fim de Ulisses são chamados a se medir. Nesta versão de Dante, apesar do amparo familiar, o herói narra ter deixado Ítaca decidido a conhecer as verdades últimas, convencendo seus homens a ultrapassar os limites divinos ao saber humano (representados, fisicamente, pelas colunas de Hércules) e a buscar o que há «atrás do Sol». Vencidos os marcos de Hércules em uma viagem de tons noturnos e múltiplas referências à senilidade, Ulisses e os companheiros avistam uma montanha escura: é o Purgatório, de onde Deus («um outro») envia uma tempestade que os faz naufragar, condenando ao Inferno o capitão que, pagão ao contrário de Dante e desobediente dos limites divinos, nunca conheceria as verdades ultra-humanas.

As demais instâncias narrativas costumam apenas ocupar os vácuos ao aproveitar as possibilidades daquelas aqui lembradas, como na fundação de cidades durante a última viagem (em especial, valendo-se de testemunhos antigos, Lisboa). Às vezes são utilizados procedimentos paródicos, quando não irônicos (como em Pascoli), ou manejos metafóricos destes referenciais (como não apenas no exemplo ostensivo de Joyce, mas também em muita literatura de exílio para quem

Ulisses constitui, por óbvias razões, um dos mitos antigos mais adequados ao reuso).

## 4.2 O parâmetro literário: Homero

### 4.2.1 Da recepção antiga de Homero

Europa, filha do rei fenício Agenor, colhia flores no Líbano quando, subitamente, viu à sua frente um touro branco, sobre o qual montou para orná-lo com os ramalhetes que ela portava. O touro começou a galopar e, para não cair, Europa se agarrou ao animal, atravessando o Mediterrâneo e chegando à Grécia — de sua união com Zeus, disfarçado naquele touro, nasceriam os reis de Creta. Agenor ordenou a seus filhos que a procurassem e um deles, Cadmus, também partiu para o Ocidente. Em Delphi, ele soube pelo oráculo de Apolo do destino da irmã e recebeu de Zeus o conselho de permanecer na Grécia, fundando uma cidade no lugar “onde repousasse uma vaca de duas luas”. Encontrado o animal, com duas grandes manchas circulares nos quartos, Cadmus o seguiu por vários dias, até que este parou para descansar. Determinado o lugar, o príncipe fenício elevou um altar a Atena onde faria sacrifícios abençoando a fundação da cidade, que seria chamada de Thebes. Cadmus buscou água para o ritual em uma fonte próxima, mas esta pertencia a um dragão, filho de Ares, que recusou o pedido. Obrigado a matar o monstro, Cadmus recebeu do deus da guerra o conselho de plantar no solo da cidade os dentes do dragão, que a tornariam invencível na guerra. Contudo, do chão brotaram guerreiros armados que a destruiriam, mas Atena, patrona da nova cidade, semeou a confusão entre os filhos dos dentes de dragão, que começaram a lutar entre si. Quando apenas cinco, os mais bravos, restavam, Cadmus os convidou a se renderem e a ajudá-lo: a cidade resultaria assim da mistura entre estrangeiros fenícios e nativos do solo grego. Embaraçado pela derrota, Ares fez as pazes com Cadmus, que introduziria o alfabeto fenício na Grécia, e lhe concedeu a mão de Harmonia, sua filha com Afrodite, que como a mãe saberia unir as pessoas<sup>111</sup>.

Este mito de fundação costuma ser lembrado em estudos sobre a antiga Grécia: é uma boa narrativa e para a mitologia comparada há vários elementos saborosos<sup>112</sup>, sendo exemplar nas defesas sobre a mobilidade e os contatos culturais no Mediterrâneo da idade do bronze. Ao tratar do tema de Ulisses, constitui um mito que pode ser elevado a *exemplum*, afrontando as mais comuns abordagens a Homero, nas quais o milagre grego também parece brotar do solo da Hélade. Essa abordagem retrospectiva, que não reconhecia as dívidas com outros povos e tradições, se desenvolveu em um preciso contexto sócio-político, grego em geral e ateniense em especial, cujo discurso

<sup>111</sup> Trabalho o mito de Cadmus a partir de várias fontes, especialmente Grimal; Kershaw; Maxwell-Hyslop (1991) e Davidson (2008)

<sup>112</sup> Destaco o já lembrado mitema do embate entre o herói e um réptil monstruoso e aquele da fundação de uma cidade por uma indicação divina expressa em um animal, principalmente no paralelo americano, encontrado nas armas do México, dos mexicas que fundariam Tenochtitlán onde uma águia empoleirada sobre um cacto estivesse devorando uma serpente, como revelado pelo deus Huitzilopochtli. As semelhanças entre os dois mitos chegaram a motivar hipóteses de que a versão mexica seria uma adaptação, pós-contato, do mito greco, hipótese que hoje não parece possuir qualquer validade: o mito já figura nos primeiros códices americanos, em especial o Códice Boturini da primeira metade do século XVI (provável cópia de um documento pré-hispanico, Cfe. Ramírez; Torre Villar (2001), *passim*).

soava risível a quem estivesse familiarizado com tais dívidas. É o caso, para citar um único autor, de Luciano, nativo de Samósata (e, portanto, assírio), que em seu *Ἀληθῆ διηγήματα* [*História verdadeira*], na paródia ao gênero literário das “vidas de Homero” se valia da homofonia entre o nome do poeta e a palavra grega ὄμηρος [*hómēros*, “refém”], fazendo Homero se declarar um prisioneiro babilônio de nome armeno, Tigranes<sup>113</sup>.

Com efeito, podemos tomar as obras desse gênero como indícios das diferentes recepções das épicas homéricas, acompanhando sua historicidade pelas diferentes caracterizações apresentadas quanto ao autor e seu método de composição. A análise inicia nos lembrando que Homero, apesar de seu papel canônico em certos momentos (como na Atenas de Péricles), não constituiu desde o princípio um parâmetro incontestável sobre o universo mitológico, e que as duas épicas apresentam trajetórias distintas de influência e apreço: em especial, um o domínio da *Odisseia* sobre a *Ilíada* nunca parece ter se verificado na época antiga, sua supremacia se concretizando apenas nos últimos dois séculos.

Uma grande quantidade de fragmentos de papiros da *Ilíada* foi preservada, em sua maioria posteriores ao século II a.C. Pela idade, já refletem o texto fixado pelos gramáticos alexandrinos, como Zenódoto de Éfeso e Aristarco de Samotrácia, responsáveis, entre outros fatores, pela divisão das duas épicas em vinte e quatro livros, ordenados segundo as vinte e quatro letras que compunham o alfabeto grego. É especialmente ao segundo, cuja severidade ao refutar versos dúbios se tornou proverbial<sup>114</sup>, que devemos o texto atual, pois nos fragmentos do século III a.C. e anteriores, assim como em citações e alusões encontradas na tragédia e na filosofia ateniense, por exemplo em Eurípides e Platão, descobrimos variações significativas, que sugerem não apenas fórmulas mais orais, mas mesmo tramas diversas. Quanto a manuscritos, contamos com cerca de 200 cópias medievais, a mais antiga, parcial, da segunda metade do século IX d.C.<sup>115</sup>, e a mais representativa o chamado *Venetus A* (séc. X), depositado na Biblioteca Marciana de Veneza, uma belíssima e meticolosa cópia, realizada como empreitada acadêmica. Completa com todos os símbolos marginais da crítica de Aristarco e escolia de diferentes fontes, além de notas e uma introdução ao contexto mitológico, é o equivalente medieval de uma *collector's edition*. É esta nossa fonte da primeira épica: as edições críticas de hoje, ou as traduções sobre elas realizadas, invariavelmente reproduzem a lição deste manuscrito, com eventuais correções e inferências dos editores, pelo testemunho de outros manuscritos, nunca alterando substancialmente a referência. É sobretudo devido a sua presença no *Venetus A*, por exemplo, que o debatido *Catálogo das naus*, ausente em vários outros manuscritos, é reproduzido em todas as edições modernas. Lemos esta narrativa oral dos séculos VII-VIII a.C., transcrita décadas ou séculos depois e fixada por gramáticos meio milênio após sua composição, mas esquecemos que se trata de um texto reconstruído a partir de pouquíssimas e divergentes

<sup>113</sup> Cf. Samósata (2009, v. II.20).

<sup>114</sup> Apesar de pouco usado hoje, o termo *aristarco* é frequentemente dicionarizado com o sentido de “crítico (literário) severo”; sobre a fama de revisor severo, ver, entre outros, Cícero em *ad Familiares* iii.11.5 e ix.10.1, além de Pis. 30.73 e Horácio *Ars Poetica* v. 450.

<sup>115</sup> Trata-se do manuscrito X, do Monastério de Santa Catarina, Sinai, inventário MF26, doze fólhos de um códex com paráfrase intelinear em prosa.

cópias, separadas de sua origem por quase dois mil anos de crítica literária.

Em comprovação de seu menor sucesso ao longo do tempo, da *Odisseia* nos restou um menor número de fragmentos de papiros, cerca de um terço daqueles da *Ilíada*. Quase todos são posteriores à fixação alexandrina, e os manuscritos, agrupados em bem 18 diferentes famílias, são edições frequentemente menos elegantes que aqueles da *Ilíada*: se o *Venetus A* é uma edição de luxo, a maior parte dos manuscritos da segunda épica são o equivalente medieval de nossos *paperbacks*. O mais antigo é o *Laurentiano 32.24* (código L4) da biblioteca homônima de Florença, que também ocupa um papel de destaque na elaboração das edições críticas atuais. Cópias das primeiras páginas do *Venetus A* e do *Laurentiano 32.24* são reproduzidas aqui, ilustrando a diferente atenção, mesmo material, às duas épicas<sup>116</sup>.

Se estamos acostumados a verificar as diferentes recepções e efeitos de Homero a partir de seu renascimento<sup>117</sup>, é necessário que o público especialista se detenha também na longa recepção do texto homérico entre sua gênese oral e sua fixação pelos gramáticos alexandrinos — aquela lição que, como há pouco lembrado, os manuscritos medievais reproduzem e que as edições críticas tentam reestabelecer.

Apesar de conhecerem variantes do texto homérico, como aquelas desenvolvidas nas colônias gregas na Itália, é a versão de Aristarco que os romanos empregam, como sugerido pela *Odusia* de Lívio Andronico (século III a.C.), inauguração da literatura latina enquanto produção *escrita*. da tradução de Andronico só restam fragmentos<sup>118</sup>, mas, especialmente quando lidos à luz da função de Homero em Virgílio, eles nos fornecem um retrato bastante claro da “classicidade” assumida pelo texto homérico em época imperial, naquele momento cultural, como demonstrado, onde se encontram as raízes de nossa ideia de clássico.

Como elaborado por Nagy em seus livros *Homer the Classic* e *Homer the Preclassic*<sup>119</sup>, a partir do uso e das referências a Homero em Virgílio, precisamente em consideração à rigidez da lição alexandrina,

este Homero da época de Virgílio [já] havia se tornado limitado demais — rígido demais — para o poeta romano. Virgílio precisou ultrapassar Homero o Clássico

<sup>116</sup> As informações sobre as tradições manuscritas são tomadas especialmente de Pearse (2008) (cujas fontes são Silk, (2004), West (2001) e Bérard (1925)) e de Pasquali (1974).

<sup>117</sup> Entre as produções brasileiras, cabe sinalizar *As metamorfoses de Homero*, focado em sua recepção pela crítica setecentista (Lacerda (2003)).

<sup>118</sup> Provavelmente devido à sua capacidade estética e à qualidade já “clássica” que os textos receberam; neste sentido, cabe lembrar o retrato de um certo *magister* Lúcio Orbílio Pupilio dado por Horácio em sua segunda epístula, que já sugere uma abordagem ao “clássico” muito próxima àquela Oitocentista. Num interessante desdobramento da tradição clássica, é a este Orbílio que se refere Rimbaud em seu poema latino *Ver erat*: «Ver erat, et morbo Romae languebat inertis / Orbilius: diri tacuerunt tela magistri / Plagarumque sonus non jam veniebat ad aures, / Nec ferula assiduo cruciabat membra dolore» («Primavera, e abatido em Roma languidecia / Orbílio: a trama mestra maldosa estava muda / Já não vinham aos ouvidos as sonoras pancadas / nem palmatória assídua em dor torturava o corpo», A. Rimbaud, *Vers de Collège*, a cura di Jules Mouquet, Paris, Mercure de France, 1932. Tradução de Oliveira, ([s.d.])).»

<sup>119</sup> Nagy (2009) e Nagy (2012), respectivamente; desenvolvo nestes parágrafos, até o debate sobre o ciclo épico, as posições de Nagy a partir da resenha de Van Sickle (Van Sickle (2012)).



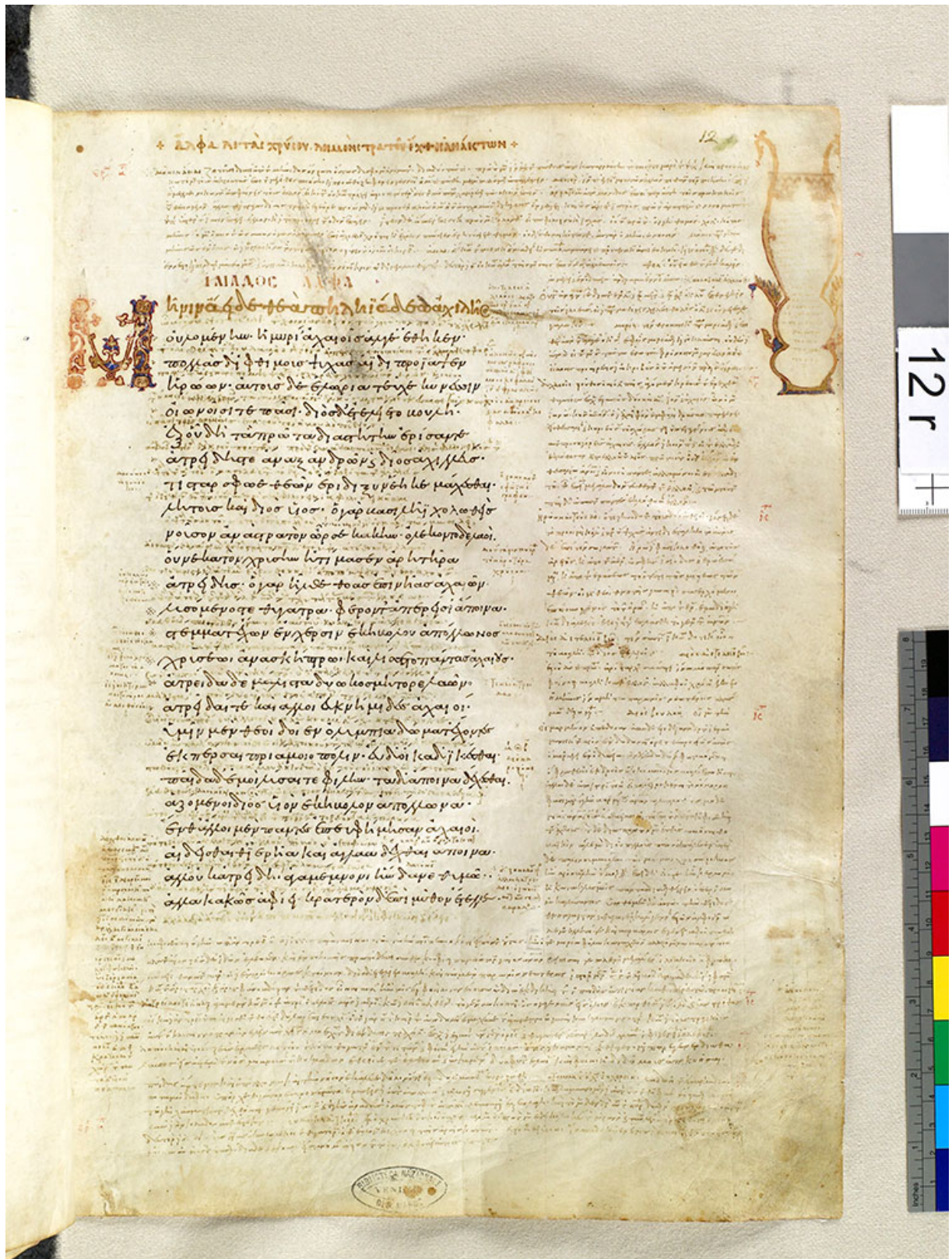
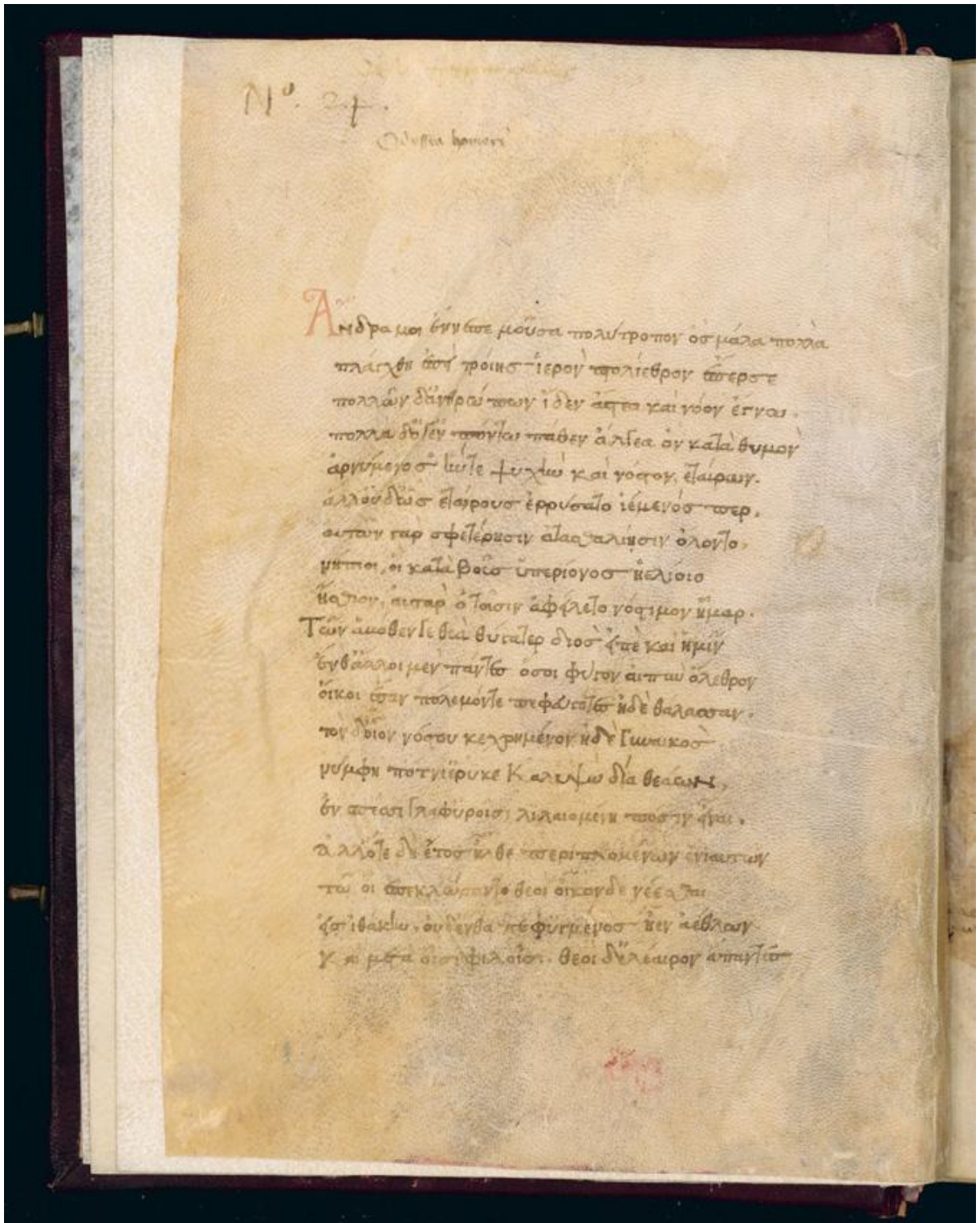


Figura 20 – Venetus A, primeira página. O texto homérico, com a paráfrase interlinear, é constituído pela fonte maior no centro da folha; às margens estão os comentários e escólia





Nº 24.  
Οδυσσεὺς ἁμιονί

**Α**νδρα μοι ἔνθαπε μοῦσα πολύτροποι ὅσ' μάλα πολλα  
 πλάγχθη ἀπὸ τρώϊο ἱερὸν ἀπολίεθρον ἄπερσσε  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἰδεῦ ἀετῶ καὶ γόου ἔργων.  
 πολλὰ δ' ἔβλεν πόντοι παθεῖν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν  
 ἀργύροιο ὅτι τε φυχῶ καὶ γόστων εἰφραίν.  
 ἀλλ' οὐδ' ἴσ' εἰφραῖνα ἔρρυσάτο ἰέμενος ἄπερ.  
 αὐτῶν γὰρ σφέτεροις ἄλασ' ἀλίοισι ὄλοντο  
 ἦκτοισι, οἱ κατὰ βροτῶ ὑπεριόγοσ' ἡέλοισι  
 ἦκτοισι, αὐτῶν ὅτοισι ἀφ' ἡέλο γόστων ἦμαρ.  
 Τῶν ἀμοθενέσ' ἑσθ' ἑσθ' ἄποσ' ἔπε καὶ ἦμαρ  
 ἑσθ' ἀλλοί μεν πᾶσι ὅσοι φύγον αὐπῶ ὄλεθρον  
 οἴκοι ἑσθ' ἀπολεμονέσ' ἀφ' ἡέλο ἦδ' ἑσθ' ἀλλοί.  
 τῶν δ' ἄποσ' γόστων κεχρημένοισι ἦδ' ἑσθ' ἀλλοί  
 ἦμαρ πῶσ' ἡέλο κατὰ βροτῶ ἡέλοισι,  
 ὄν ἀποσθ' ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι.  
 ἀλλοί δ' ἔπεσ' ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι.  
 τῶ οἱ ἀποκλάσθ' ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι.  
 ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι.  
 ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι ἡέλοισι.

Figura 21 – Laurentiano 32.24

em sua própria época para ter êxito como seu rival<sup>120</sup>.

Definindo as qualidades clássicas em termos de “perfeição” e “petrificação”, termos que devem ser entendidos na perspectiva da elite romana da rigidez como valor estético positivo (como exemplificado, na *Ilíada*, pela citação por Ulisses das palavras de Calcas e pelo relato do mito de Níobe<sup>121</sup>), para mostrar como o novo clássico latino foi construído no modelo e na superação daquele grego, Nagy vincula a palavra grega *ποικιλία* à latina *pictura*, que «podem se referir às artes visuais em geral — e não apenas à escultura e a pintura»<sup>122</sup>. Já imbuída daquela periodização e visão retrospectiva da arte, e aliada aos propósitos de glorificação da *gens Iulia* que patrocinava o texto, a hipótese sobre o manejo realizado por Virgílio elucida muitas das escolhas narrativas em sua épica. É a partir dela, por exemplo, que Nagy

especifica como Virgílio selecione do ciclo épico uma versão que faz com que Enéas só deixe Troia depois de iniciar o incêndio [e] vincula isto à lenda da estátua de Atena, o Paládio, lembrando como este se torna um talismã para o legado de Troia, reivindicado por várias cidades através de mitos concorrentes<sup>123</sup>.

A hipótese requer o reconhecimento de um “ciclo épico”, ao qual voltarei, como um efetivo “sistema literário”, no qual as redações alexandrinas podiam despontar, mas não se sobrepunham às demais versões e aos demais textos. Proporcionada pelo texto de Aristarco, esta posição só pode ser compreendida partindo do pressuposto de que «como conceito, Homero é uma *metonímia* para o texto e para a língua atribuídas a Homero em épocas históricas»<sup>124</sup>, de modo que esse *corpus* somente se tornou um “clássico” com o início da supressão de sua oralidade mitopoética. Autor sem uma biografia restrita aos limites da vida humana, Homero vive sua infância entre os trovadores da idade do bronze, sua maturidade se dando apenas durante o império ateniense da Liga de Delos. Os incontáveis testemunhos divergentes sobre os textos e as tramas de suas épicas que circulavam em outras cidades nos revelam como este Homero das traduções impressas da *Ilíada* e da *Odisseia*, ao qual estamos habituados,

efetivamente fala pelo império ateniense — ao menos no sentido que interessava aos atenienses do século quinto. Nesta época, Homero era um clássico, um clássico ateniense, e a poesia de Homero dava um significado não apenas à civilização em geral, mas ao império ateniense em particular. A versão ateniense de Homero é moldada pela ideia de um texto unificado de Homero, uma *koiné* homérica. Esta ideia de uma *koiné* homérica, de um texto que é ao mesmo tempo “comum” e “padrão”, coincide com a ideia de uma sociedade ao mesmo tempo democrática e imperial. [...] As múltiplas *koinai* (ou “textos comuns”) de Homero, assim como eram

<sup>120</sup> «but this Homer in the age of Virgil had become too limited — too rigid — for the Roman poet. Virgil had to go beyond the Homer the Classic in his own age in order to succeed as a rival» (NAGY, 2009, p. 52). Tradução minha.

<sup>121</sup> Respectivamente, *Ilíada* 2.299–332 e 24.601–20.

<sup>122</sup> «can refer to the visual arts in general — not only to painting or sculpture» (NAGY, 2009, p. 70). Tradução minha.

<sup>123</sup> «specifies that Virgil from the epic cycle picks a version making Aeneas leave Troy only after it was set on fire. This Nagy links to legends of Athena’s statue, the Palladium, with reminders that it became a talisman for Troy’s legacy, claimed by divers cities through competing myths.» (VAN SICKLE, 2012). Tradução minha.

<sup>124</sup> «As a concept, Homer is a metonym for the text and the language attributed to Homer in historical times» (NAGY, 2009, p. 3). Grifo meu, tradução minha.



conhecidos na cidade de Alexandria em meados do século II a.C., derivam de uma koiné ateniense notionalmente singular ou de uma versão “padrão” de Homero que remete ao império ateniense no século V a.C. [...] Os atenienses que viveram em meados do primeiro milênio a.C. imaginavam esta época remota [=a idade do bronze das épicas] como a idade da chamada talassocracia minóica, o império marítimo do rei Minos de Creta [...] A própria ideia de um Homero que conhecia uma época tão remota, contudo, não pode ser alcançada sem um intermediário: [...] este intermediário é a ideia de Homero durante o império ateniense<sup>125</sup>.

É fundamental compreender como a ideia de Homero e sua poesia foram historicamente desenvolvidas em função de diferentes expectativas e desejos, um processo cujo subproduto são as inúmeras e discordantes *Vidas de Homero* pelas quais iniciei esta exposição. Como adiantado, podemos tomá-las como evidências dos horizontes de expectativa épica de cada idade e local que as produziu. Considerando o percurso para o texto homérico em sua forma atual<sup>126</sup>, segundo esta proposta de tomar as biografias de autores como expressão do horizonte hermenêutico do público, elas nos permitem dividir a recepção das épicas, conforme a sistematização de Nagy, em cinco etapas principais<sup>127</sup>:

- Um primeiro período, mais fluido, do início do segundo milênio a meados do século VIII a.C., de transmissão exclusivamente oral e de efetiva *formação*, no qual as épicas eram mais suscetíveis a variações e alterações.
- Um segundo período, ainda oral apesar de menos formativo, denominado por Nagy de *panhelênico*, de cerca de duzentos anos (até meados do século VI a.C.), no qual se estabelecem as formas (com as estruturas essenciais das duas épicas talvez já fixadas) e, em concomitância, se inicia sua força legitimante.
- Um terceiro período, já centralizado em Atenas (em especial pelas competições públicas de “recitações homéricas” nos Jogos Panatenaicos, regidas por regras que se preocupavam, entre outras, com a forma do texto), caracterizado pelo provável emprego de *transcrições* das épicas, que já supõem um *referencial*, em ato até o final do século IV a.C.
- Um quarto período, de padronização, que durou até meados do século II a.C., no qual, motivadas por uma reforma nas performances de Homero nos Jogos Panatenaicos e em paralelo

<sup>125</sup> «actually does speak for the Athenian empire — as far as Athenians in the fifth century were concerned. In that age, Homer was a classic, an Athenian classic, and Homer’s poetry gave meaning not only to civilization in general but to the Athenian empire in particular. The Athenian version of Homer is shaped by the idea of a unified text of Homer, a Homeric Koine. This idea of a Homeric Koine, a text that is both ‘common’ and ‘standard’, matches the idea of a society that is both democratic and imperial. [...] the multiple *koinai* or ‘common’ texts of Homer, as they were known in the city of Alexandria around the middle of the second century BCE, stem from a notionally singular Athenian Koine or ‘standard’ version of Homer that goes as far back as the era of the Athenian empire in the fifth century BCE. [...] Athenians who lived in the middle of the first millennium BCE imagined this remote age as the era of the so-called Minoan thalassocracy, the maritime empire of King Minos of Crete [...]. The very idea of a Homer who knew about such a remote age, however, is beyond reach without an intermediary: [...] this intermediary is the idea of Homer in the age of the Athenian empire» (NAGY, 2009, p. 2). Tradução minha.

<sup>126</sup> Não cabe acompanhar, aqui, os indícios para todos os caminhos que se apagaram, não deixando marcas visíveis no contemporâneo.

<sup>127</sup> Desenvolvo partindo de Nagy (2009, p. 4).

à debilitação do poder político-econômico ateniense, as “transcrições” (*transcripts*) se transformam em “roteiros” (*scripts*).

- Um quinto período, textualmente mais rígido, a partir de meados do século II a.C., onde os textos se tornam *escrituras*, representadas pelas edições alexandrinas (que, como já referido, são em essência aquelas hoje empregadas).

Não são apenas Aristarco, Virgílio e os demais latinos a se localizarem na última etapa desse processo: nós mesmos, devido à recuperação dessa postura pelos intelectuais do Renascimento e por Winckelmann, costumamos manter o valor canônico dessas redações dos textos homéricos imaginando que nossa forma reconstruída e recebida seja aquela “autêntica” (a filologia moderna não imita aquela alexandrina apenas no nome, mas também na índole). O acompanhamento desse processo é necessário para ressaltar a historicidade do texto e sua qualificação como “clássico”. O período de “padronização”, por exemplo, é aquele para o qual Nagy elege como representativo Calímaco, a partir do qual documenta a fluidez na tradição homérica focando-se no *hymnos* e movendo-se da *Teogonia* de Hesíodo ao período helenístico<sup>128</sup>, o que lhe permite «retornar ao conceito de *epos* como espetáculo e performance»<sup>129</sup> em virtude da atenção à ὑποκρινεσθαι [*hypokrinesthai*, a “representação em cena”]. Nesta época, esquecida pelas histórias da literatura universais, em contraste com a rigidez de Virgílio e Aristarco, «não apenas a poesia homérica parece ter sido fluida [...]; ela era representada como fluida pelos poetas, e estas representações de fluidez complementam aquelas antitéticas da rigidez homérica»<sup>130</sup>.

A idade de Calímaco representava um retrocesso no fluxo de enrijecimento do texto homérico, que voltaria com força no período seguinte. A *koiné* de Aristarco é, em essência, a forma suposta para as representações durante os Jogos Panatenaicos, que então já haviam perdido toda sua força política, e portanto legitimante, como instrumentos de promoção de uma Atenas imperial que já não existia e, mais que isso, se provava incapaz. Pode-se, portanto, afirmar que

a idade de Platão foi uma época na qual a tradição homérica foi relativamente estável, seguida por uma época de desestabilidade na sucessiva idade de Calímaco, por sua vez seguida por uma época de reestabilização na posterior idade de Aristarco<sup>131</sup>.

É nesta época posterior que se dá a fixação daquele texto homérico conhecida por “recensão de Pisístrato”, e sobre a qual, valendo-se de evidências internas encontradas em Aristóteles e especialmente em Platão (em diálogos como *Ión*, *Protágoras* e *Hippias menor*), percebe-se a estabilidade da tradição homérica devido a sua recitação, edição após edição, na festa da Panatenaia<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> Cfe. Van Sickle (2012).

<sup>129</sup> «he returns to the concept of *epos* as spectacle and performance» (VAN SICKLE, 2012). Tradução minha.

<sup>130</sup> «not only does Homeric poetry seem to be fluid [...]; it was actually pictured as fluid by poets [...], and such pictures of fluidity complement the antithetical pictures of Homer rigidity» (NAGY, 2009, p. 127). Tradução minha.

<sup>131</sup> «the age of Plato was a time when the Homeric tradition was relatively stable, but there followed a time of destabilization in the later age of Callimachus, which in turn was followed by a time of restabilization in the still later age of Aristarchus» (NAGY, 2009, p. 243). Tradução minha.

<sup>132</sup> Cfe. Nagy (2009, p. 243).

Contudo, a recuperação do passado em Aristarco não era, como sempre, a de um passado integral, pois pelas mesmas fontes se percebe que a lição panatenaica de Homero já era diversa daquela da ambientação dos diálogos socráticos. O emprego político das épicas, verificável na regulamentação desses jogos e contestado na descrição de Homero como “vate do império”, se opunha ao desejo do estado democrático, sendo a causa para a conhecida exclusão dos poetas da “república”. Sua persistência inclinava Platão a «desacreditar não apenas a poesia homérica em geral, mas o Homero panatenaico em particular — como representado pela *ῥαψωδικὴ τέχνη* [“arte rapsódica”] de rapsodos como Íon de Éfeso»<sup>133</sup>.

Nagy elege Fídias como protagonista desse segundo período, por associar seu trabalho em Olímpia (a estátua homérica de Zeus) ao endeusamento de Homero no Odeum ateniense, o palco imperial, argumentando

uma fina cumplicidade entre o Homero panatenaico e a Atenas imperial, retomando sua insistência anterior sobre a natureza espetacular e escultural do *epos*. Nesta trama ele traz o rapsodo iônico Íon e a ideologia da *koiné* compreendida como uma hegemonia ateniense sobre os iônicos (como na aguda desconstrução das pretensões atenienses no diálogo meliano [conforme o relato de Tucídides])<sup>134</sup>.

Na intenção de entender o horizonte de expectativas que determinou a forma atual do texto homérico durante o império ateniense, a leitura de Nagy, construída a partir do exame minucioso das biografias da Homero, é vantajosa por manter a defesa da oralidade primordial destas épicas, às vezes questionada em nome de sua qualidade (supostamente inatingível sem o meio escrito), e, ao mesmo tempo, abrir campo às novas concepções historiográficas sobre a influência seja do material agrupado no “ciclo épico” (sobretudo a partir das considerações da tese de doutorado de Burgess (2003)), seja dos efeitos do material oriental na literatura grega. Teses mais ou menos ousadas, e sempre rebatidas, apontavam para esse caminho desde o final do Setecentos, mas a resistência que ainda encontram demonstra como o questionamento da tradição interpretativa, nascido *de e para* a visão elitista do clássico, ainda seja uma posição provocatória.

Contudo, quanto a Homero como manifestação posterior, ou mesmo derradeira, de uma tradição oral, parece não haver mais controvérsias desde o trabalho seminal de Milman Parry (1902–1935), que em uma série de ensaios publicados na década de '30, desenvolvendo intuições do filólogo esloveno Matija Murko sob orientação do linguista Antoine Meillet, demonstrou como o estilo homérico se caracterizava pelo emprego maciço de “fórmulas”, blocos repetidos e esquemáticos de palavras, destinadas à performance oral, que um poeta herdava de seus predecessores. Seu trabalho se baseava na *performance* dos repentistas analfabetos então ainda encontrados nos Bálcãs e na

<sup>133</sup> «discreting not only Homeric poetry in general but the Panathenaic Homer in particular — as represented by the *rapsoidike tekhnē* ‘rhapsodic craft’ of rhapsodes like Ion of Ephesus» (NAGY, 2009, p. 310). Tradução minha.

<sup>134</sup> «for a fine connivance between the Panathenaic Homer and imperial Athens, returning to his earlier insistence on the spectacular and sculptural nature of *epos*. Into the weave he brings the Ionian rhapsode Ion and the ideology of *koinē* understood as Athenian hegemony over the Ionians (acute deconstruction of Athenian pretense in the Melian dialogue [...])» (VAN SICKLE, 2012). Tradução minha.

intuição de muitos tradutores, que em sua relação íntima com os textos percebiam a inadequação das hipóteses críticas mais aceitas sobre a composição das épicas (declinações da ideia de “gênio artístico”): entre eles, e muito citado por Parry, Alexander Pope, que em suas traduções abria mão de epítetos como “(a Aurora) rododáctila”<sup>135</sup>. Hoje, a maior parte dos críticos concorda que os poemas nasceram na tradição oral de gerações de poetas cantores, os ἀοιδοί [aoidoi] lembrados por Platão e Aristóteles, dos quais o Demódoco da *Odisseia* constitui nosso principal modelo. Para os classicistas de então, a dificuldade de compreender essa produção residia, como repetiam Parry e seu discípulo Albert Lord, na diferença profunda (na “alteridade”, diria aqui) entre a cultura atual e aquelas na qual a poesia épica era a excelência de uma literatura *exclusivamente* oral; implicava-se que os modos de composição posteriores à escrita, mesmo para narrativas orais, mesmo para analfabetos, são muito diversos. Esse processo de composição, sarcasticamente denominado de “juntagem de um milhão de pecinhas”, teria se dado na seleção, oral, de episódios, personagens e fórmulas de um imenso repertório mitológico do qual a cultura grega extraiu também outros produtos, literários e não.

## 4.2.2 Fontes das épicas homéricas

### 4.2.2.1 Indo-europeismos

Ao contrário das fontes orientais, os elementos indo-europeus de Homero costumam ser explorados desde o Oitocentos, lamentavelmente com frequentes pressupostos de que serviriam de exemplo para a supremacia de quem se filiava a esta tradição. O autor deste trabalho iniciou um desenvolvimento teórico a respeito deste tipo de fonte, o qual envolve uma revisão das bases linguísticas e arqueológicas da inegável herança indo-europeia em Homero, com especial atenção para os paralelismos encontrados em outras tradições e por uma abordagem voltada ao estudo das árvores e redes de influência destas tradições. Trata-se de um trabalho diferente em essência do aqui apresentado, inclusive pelo maciço uso de métodos quantitativos em novas propostas de linguística histórica, e que, portanto, não se adaptam a esta já prolongada exposição; a respeito da herança indo-europeia em Homero, contudo, cabe sinalizar ao menos, como pontos de partida teóricos, as investigações de Watkins (1995) e West (2007).

### 4.2.2.2 Orientalismos

A identificação com o greco-romano provoca um prazer estranho ao perceber a difusão desse material em outras culturas, como nos exemplos lembrados na primeira parte. Contudo, o movimento inverso, da participação no greco-romano de culturas outras, sobretudo não europeias, costuma sofrer refutações sistemáticas desde as primeiras intuições neste sentido causadas pela expansão imperialista, e especialmente com os estudos científicos da literatura e da sociedade a

<sup>135</sup> Não é o caso, cabe lembrar, das traduções mais empregadas no Brasil, as de Odorico Mendes, que apesar de sua beleza lexical, adequadíssima para citações e declamações, pecam justamente na legibilidade de uma literariedade excessiva na tradução.

partir do Oitocentos. Os motivos já foram apontados: servindo o clássico de distinção entre “nós” e os “outros”, e de garantia de superioridade, em sua função de “original” e “autêntico” não é admissível a valorização de elementos compartilhados com outras culturas. Verificamos isto no clássico; e verificamos isto sobretudo no mal-estar dos fundamentalismos religiosos com os paralelos entre a tradição cristã e a islâmica.

Apesar desse mal-estar, movimentos dessa ordem têm se intensificado nas últimas décadas, sem uma diminuição das refutações. Um caso singular é aquele de Bernal (2006) — efetivamente uma proposta ideológica, um manifesto —, o volume *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* [A Atena negra: as raízes afro-asiáticas da civilização clássica], cuja tese percebe a antiga Grécia em relação a seus vizinhos africanos e asiáticos, sobretudo egípcios e fenícios, reduzindo ao mínimo o peso da tradição indo-europeia. Bernal argumentava que, devido ao racismo do Oitocentos, os estudos clássicos haviam sustentado um falso “modelo ariano” de colonização, chegando a afirmar que os antigos gregos tinham a pele escura dos africanos. Inseridas na perspectiva afrocêntrica e de empoderamento negro de pensadores como Molefi Asante, as teses de Bernal receberam duras críticas por sua metodologia linguística duvidosa (necessária para Bernal apagar o dado, inegável, de que o grego é uma língua indo-europeia), pela apresentação apenas de evidências confirmatórias, recusando a discussão daquelas contrárias, e pela total ausência de evidências arqueológicas que as corroborassem. Bernal levantava por fim a hipótese de que o mito da derrubada dos titãs pelos deuses olímpicos poderia ser lido como expressão da conquista da Hélade por colonizadores africanos, segundo um tratamento do mito, por ironia, de matriz oitocentista. Pouco contribuiu à discussão o fato das teses de Bernal terem sido divulgadas pelas redes de televisão norte-americanas com as costumeiras simplificações, nas quais movimentos contrários e favoráveis inscreviam com força suas argumentações no valor legitimante do clássico, mais uma vez segundo uma perspectiva oitocentista (esta, contudo, aparentemente não compartilhada por Bernal<sup>136</sup>).

Se a proposta da *Atena negra* não poderia ter ampla aceitação em âmbito acadêmico, ela teve ao menos o valor de questionar, em especial entre o público amplo, a ideia da pura origem indo-europeia da cultura clássica. Como já ponto pacífico na historiografia da arte ao menos desde Gombrich, se não podemos postular uma colonização da Grécia por egípcios e núbios nos moldes daquela europeia da África e das Américas, é contudo indiscutível que o papel dessas culturas, e daquelas do Oriente Próximo como um todo, naquilo que chamamos de “clássico” é muito maior de quanto em geral se saiba ou reconheça no imaginário comum. Supõe-se que, como os guerreiros plantados por Cadmo, os gregos e seu “milagre” teriam brotado do chão montanhoso daquela península, suposição que se obriga a enquadrar de maneira não natural vínculos linguísticos, artísticos e arqueológicos explícitos. Se a cultura latina, apesar de ser uma organização independente daquela grega, não pode ser compreendida sem o elemento helênico, a cultura grega não pode ser explicada sem seus influxos orientais.

<sup>136</sup> As principais observações contrárias a Bernal em âmbito acadêmico são encontradas em Lefkowitz; Rogers (1996); uma resposta a estas críticas, publicada pouca antes do falecimento do autor, pode ser encontrada em Bernal; Moore (2001).

Uma abordagem de melhor recepção acadêmica é o pressuposto de pesquisa de Martin L. West, que inicia com estudos sobre Hesíodo nos anos '60 e culmina com duas obras recentes, de diferentes focos, mas complementares: *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* [A face oriental do Hélicon: elementos da Ásia ocidental na poesia e no mito gregos, 1997] e *Indo-European Poetry and Myth* [Poesia e mito indo-europeus, 2007]<sup>137</sup>. No primeiro, West comprova a contribuição das culturas do Oriente Próximo para com a grega — assim como afirmava em sua edição da *Teogonia* (1966), sustentando que a Grécia é parte da Ásia e a literatura grega é uma literatura do Oriente Próximo –, em sintonia com a formulação de Burkert de que «a escrita cuneiforme acádia, lado a lado com as escritas alfabéticas do aramaico, do fenício e do grego, produz um *continuum* de cultura escrita no oitavo século que se estende do Eufrates à Itália»<sup>138</sup>; no segundo, ressalta a tradição cultural indo-europeia que propostas como a de Bernal tentavam suprimir. Este movimento cultural, fruto de processos de migração e transculturação, era explicado na introdução ao segundo livro, argumentando que um suposto título de “face setentrional do Hélicon” teria sido enganoso, pois sugeriria um movimento diferente. Na concepção do autor, houve uma *tradição* indo-europeia (portanto, grosso modo, fixa), trazida pelos imigrantes proto-helênicos, que manteve um *diálogo* com as culturas do ocidente asiático e do Egito, caracterizado por uma inicial influência oriental na cultura grega que aos poucos se inverteria, até alcançar a imponente da cultura helênica no Oriente durante Alexandre o Grande.

Desta hipótese é mesmo possível oferecer novas soluções para certos momentos históricos nos quais a historiografia tradicional tropeça. Podemos, por exemplo, entender como o império de Alexandre não tenha se voltado ao Oriente por via de supostas predileções pessoais de seu capitão, que em um compêndio de preconceitos vitorianos já chegaram a ser explicadas por tendências hedonistas de seu suposto homossexualismo, mas sim que, junto ao poder econômico, tenha buscado conquistar culturas com as quais percebia uma continuidade (da mesma forma poderíamos explicar as teimas do império persa com sua irrequieta “província grega”). Podemos também entender a preservação de textos filosóficos gregos em âmbitos orientais, como o árabe e o sírio, não apenas como uma consequência do contato com os bizantinos, mas como a preservação da qual se percebiam os efetivos herdeiros<sup>139</sup>.

Uma boa introdução ao primeiro desses livros, que como poucos consegue tornar uma profunda discussão filológica acessível mesmo a não especialistas, é encontrada na resenha de Powell (2000) para a *Bryn Mawr Classical Review*; é sobre esta, aqui praticamente reproduzida, que exploro os argumentos de West.

West presume que o contato entre as culturas do Oriente Próximo e do Egeu apresentam tamanho número de aproximações, não podendo pela profundidade e estrutura serem tidas por

<sup>137</sup> Cfe. West (2007).

<sup>138</sup> «Akkadian cuneiform side by side with Aramaic, Phoenician, and Greek alphabetic script produces a continuum of written culture in the eighth century which stretches from the Euphrates to Italy» (BURKERT; PINDER, 1995, p. 31). Tradução minha.

<sup>139</sup> É assim que, como já exposto em outros pontos deste trabalho, tenho sempre defendido a recepção necessária para os textos do “bárbaro”, porque sírio, Luciano de Samósata.

coincidências, que o vínculo entre ambas é inquestionável; apesar de não o afirmar de maneira explícita, entende-se que em sua opinião «se alguém comparasse a Grécia da idade do bronze com a China da idade do bronze ou com o povo hopi do Arizona, não esperaria encontrar tantos elementos em comum»<sup>140</sup>. Estes são imputáveis às rotas do comércio e da comunicação no Mediterrâneo ocidental, sendo, portanto, «artefatos culturais e não o resultado de evoluções paralelas»<sup>141</sup>.

Estes artefatos são de vários tipos: vocabulário grego calcado em termos orientais, relacionado tanto às *commodities* quanto às complexas instituições sociais orientais que, sem paralelos indo-europeus, foram aprendidas pelos gregos; instrumentos musicais, empregados igualmente a Leste e a Oeste; interpretações religiosas que enxertavam na mitologia indo-europeia elementos a ela estranhos, como Zeus, em origem o deus do trovão, que progressivamente se aproxima do Ba'al semita. Não se poderia deixar de citar o próprio alfabeto e a função da escrita, também importados do Levante (como reconhecido, inclusive, pelo mito de Cadmus).

Nesse contexto se desenvolveram as particularidades da religião grega, que incorporava ao panteão e à organização religiosa indo-europeia elementos orientais, como uma “companhia de deuses” organizada segundo um poderoso patriarcado, que divide entre si terras e províncias sobre as quais presidem e cujos membros se divertem, de tempos em tempos, em revelar-se aos humanos (sua presença sendo comprovada por uma aura resumida, na iconografia cristã, à auréola<sup>142</sup>). Zeus é indo-europeu de origem, mas «seu papel, seus epítetos, suas formas de comportamento são tomados de arquétipos literários orientais»<sup>143</sup> e igualmente orientais se revelam expressões peculiares como “umbigo do mundo” e mitos como a destruição da humanidade, a perda da juventude eterna que esta possuía, a distinção entre o bem e o mal e «a necessidade de labutar para sobreviver em um mundo caído, distante do paraíso ao qual os homens era antes dado frequentar»<sup>144</sup>. Inclusive, a topologia do cosmos grego é emprestada daquela do Levante:

<sup>140</sup> «if one were to compare Bronze Age Greece with Bronze Age China or the Hopi Indians of Arizona one would not expect to find such common elements» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>141</sup> «cultural artifacts and not the result of parallel evolution» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>142</sup> Para adotar um exemplo de nossos textos, é a válida hipótese que West apresenta para a luz de Atena pouco antes do massacre dos pretendentes: «Na medida em que Telêmaco e Odisseu se dirigem à despensa, Atena, invisível, carrega uma lâmpada dourada à frente deles para iluminar. Telêmaco se impressiona ao ver os cômodos brilhando como se iluminados pelo fogo, e suspeita que haja alguma divindade por perto. Seu pai lhe diz para ficar calado e não fazer perguntas: é assim com os olímpicos. O que parece estar subjacente ao texto, mesmo que o poeta o tenha parcialmente racionalizado colocando uma lâmpada nas mãos da deusa, é o conceito do brilho radiante que circunda uma divindade e que ocasionalmente preenche a casa na qual ele ou ela entra» (WEST, 1997, p. 430). Como já indicado em West (1997, p. 113–4), entre os paralelos há o brilho de Demeter no *Hino a Deméter*, quando esta entra na casa de Keleos, o *melammu* (“brilho aterrorizante”) que cobre as montanhas durante a batalha entre os deuses mesopotâmio Anzû e Ninurta, a revelação de Yahweh a Moisés no *Êxodo* («A glória do Senhor aparecia aos israelitas como um fogo devorador sobre o cume do monte», Ex. 24.17) e sua visão por Ezequiel («E eu vi um cintilar como o do ouro brilhante, envolvendo-a [=“uma figura de aparência humana”] como se fosse fogo, do lado de cima do que parecia ser a cintura. Do lado de baixo do que parecia ser a cintura vi algo como fogo. Estava toda envolta de resplendor» Ez. 1.27).

<sup>143</sup> «his office, epithets, and forms of behavior are taken from Eastern literary archetypes» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>144</sup> «the necessity for toil to survive in a fallen world that is distant from a heaven to which men once had admittance» (POWELL, 2000). Tradução minha.

a água separa este mundo do próximo, no qual, como no paraíso, se entra através de portões. A terra-de-onde-não-há-retorno é igualmente um domínio, comandado por um rei ou uma rainha, um lugar de melancolia e sujidade. É lá que os mortos exaustos, sem sangue e fracos, permanecem<sup>145</sup>.

O artefato de maior interesse para nossos fins é a “literatura” oriental, também exportada para a Grécia. Além de inscrições, hinos e textos filosóficos, papel decisivo coube às épicas sobre as conquistas de grandes reis, que desempenhavam o papel cultural hoje reservado à historiografia (melhor conhecidas pelo público na forma das narrativas de conquista do Antigo Testamento), de especial modo àquele *continuum* cultural bilíngue sumero-acádio do terceiro milênio, cujos principais produtos narrativos foram poemas míticos sobre um homem que escapou das águas de um dilúvio, sobre um herói que derrotou um grande monstro ao tentar fugir da mortalidade (Gilgamesh) e sobre a emergência de uma ordem mundial pela ação de seres aquáticos<sup>146</sup>.

Infelizmente, por ter utilizado como suporte o papiro ou o couro, sem meios mais duradouros como a argila dos sumérios ou a cópia constante dos gregos, a literatura fenícia, presumivelmente aquela de efetivo contato com nossas épicas, se perdeu por completo. Mas seus traços principais podem ser reconstruídos a partir de sua função de mediador entre as literaturas antigas e a grega. Esse contato pode ter sido mediado e facilitado por outros povos indo-europeus, como no testemunho de histórias hititas do conflito entre o deus do trovão Teshub e seu antecessor Kumarbi, «evidentemente o modelo para a *Theogonia* de Hesíodo»<sup>147</sup> e desenvolvidas no encontro cultural desse povo indo-europeu com os hurritas, por sua vez semitas. A similaridade entre as estratégias narrativas é incrível, como no «inaugurar a ação pela descrição de uma situação insatisfatória seguida por uma lamentação aos deuses, a deliberação destes e por fim a tomada de medidas»<sup>148</sup>. Trata-se da recorrente sequência oriental, chamada por West de “divina comédia”, na qual

a assembleia [de deuses] determina uma ação, geralmente do alto de uma montanha, e também geralmente com a dissidência de alguns deuses frente ao deus chefe; a intervenção dos deuses na terra entre os assuntos dos homens; o sonho, como mensagem ou símbolo; o mensageiro como agente da ação narrativa; o uso do discurso direto introduzido por fórmulas estereotipadas e as respostas que este discurso pode provocar, como voltar o olhar para o chão, morder os próprios lábios ou bater nas próprias coxas. [...] Cenas modelares que pontilham as narrativas são similares na Grécia e no Leste: cenas de festejamento nas quais os cantores estão entretendo e os visitantes estão chegando, às vezes recusando tomar seus assentos, e cenas de ornamentação de bigas e jornadas sobre estas. Nas descrições da guerra, o foco recai no último ano ou nas últimas etapas da guerra. O rei se dirige a seu exército. Gideão, como Agamemnon, “testa” suas tropas, descobrindo que todos desejam voltar para casa. Nos é dado um catálogo das forças armadas. Os deuses conduzem os exércitos às batalhas. Eles destroem as armas

<sup>145</sup> «Water separates this world from the next, which, like heaven, is entered through gates. The land of no return is also a house, ruled over by a king or queen, a place of gloom and filth. There the strengthless dead abide, bloodless and weak.» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>146</sup> Cfe. Powell (2000), *passim*.

<sup>147</sup> «evidently the model for Hesiod's *Theogony*» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>148</sup> «the initiation of action by describing an unsatisfactory situation followed by complaint to the gods, their deliberation, and finally measures taken» (POWELL, 2000). Tradução minha.



dos heróis. Em batalha, primeiro se dá uma morte, e então a separação em encontros individuais. A poeira envolve os guerreiros. Um grande homem é possuído pela fúria e mata muitos. Organiza-se um combate entre indivíduos, como entre Heitor e Ajax ou entre Davi e Golias. Ameaças são proferidas, por exemplo que o inimigo será devorado por cachorros. Um pedido de misericórdia é recusado. Saqueadores matam todos que veem, homens, mulheres, crianças. Símeles, longos ou curtos, reforçam a expressividade. Em ugarítico “ele urrava como um leão”; em Homero ele “urrava como um leão barbudo”. As similaridades são tão correntes e detalhadas entre tais elementos da poesia do oriente próximo e da grega que não podemos ter dúvidas sobre uma ligação histórica<sup>149</sup>.

As coincidências ocorrem também nas fórmulas verbais. Assim, em ambas as tradições a terra é “ampla e escura”, as decisões são tomadas “pela vontade dos deuses” e o resultado “repousa sobre seus joelhos”, os deuses “ouvem as vozes dos suplicantes”, os vencidos em batalha “comem poeira”, as palavras “fluem como mel”, belas mulheres são “iguais às deusas”, reis são “touros” e heróis são “leões” ou “lobos”, inimigos fogem “como cervos”, batalhões “avançam como nuvens de tempestade”, heróis lamentam seus companheiros caídos “como um leão a quem roubaram os filhotes”, corações são “de pedra”, palavras são “vento” e imagem das aves de rapina destruindo os fracos é recorrente.

Se as estruturas e as fórmulas são análogas, as formas narrativas da poesia grega, em especial o hexâmetro datílico, são indo-europeias, não se encontrando nenhuma forma de similar complexidade no Oriente (contudo, lembra West, metros deste tipo «não poderiam ser assinalados com as escritas pré-alfabéticas»<sup>150</sup>). Em nossa discussão de assimilação da alteridade, podemos reconhecer o trabalho atribuído aos nomes de Homero e de Hesíodo como uma incorporação à *forma* indo-europeia, o hexâmetro datílico, do *material* oriental. É assim que West trabalha a *Teogonia*, na qual há tempo se concorda sobre a influência dos motivos orientais, sempre defendendo sua posição, bastante contestada, desta obra ser anterior às épicas homéricas. Compara-se sua narrativa, em especial a teomaquia, a modelos hurritas, e evidenciam-se os paralelos orientais de mitos gregos, como o cabelo mágico que garante superpoderes, os irmãos gêmeos que lutam no útero, a pessoa que escapa de uma perseguição pedindo em oração que seja transmutada em animal ou planta, o herói que se finge enlouquecido para escapar do alistamento, e tantos outros.

<sup>149</sup> «the assembly to determine action, often on a mountain top, but often too with dissension of certain gods against the chief god; the gods' intervention on earth among the affairs of men; the dream, either as message or symbol; the messenger as agent of narrative action; the use of direct speech introduced by stereotyped formulas and such responses a speech can elicit as downcast eyes, biting one's lip, or smacking one's thighs. [...] Genre scenes that punctuate the narrative are similar in Greece and in the East: scenes of feasting where singers entertain and visitors arrive, sometimes refusing to take their seats, and scenes of dressing and journeys by chariot. In descriptions of war, focus falls on the last year or the final stages of the war. The king addresses his army. Gideon, like Agamemnon, “tested” his troops, only to discover they all wanted to go home. We get a catalogue of forces. Gods lead armies in battle. They smash the weapons of heroes. In battle, first comes a kill, then a breaking-up into individual encounters. Dust envelops the warriors. A great man goes berserk and kills many. Single combat is waged, as between Hector and Ajax or David and Goliath. Threats are made, for example that the enemy will be eaten by dogs. A plea for mercy is refused. City-sackers kill everything in sight, men, women, children. Similes, long or short, enhance vividness. In Ugaritic “he was groaning like a lion”; in Homer he was “groaning like a bearded lion.” So pervasive and detailed are the similarities between such elements in Near Eastern poetry and Greek poetry that we cannot doubt a historical connection» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>150</sup> «could not have been notated in prealphabetic writings» (POWELL, 2000). Tradução minha.

Dada essa hipótese, West se preocupa em explicar a complexa questão de como teria se dado a transmissão destas tradições, identificando dois períodos históricos em particular, a Idade do Bronze tardia e o período entre os séculos oitavo e sétimo, nos quais costumamos situar a produção das épicas homéricas. Contudo, «ênfatiza como a transmissão dos artefatos culturais não se deu em um [único] momento, mas foi um processo contínuo, demonstrável do início do período micênico até o século VI a.C.»<sup>151</sup>. Sobre os meios específicos de transmissão, Powell resume a argumentação de West recordando como esteja

intimamente ligada com a [função da] escrita, como esta era usada e por quem. A leste, a escrita estava nas mãos de uma classe de escribas, enquanto na Grécia amadores podiam escrever. Escribas orientais eram sempre biletados ou bilíngues, enquanto na Grécia nunca o eram. A relação entre a performance oral e a transmissão é especialmente complicada. De sugestões aqui e ali podemos concluir que os cantores orientais não eram, em geral, letrados, mas aprendiam seus cantos de textos escritos, lidos em voz alta por escribas. O estilo dos textos literários orientais não deixa dúvidas de que eram às vezes concebidos para serem ouvidos como cantos; o estilo enormemente repetitivo só faz sentido a partir deste pressuposto. [...] Contudo, não podemos imaginar que a transmissão dos artefatos culturais [...] tenha se dado através de meios escritos. As populações etnicamente miscigenadas do norte da Síria, de Chipre, de Creta, da Sícila e da Itália meridional devem obrigatoriamente ter resultado em muitos falantes bilíngues de línguas semíticas e de grego, e alguns destes devem certamente ter sido cantores. Sabemos da existência constante de intérpretes que serviam à comunidade internacional de comerciantes e viajantes, e muita mestiçagem era certamente causada pela guerra, pelo serviço mercenário e pela colonização. A agressão assíria no início do século IX a.C. certamente impulsionou a expansão fenícia no mediterrâneo ocidental, assim como nas várias regiões gregas. É no poeta bilíngue imigrante que devemos colocar a responsabilidade pela transmissão da cultura de leste a oeste<sup>152</sup>.

Os paralelos mais evidentes entre as épicas homéricas e outras tradições literárias são encontrados nas variações sobre a épica de Gilgamesh. As simetrias com a *Odisseia*, em particular, foram percebidas já pelos primeiros estudiosos das épicas babilônicas no Oitocentos, no desenvolvimento de um trabalho crítico que, por um lado, reconhecia a participação das narrativas bíblicas com as demais de seu entorno geográfico (muitas vezes esclarecendo aspectos obscuros do texto

<sup>151</sup> «emphasizes how the transmission of cultural artifacts did not take place at one time but was an ongoing process demonstrable from the Early Mycenaean period down to the sixth century B.C.» (POWELL, 2000). Tradução minha.

<sup>152</sup> «intimately bound up with writing and how writing was used and by whom. In the East, writing was in the hands of a scribal class, whereas in Greece amateurs could write. Eastern scribes were always biliterate or bilingual, whereas in Greece they never were. The relation between oral performance and transmission is especially tangled. From hints here and there we can conclude that Eastern singers were not, in general, literate, but learned their songs from written texts, read aloud by scribes. The style of Eastern literary texts leaves no doubt that they were sometimes intended to be heard as song; the enormously repetitive style only makes sense on this assumption. [...] Still, we cannot expect transmission of the cultural artifacts [...] to have taken place through written means. The ethnically mixed populations of north Syria, Cyprus, Crete, Sicily, and southern Italy must have produced many bilingual speakers of Semitic and Greek, and some of these must have been singers. We know of the presence of interpreters at all times to serve the international community of traders and travelers, and much other intermingling was brought about through war, mercenary service, and colonization. Assyrian aggression beginning in the ninth century B.C. surely drove the Phoenician expansion in the Western Mediterranean, and into various Greek lands. At the hands of the immigrant bilingual poet we must place responsibility for the transmission of culture from East to West» (POWELL, 2000). Tradução minha.

sacro), e, por outro, encontrava sem esforços correspondências entre o mesmo texto bíblico, especialmente no Antigo Testamento, e as narrativas homéricas. Um caso de destaque é aquele de Ulisses, cujas aventuras marinhas evocavam aquelas de Jonas, e cujas lamentações, no sequestro de Calipso, recordavam aquelas de Jó.

Não defendo absolutamente que as épicas homéricas sejam um calco ou uma tradução de alguma épica oriental perdida. Os paralelos entre a *Odisseia* e *Gilgamesh* são incapazes de esconder, como apontam West<sup>153</sup> e Stanford<sup>154</sup>, as profundíssimas diferenças entre seus protagonistas Odisseu, «flegmático, prudente e engenhoso»<sup>155</sup>, e o impetuoso, ousado Gilgamesh (cuja verdadeira contraparte grega deve ser encontrada em Aquiles). Os elementos compartilhados são aqui apresentados com outro fim: se à primeira vista e isoladamente podem parecer fruto de coincidência, explicável pela universalidade de alguns mitos, a sequência de episódios e os vínculos linguísticos, muitas vezes esclarecendo trechos dúbios, não deveriam deixar dúvidas sobre as expectativas do ambiente épico, confirmando o *continuum* cultural entre a Grécia e o Oriente que permite remover a pátina de “primordial” aplicada pelo classicismo ao material homérico. Compreendendo estes textos na série épica em que se inseriam, confirmamos e jogamos luz sobre sua alteridade. Uma dessacralização, que ilumina nossas épicas e comprova a maestria e o virtuosismo presentes em sua assimilação de uma tradição diferente; textos que reconhecem suas dívidas sem se fazerem dependente dos originais. O fim programático, claro, é demonstrar como a supressão da crítica tradicional, resgatada apenas quando útil, pode e deve ser aplicada a todo material clássico, concedendo-lhe uma renovada beleza sob uma nova luz, mas também garantindo — como pode ser verificado pelos elementos orientais da *Odisseia* — que as dificuldades são esperadas, pois se trata do produto de um mundo outro.

Os exemplos aqui selecionados são tomados da pesquisa de West<sup>156</sup>, salvo indicação contrária, e tanto exposição quanto intuições são devidas quase integralmente a esse pesquisador. Neste sentido, essa subseção pode praticamente ser considerada uma resenha, segundo as diretrizes de meu desenvolvimento, pela alteridade, do oitavo capítulo de seu livro.

O prólogo da *Odisseia*, como sabido, não trata da situação de Odisseu ou de seus familiares após a guerra, expostos a partir da *Telemaquia*, os primeiros livros da épica. Contudo, adianta a seu leitor ou ouvinte o tema, a sagacidade do herói, devida aos desafios de uma viagem que o levaram a conhecer todas as terras:

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,  
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.  
Muitos foram os povos cujas cidades observou,  
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar  
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,

<sup>153</sup> Cfe. West (1997, p. 402).

<sup>154</sup> Cfe. Stanford (1968), *passim*.

<sup>155</sup> «phlegmatic, prudent, and resourceful» (WEST, 1997, p. 402). Tradução minha.

<sup>156</sup> Cfe. West (1997, p. 402–437).

para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.  
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar<sup>157</sup>.

Há um claro paralelo com o prólogo do *Gilgamesh* na versão de Sin-leqi-unninni, que antepõe 26 versos à versão babilônica mais difundida:

Dele que viu tudo me deixe contar a terra,  
dele que conheceu completamente me deixe ensinar a inteira história,  
[...] todas as terras.  
Ele era completo em conhecimento, ele sabia completamente;  
ele viu o segredo, e revelou o que estava escondido;  
ele trouxe de volta a sabedoria anterior ao Dilúvio;  
ele viajou um longo caminho, cansado e resignado<sup>158</sup>.

Em ambos os casos são referidas as viagens dos heróis e a sabedoria que os distingue. Heróis que não são nomeados logo nos primeiros versos: na versão de Sin-leqi-unninni, o nome “Gilgamesh” só aparece no verso 26, enquanto na *Odisseia* o protagonista só é nomeado no verso 21. A épica de Gilgamesh apresenta paralelos com outro texto babilônico, também mitologização de um rei histórico, Sargon de Akkad (que nas fontes cuneiformes diz «Eu sou Sargon, querido de Ishtar, que vaguei pelos quatro cantos do mundo»<sup>159</sup>). Realização antiga, como já percebido por Otto Rank em 1909 e mais tarde por Joseph Campbell<sup>160</sup>, do mitema do rei que, graças ao cuidado de outra família nobre, retorna após ser abandonado ao nascer, como o Moisés israelense, o Karna hindu e o Édipo grego.

Já o episódio inicial da *Odisseia* entre Atena e Zeus, no qual um ser celestial roga a um deus superior que tenha compaixão por um herói que sofre injustamente, tem muitos paralelos orientais, como em duas épicas acádias, *Etana* e *Anzu*<sup>161</sup>, em algumas épicas ugaríticas (como a *Keret*, que inicia com a descrição do sofrimento de um rei)<sup>162</sup>, na épica de Gilgamesh<sup>163</sup> e especialmente na Bíblia, seja em *Jó* (no qual «logo após a descrição do estado de felicidade de Jó, temos uma assembleia dos “filhos dos deuses” na qual é tomada a decisão que põe em marcha a história»<sup>164</sup>), seja em *Zacarias*, no qual a súplica do anjo a Javé lembra aquela de Atena a Zeus.

<sup>157</sup> Homero (2011).

<sup>158</sup> «Of him who saw everything let me tell the land, | of him who knew entirety let me teach his whole story. | [...] the lands altogether. | He was completed in wisdom, he who knew the entirety; | he saw the secret, and opened up what was concealed; he brought back intelligence from before the Flood; | he travelled a distant path, weary and resigned» (WEST, 1997, p. 403–404). Tradução minha.

<sup>159</sup> «I am Sargon, Ishtar’s beloved, roamer through the four quarters of the world» (WEST, 1997, p. 404). Tradução minha.

<sup>160</sup> Cfe. Rank; Richter; Lieberman, (2004) e Campbell (1969, p. 127).

<sup>161</sup> Cfe. West (1997, p. 173).

<sup>162</sup> Cfe. West (1997, p. 174).

<sup>163</sup> Na qual «a narrativa inicia com a descrição do comportamento insuportável do herói e o descontentamento de sua cidade, Uruk. Os deuses ouvem as súplicas do povo e respondem invocando a deusa mãe Aruru para que crie um rival para Gilgamesh. O mesmo padrão de queixa, apelo a um deus e resposta divina aparece de forma comprimida no início da épica de Nabuchadnezzar I» (WEST, 1997, p. 174). Tradução minha.

<sup>164</sup> «as soon as Job’s state of felicity has been described, we have an assembly of the ‘sons of the gods’, and there the decision is taken that sets the story in motion» (WEST, 1997, p. 174). Tradução minha.

Três dos principais episódios da *Odisseia* são os encontros do herói com figuras femininas que o ajudam em sua trajetória: Circe, Calipso e Nausicäa. Do ponto de vista da tradição babilônia, todos parecem desenvolvimentos do encontro entre Gilgamesh e a dama-da-cerveja<sup>165</sup> Siduri, que ele encontra aos pés do monte Mashu, uma imensa montanha da qual nasce o Sol e onde Gilgamesh entra por um túnel escuro. É em um vistoso e sempre agradável jardim que ele encontra Siduri, que se assusta com sua aparência e a quem é obrigado a justificar seu estado lastimável (precisa convencê-la a ajudá-lo na travessia do mar, de modo que encontre Utnapishtim). Ela adverte que deveria se concentrar nos prazeres da vida ao invés de buscar a vida eterna na outra margem, e explica que apenas o barqueiro Urshanabi pode ajudá-lo na difícil travessia. Contudo, Gilgamesh destrói por engano dois *shut abni* (provavelmente duas estatuetas), os meios de propulsão do bote de Urshanabi, sendo então obrigado a derrubar trezentas árvores para construir uma jangada com a qual lançar-se às “águas da morte”, nas quais não sopra vento e é preciso remar. Com a ajuda de uma força que não consegue compreender, depois de dezessete dias de viagem ele alcança a margem oposta.

Vejamos as aventuras de Ulisses. Ele e seus homens chegam à ilha de Circe pela mítica cidade lestrigã de Τηλέπυλος [Telepylos, “portal distante”], e o texto homérico afirma que a ilha de Circe se encontra «[depois da] corrente do rio Oceano, | [nas] ondas do mar de amplos caminhos | [...] onde da Aurora que cedo desponta | estão a morada, os lugares de suas danças e o nascer do Sol»<sup>166</sup> — em uma das versões da épica de Gilgamesh, durante o episódio de Siduri o rei oriental literalmente conhece o deus Sol. A ilha é a deserta Αἰαία [Aiaia, geralmente simplificado em português em “Ea”, “Eeia” ou “Eana”], que Homero situa sem qualquer detalhamento a oriente (onde nasce o Sol) e cujo nome improvavelmente grego está relacionado ao rei Αἰήτης [Eetes], do mito de Jasão e os argonautas. Adiantando o episódio da necromancia ensinada por Circe,

parece impossível separar este nome daquele da deusa babilônica Aya, que é a esposa do deus-Sol e uma deusa da aurora, associada ao amor sexual. Havia um portão de Ishtar e de Aya que conduzia do mundo subterrâneo à luz, sem dúvida a abertura pela qual a Estrela da Manhã [=Ishtar] e a luz da aurora apareciam. Na *Odisseia*, é da ilha de Ea que o herói parte para a terra dos mortos, e a ela que de lá retorna<sup>167</sup>.

O próprio nome de Circe (Κίρκη, “falcão fêmea”) sugere um vínculo com o mito babilônio: na iconografia oriental, sobretudo naquela egípcia, a esposa do deus-Sol costumava ser representada com a cabeça de um falcão, associação reforçada pelo significado deste nome. Apesar de não

<sup>165</sup> Traduzo o termo inglês “alewife”; a solução me parece mais adequada, no âmbito épica, que o mais frequente “(mestre-)cervejeira”. Refere-se, de qualquer modo, a uma divindade ou mortal cujo papel era cuidar da fermentação da bebida.

<sup>166</sup> Homero (2011, v. XII.1–4).

<sup>167</sup> «It seems impossible to separate this from the name of the Babylonian goddess Aya, who is the Sun-god’s wife and a goddess of the dawn, associated with sexual love. There was a gate of Ishtar and Aya leading out of the underworld into the light, no doubt the opening through which the Morning Star and the light of dawn appeared. In the *Odyssey* it is from the Aiaian island that the hero sails to the land of the dead, and to it that he returns» (WEST, 1997, p. 407). Tradução minha.

haver uma etimologia clara a respeito, o termo hebraico para falcão fêmea é *'ayyah*, que em fenício e aramaico (apesar de não ser atestado) seria, por regulares correspondências fonéticas, *'ayyat* e *ayya*, respectivamente. Circe, que como Siduri serve bebidas aos que a visitam, poderia «ser uma tradução grega direta de *Aya*»<sup>168</sup>, apesar de seu retrato incorporar traços mais próximos a Ishtar. O mais evidente desses traços é seu retrato como dama dos animais: a morada de Circe é «cercada por lobos e leões que ela domou com suas poções»<sup>169</sup>, enquanto Gilgamesh, ao se confrontar com Ishtar em outro episódio de sua épica, «relembra como ela transformou um de seus amantes em lobo»<sup>170</sup>.

Em seu encontro com Circe, Odisseu é protegido pela intervenção de Hermes, que lhe doa uma erva mágica chamada *moly*, proteção aos filtros da deusa. Imune, Odisseu a ataca e ela suplica, oferecendo-se em troca da própria vida. Após fazê-la jurar que não o atacará desprevenido, Odisseu aceita com agrado a oferta sexual. Este ponto lembra outra épica babilônica, *Nergal e Ereshkigal*, na qual,

Nergal desce à morada de Ereshkigal no mundo subterrâneo. Ela planeja matá-lo no instante em que ele aparecer. Mas a deusa Ea o armou com catorze encantamentos sobrenaturais, que ele utiliza ao entrar no domínio de Ereshkigal. Ele se lança sobre ela, agarra-a pelos cabelos e ameaça decapitá-la. Ela suplica por sua vida e imediatamente se oferece como sua esposa. Ele aceita e a toma em seu braços<sup>171</sup>.

Nas redações que nos restaram, não há nada de sexual ou romântico no encontro de Gilgamesh com Siduri, mas entre os dois se dá um diálogo que lembra aquele posterior aos amplexos de Odisseu e Circe. Se neste, assim como faria na presença de Calipso, Odisseu se lamenta com perguntas retóricas:

“Ó Circe, quem é o homem, que seja sensato,  
que ousaria provar da comida e da bebida,  
antes da libertação dos companheiros, antes de os ver?  
Pois se queres mesmo que eu coma e beba,  
solta-os, para que veja com os olhos os fiéis companheiros?»<sup>172</sup>

Numa versão restaurada da épica babilônica, um Gilgamesh desalentado pergunta

Como poderiam minhas bochechas não estarem assoladas, meu rosto abatido,  
meu coração miserável, minha aparência consumida,  
e pesar em minhas entranhas? [...] Meu amigo a quem amo imensamente, que enfrentou cada dificuldade comigo,

<sup>168</sup> «be a straightforward Greek translation of *Aya*» (WEST, 1997, p. 408). Tradução minha.

<sup>169</sup> «surrounded by wolves and lions whom she has tamed with her drugs» (WEST, 1997, p. 408). Tradução minha.

<sup>170</sup> «recalls how she turned one of her lovers into a wolf» (WEST, 1997, p. 408). Tradução minha.

<sup>171</sup> «Nergal goes down to the house of Ereshkigal in the underworld. She is planning to kill him as soon as he appears. But Ea has armed him with fourteen supernatural afflictions, which he deploys as he enters Ereshkigal's domain. Then he rushes at her, seizes her by the hair, and threatens to cut off her head. She pleads for her life, and immediately offers to be his wife. He accepts, and takes her in his arms» (WEST, 1997, p. 409). Tradução minha.

<sup>172</sup> Homero (2011, v. X.383-5).

Enkidu a quem amo imensamente, que enfrentou cada dificuldade comigo —  
O destino dos mortais o alcançou<sup>173</sup>.

Contudo, a maior semelhança entre Siduri e Circe não se dá por elementos textuais, mas por sua função estrutural na narrativa. Em ambos os casos, são as duas imortais que orientam o herói a buscar, superando uma distância aos homens inalcançável, o conselho de um ancião sábio que o levará ao próximo passo de seu percurso: Utnapishtim além das Águas da Morte no primeiro, Tirésias no domínio de Hades no segundo. Em nenhum dos casos o herói tem uma clara intenção de buscar esse conhecimento antes de encontrar essa figura feminina<sup>174</sup>.

A *nekylia*, o encontro com os mortos, também é um episódio povoado de paralelos orientais, especialmente na invocação do fantasma de Enkidu por Gilgamesh. Tanto na versão acádica quanto em um original sumério intitulado *Gilgamesh, Enkidu, e os Ínferos*<sup>175</sup>, encontramos a raiz desta necromancia e de certas concepções sobre o Além do folclore cristão (e, portanto, querendo, as mais remotas raízes da *Commedia*, filtrada pela descida aos inferos da *Eneida*). Nesta épica, narra-se que

assim como Ea orienta Gilgamesh a fazer um buraco no chão para que o espírito de Enkidu possa sair, Circe orienta Odisseu a cavar uma trincheira, sobre a qual aparecerão os fantasmas. Assim como Gilgamesh abraça o fantasma de Enkidu e ouve dele sobre a natureza da morte e a dissolução do corpo, Odisseu tenta abraçar o fantasma de sua mãe e ouve dela como o corpo se dissolve ao morrer enquanto a alma voa longe. Ao descrever o destino dos mortos, Enkidu distingue várias categorias de pessoas que ele encontrou no mundo subterrâneo, alguns deles retratados na *Odisseia*: o homem morto em batalha, aquele insepulto, aquele que caiu de um telhado. [...] Também ouvimos do homem que não respeitou a palavra de seu pai e de sua mãe, e cuja punição recorda aquela de Tântalo. [...] Gilgamesh pergunta sobre “meu pai e minha mãe ... viste eles?” “Eu os vi.” “E como estão?” O fragmento se interrompe aqui, mas claramente Gilgamesh aprendeu sobre o destino de seus pais no mundo subterrâneo, assim como Odisseu aprende aquele de sua mãe<sup>176</sup>.

Há muitos outros traços orientais na *nekylia*, como a descrição de Anticléa, a mãe de nosso herói, feito uma «sombra ou sonho»<sup>177</sup>, que não pode ser abraçada. A mãe lhe confirma a intuição, afirmando que quando a vida abandona o corpo «a alma, como um sonho, batendo as asas se

<sup>173</sup> «How should my cheeks not be wasted, my face downcast, | my heart wretched, my aspect worn, | and grief in my insides? [...] | My friend whom I love greatly, who underwent every hardship with me, | Enkidu, whom I love greatly, who underwent every hardship with me — | the fate of mortals has overtaken him» (WEST, 1997, p. 409). Tradução minha.

<sup>174</sup> Cfe. West (1997, p. 409–10).

<sup>175</sup> Cfe. West, (1997, p. 415–16).

<sup>176</sup> «As Ea instructs Gilgamesh that he must make a hole in the earth for Enkidu’s spirit to come up, so Circe instructs Odysseus to dig a trench, about which the ghosts will appear. As Gilgamesh embraces Enkidu’s ghost and hears from him about the nature of death and the dissolution of the body, so Odysseus attempts to embrace his mother’s ghost, and hears from her how the body is dissolved at death while the soul flies away. In describing the fates of the dead, Enkidu distinguishes various categories of person whom he has seen in the underworld, some of whom are represented in the *Odyssey*: the man killed in battle, the unburied man, the man who fell from a roof. [...] We also hear of the man who had no respect for the word of his father and mother, and whose punishment recalls that of Tantalus. [...] Gilgamesh asks about ‘my father and my mother ... did you see them?’ ‘I saw them.’ ‘How do they fare?’ The fragment breaks off here, but clearly Gilgamesh learned about the fate of his parents in the underworld, as Odysseus learns about his mother’s.» (WEST, 1997, p. 416). Tradução minha.

<sup>177</sup> Homero, (2011, v. XI.207).

evola»<sup>178</sup>, um símile que foi comparado àquele de Jó ao falar da sorte do ímpio («Voará para longe como um sonho, e ninguém o encontrará, fugirá como uma visão noturna»<sup>179</sup>); o paralelo entre a descrição de Ajax como “fortificação” dos Aqueus<sup>180</sup> — em uma metáfora empregada também por Teógnis e Alceu — é a mesma imagem empregada na Bíblia (por exemplo, «Somente ele é minha rocha e minha salvação, minha fortaleza: jamais serei abalado»<sup>181</sup>) e, sobretudo, a descrição do ritual de necromancia, que «mostram uma singular similaridade com certos rituais de purificação hitita»<sup>182</sup>. Assim como Odisseu

realiza seu ritual nas margens do Oceano (em um lugar onde os rios Flegetonte e Cócito se unem ao Aqueronte), também o [herói] hitita executa o seu rito nas margens de um rio. Ele cava uma fossa sacrificial com uma espada [...] Ele sacrifica um cordeiro na fossa, permitindo que seu sangue escorra; em outro texto [...] especifica-se ser uma ovelha negra. Ele então versa óleo, cerveja, vinho, e [outras bebidas] na fossa, seguidas por uma mistura de grãos e farelos. Ele invoca a deusa da Terra para abrir os portões e permitir que os deuses antigos retornem, incluindo o vidente Aduntarri e a intérprete de sonhos Zulki; eles participarão da oferenda. Odisseu cava uma fossa com sua espada. Nela ele versa mel, vinho e água, além de polvilhar uma pasta de grãos de cevada sobre estes. Neste momento invoca os mortos. Sacrifica então o carneiro e a ovelha negra dados por Circe, deixando-os sangrar na fossa. Os mortos rapidamente se juntam ao redor da fossa. Ele então ordena a seus homens que açoitem e queimem as vítimas e que rezem a Hades e Perséfone<sup>183</sup>.

Sabemos que Odisseu também conversará com um vidente, Tirésias. Mais que isso, como apontado por Tropper e lembrado por West<sup>184</sup>, Tirésias lhe dirá que «àquele, dentre os mortos que partiram, que permitires aproximar-se do sangue, esse falar-te-á com verdade» (147–148), promessa similar àquelas encontradas em textos necromânticos babilônicos do primeiro milênio, como “O invocarás e ele te responderá” ou “Verás o fantasma, o que lhe perguntares falar-te-á”<sup>185</sup>.

O segundo paralelo de Siduri na *Odisseia* é Calipso. Em mais esta ocasião, o nome da deusa pode ser indicativo do vínculo: o sentido primário de Καλυψώ é “(eu) escondo”, além de sentidos secundários como “(eu) cubro com um véu” e “(eu) engano”, margem a muita interpretação analógica. O segundo desses sentidos remete de novo a Aya, que na épica de Gilgamesh é descrita como

<sup>178</sup> Homero (2011, v. XI.222).

<sup>179</sup> Cfe. Jó [verse XX.8].

<sup>180</sup> Cfe. Homero (2011, v. XI.556).

<sup>181</sup> Cfe. *Salmos* [verse LXI.4].

<sup>182</sup> «show a particular similarity to certain Hittite purification rituals» (WEST, 1997, p. 426). Tradução minha.

<sup>183</sup> «performs his ritual on the shore of Oceanus (at a place where the rivers Pyriphlegethon and Cocytus run into the Acheron, 10. 513–15), so the Hittite performs his on the bank of a river. He digs a sacrificial pit with a spade [...]. He sacrifices a lamb into the pit, allowing the blood to run down; in another text [...] a black sheep is specified. Then he pours oil, beer, wine, and [other beverages] into the pit, followed by groats and bran mash. He calls upon the Sun-goddess of Earth to open the gate and let the Former Gods come up, including the seer Aduntarri and the (female) dream-interpreter Zulki; they will partake of the offerings. Odisseys digs a pit with his sword (24). Into it he pours diluted honey, wine, and water, and sprinkles barley-meal over them. At this point he prays to the dead. Then he sacrifices the ram and black ewe that Circe has provided him with, letting their blood into the pit. The dead quickly gather round the pit. He then tells his man to flay and burn the victims and to pray to Hades and Persephone» (WEST, 1997, p. 426–7). Tradução minha.

<sup>184</sup> Cfe. West, (1997, p. 427).

<sup>185</sup> Cfe. West (1997, p. 427).



*kutummi kuttumat* (“velada com um véu”), uma imagem apropriada para quem era a *kallatu* (“noiva”) do deus-Sol: não apenas esse epíteto oriental é foneticamente próximo ao nome grego, mas para o público de Homero, que havia adotado o costume oriental do véu para as mulheres, era esperado. A descrição de Ogígia, a ilha de Calipso, pelo emprego de fórmulas de sabor oriental como “umbigo do mar” e “colunas potentes” que separam o céu da terra<sup>186</sup>, ou pela descrição dos quatro rios que nascem de uma mesma fonte mas seguem em direções diversas rumo aos pontos cardeais (comparada, já no Setecentos, inclusive pela ideia do “jardim exuberante”, ao rio que sai do Éden e se divide em quatro fluxos), além de sua vinculação a Atlas, foram entendidas como ecos gregos da cosmologia hitita do mito do gigante Ubelluri<sup>187</sup>:

Mas arde-me o espírito pelo fogo Ulisses,  
 esse desgraçado, que longe dos amigos se atormenta  
 numa ilha rodeada de ondas no umbigo do mar.  
 É uma ilha frondosa, onde tem sua morada a deusa  
 filha de Atlas de pernicioso pensamento — esse que do mar  
 conhece todas as profundezas e segura ele mesmo  
 as colunas potentes, que céu e terra separados mantêm<sup>188</sup>.

A vinculação de Calipso com Atlas parece independente do tema de Siduri, tendo suas origens mais provavelmente em alguma entidade ctônica (que bem explicaria o nome “eu escondo”), que permitiria estudar seu retorno de Ogígia como um literal renascimento, ou em alguma fábula na qual o herói teria buscado os confins do mundo para consultar Atlas, ajudado por sua filha. Num indício que obriga a lembrar a *Commedia*, citando Nagler, West aponta que

“o padrão da história parece ser um reflexo daquilo que a crítica moderna passou a entender como o mito da consultação, no qual o herói penetra, após muitas provas e frequentemente com a ajuda de uma figura feminina, em uma área muito protegida da geografia mítica [...]; lá ele confronta uma figura augusta e de excepcional competência, masculina ou feminina, que lhe revela — algo”. Nagler observa que o Atlas deste trecho, o pai de Calipso cuja ilha está no umbigo do mar, é a figura axial *par excellence*. “O que Homero racionalizou parcialmente como as sedutoras de Odisseu em um par de interlúdios exóticos não é a apenas a figura folclórica da mulher poderosamente perigosa e poderosamente ajudante, mas a mais profunda figura mítica da deusa que habita na vizinhança do eixo do mundo dos fenômenos, associada com, se não idêntica, à fonte de toda vida e sabedoria”<sup>189</sup>.

<sup>186</sup> Para ambos, West aponta os paralelos hebraicos do ponto de onde nasce o mundo, o “umbigo do mundo”, e dos pilares da terra mencionados, entre outros, novamente em *Jó* (cfe. West, (1997, p. 148–150)).

<sup>187</sup> Como lembra West, «Atlas tem um paralelo mitológico parcial com a tradição Hurro-Hitita, do gigante Ubelluri sobre o qual foram construídos o céu e a terra, e em cujos ombros (ou braços) a criança de pedra Ullikummi se equilibra em direção ao céu saindo do mar. Como este Ubelluri deve ser submarino, ele foi citado principalmente em conexão com a passagem da *Odisseia* [referente a Ogígia], na qual Atlas é descrito como um habitante do mar» (WEST, 1997, p. 149). Tradução minha.

<sup>188</sup> Homero (2011, v. 1.47–54).

<sup>189</sup> «‘the story pattern seems to be a reflex of what modern scholarship has come to understand as the consultation myth, whereby the hero penetrates after many trials and often with the help of a female figure to a deeply guarded area of the mythic geography ...; there he confronts an august and uniquely competent figure, male or female, who reveals to him — something.’ Nagler observes that the Atlas of this passage, the father of Calypso whose island is at the navel of the sea, is the axial figure *par excellence*. ‘What Homer has partly rationalized as Odysseus’s seducers in a pair of exotic interludes is not only the folkloric figure of the powerfully dangerous and as powerfully helpful

Entre outros pontos de contato no episódio de Calipso, além da coincidência da travessia durar igualmente dezessete dias<sup>190</sup>, cabe lembrar sua ilha, cuja beleza estonteante era capaz de deter em contemplação mesmo um deus como Hermes. A imagem recorda a remota e paradisíaca floresta de cedros de Humbaba da épica de Gilgamesh: quando este e Enkidu a encontraram,

Eles se detiveram à beira da floresta,  
eles contemplaram a altura dos cedros,  
eles contemplaram a entrada da floresta [...]  
Eles viram a Montanha dos Cedros, morada dos deuses, lugar sagrado de Irnina.  
Em frente à montanha o cedro ostentava sua folhagem,  
sua sombra agradável, repleta de prazer<sup>191</sup>.

Novamente, contudo, o paralelo é mais estrutural que textual. Em ambos os casos os heróis têm ao alcance da sua mão a imortalidade, mas não a asseguram: Gilgamesh obtém a planta que lhe asseguraria a vida eterna, mas a perde; Calipso promete a Odisseu a eterna juventude, mas ele a recusa — inclusive acusando a relação de Calipso e seus amantes da mesma forma como Gilgamesh o fizera com Ishtar. A recusa de Odisseu pode ser lida em veia irônica à luz do desejo pela imortalidade que movia Gilgamesh, acentuando, para o público de Homero cujo horizonte de expectativas compreendia o périplo deste herói oriental, a diferença entre os dois heróis. O tema da imortalidade é tratado também pelo elemento, caracteristicamente asiático, dos alimentos reservados aos imortais: é assim que em *Nergal e Ereshkigal* ao herói Nergal se lembra que não deve comer ou beber no mundo subterrâneo<sup>192</sup>, ou que nas lendas mesopotâmias sobre Adapa, que Crane acredita mais próximas do testemunho homérico<sup>193</sup>, «os deuses oferecem ao herói o pão e a água da vida, que o tornariam imortal, mas ele os recusa por um mal entendido»<sup>194</sup>.

A terceira figura feminina, Nausicäa, é a de menor semelhança com Siduri, mesmo porque na narrativa da *Odisseia* seu ambiente é o destino além da perigosa travessia pelo mar, que corresponde à morada de Utnapishtim na épica de Gilgamesh. Em seu encontro com Odisseu, contudo, identificamos relações que chegam à intromissão intertextual de uma épica na outra. Por exemplo, assim como Nausicäa e suas criadas se assustam ao encontrar Odisseu, comparando-o a «um leão faminto que, atravessando ventos e chuvas, alcança com olhos ardentes um rebanho»<sup>195</sup>, Siduri se intimida com Gilgamesh:

female, but the more profound mythical figure of the goddess who dwells close to the axis of the phenomenal world, associated if not identical with the source of all life and knowledge.» (WEST, 1997, p. 418). Tradução minha.

<sup>190</sup> Cfe. Homero (2011, v. V.63–75).

<sup>191</sup> «They stood at the edge of the forest, / they gazed at the height of the cedars, / they gazed at the entrance to the forest [...] / They saw the Cedar Mountain, dwelling-place of the gods, holy place of Irnina. / In front of the mountain the cedar help up its greenery, / pleasant its shade, full of delight» (WEST, 1997, p. 411). Tradução minha.

<sup>192</sup> Cfe. West (1997, p. 422).

<sup>193</sup> Cfe. West (1997, p. 422).

<sup>194</sup> «the gods offer the hero the bread and water of life, which would have made him immortal, but he declines them under a misapprehension» (WEST, 1997, p. 422). Tradução minha.

<sup>195</sup> «a starving lion who comes through wind and rain with blazing eyes among a herd of cows» (WEST, 1997, p. 412). Tradução minha.

Gilgamesh se movia para todos os lados, e [...] vestindo uma pele de leão [...] Ele tinha carne divina em seu corpo, mas havia aflição em seu coração; seu rosto era como o de alguém que tivesse viajado muito. A dama-da-cerveja o avaliou à distância, ela debateu em sua mente, ela disse uma palavra, com ela própria tomou conselho; “Talvez este homem seja um assassino, alguém que irá [...]”<sup>196</sup>.

Ao contrário da deusa babilônica, a princesa dos feácios não foge do herói, mas o banha e o veste antes de acompanhá-lo à cidade, não sem impressionar-se a ponto de revelar às companheiras o desejo de se casar com o estrangeiro. Acolhida similar àquela de Utnapishtim, que também «observa que seu visitante é um emaranhado de cabelos imundos [e] instrui seu barqueiro a levá-lo a uma bacia para que lave seu cabelo»<sup>197</sup>. Mais que isso, ele ordena a Gilgamesh que «atire suas peles ao mar para que as ondas as carreguem»<sup>198</sup>; na *Odisseia*, momentos antes de seu encontro com Nausicäa, Odisseu joga de volta ao mar a única veste que lhe restava, o xale entregue por Leucotéia.

Outro dispositivo reconhecido como oriental é a descrição da beleza de algum mortal, sobretudo mulheres, como igual ou comparável aos deuses. Empregado mais vezes na *Odisseia*, por exemplo no encontro de Atena e Telêmaco no primeiro livro, retorna no símile de Odisseu para Nausicäa, onde são fortes os ecos das líricas de amor orientais. Citando Krenkel, West compara essa descrição<sup>199</sup>, na qual Odisseu diz a Nausicäa ter ficado tão impressionado com sua aparência como quando vira uma palmeira nascendo no altar de Apolo em Delos, àquela do *Cântico dos cânticos* bíblico<sup>200</sup>, lembrando também como o nome Tāmār, aportuguesado em Tâmara e literalmente “tamareira”, parece ter sido um nome comum para personagens femininas jovens, como nos três diferentes casos encontrados no Antigo Testamento.

A presença de Siduri no episódio dos feácios se torna mais clara no discurso de Alcinão, cujo «manifesto»<sup>201</sup> espelha as recomendações da dama-da-cerveja pela valorização dos prazeres terrenos sobre a busca pela imortalidade. Mantendo sua ordem dos prazeres, Alcinoo diz (evidencio e repito, como West, os termos gregos para ressaltar o paralelo):

αἰεὶ δ' ἡμῖν δαίς τε φίλη κίθαρις τε χοροὶ τε  
εἴματα τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.

<sup>196</sup> «Gilgamesh was going this way and that, and [...] | clothed in a lion-skin [...] | He had divine flesh on his body, | but there was woe in his heart; | his face was like that of one who travelled far. | The alewife surveyed him from a distance, | she debated in her mind, she spoke a word, | with her own self she took counsel; | “Perhaps this man is a murderer, | someone going into [...]”» (WEST, 1997, p. 413). Tradução minha.

<sup>197</sup> «observes that his visitor is entangled in filthy hair [and] tells his boatman to take him to a basin and make him wash his hair» (WEST, 1997, p. 413). Tradução minha.

<sup>198</sup> «throw his skins into the sea for the waves to carry off» (WEST, 1997, p. 413). Tradução minha.

<sup>199</sup> Cfe. West (1997, p. 423).

<sup>200</sup> «Como és bela, como és atraente, / ó amor, com tais delícias! Esse teu porte assemelha-se a uma palmeira, e teus seios a cachos», *Cântico dos cânticos*, VII. 7–8.

<sup>201</sup> «manifest» (WEST, 1997, p. 414). Tradução minha.

A nós sempre caro é o *festim*, assim como a lira, as *danças*  
as *mudas de roupa*, os banhos quentes e a *cama*<sup>202</sup>.

Na épica acádica a consorte do deus-Sol diz a Gilgamesh:

Mas tu, Gilgamesh, faz com que tua barriga esteja cheia (*δαίς*);  
dia e noite segue te deleitando.  
Todo dia estabelece deleite:  
dia e noite danças e desportos (*χοροί*),  
faz com que tuas roupas estejam limpas (*εἴματα τ' ἐξημοιβά*),  
faz com que tua cabeça seja lavada, sejas banhado em água (*λοετρά*).  
Tem cuidado pela criança que segura tua mão;  
deixa que tua esposa continue a se deleitar em teu colo (*εὐνάι*)<sup>203</sup>.

Outro eco oriental da corte de Alcinoos é a profecia de que «um dia, depois que os feácios tivessem escoltado alguém a sua casa, teriam sua terra coberta por uma grande montanha, para nunca mais serem vistos»<sup>204</sup>, que parece se confirmar depois que Odisseu é levado a Ítaca<sup>205</sup>. O paralelo se dá aqui com várias histórias de naufrágio egípcias; uma destas, por exemplo,

como a maior parte das aventuras de Odisseu, é narrada em primeira pessoa. O narrador conta de como estivesse navegando no Mar Vermelho em um grande navio com uma tripulação de 120 pessoas. Veio uma tempestade, o navio naufragou, e ele foi o único sobrevivente. Ele foi lançado a uma ilha, que se revelou habitada por uma serpente enorme, com trinta cúbitos de comprimento e de aspecto terrível. Mostrou-se, contudo, ser perfeitamente amigável e aberta ao diálogo. Ela lhe disse que depois de quatro meses ele seria resgatado por um navio em sua rota, e depois de dois meses voltaria a sua casa. Mas ele nunca voltaria a ver aquela ilha, pois ela se tornaria água depois que ele partisse<sup>206</sup>.

Na corte dos feácios, como sabido, Odisseu irá narrar suas aventuras — os *apologoi* — em primeira pessoa, em um dispositivo literário ainda hoje admirado por sua capacidade de manter as unidades narrativas ao condensar tempos e espaços. Mais uma vez há um paralelo com a épica acádica, com a diferença de que, nesta, a narrar seus feitos quase inacreditáveis é o anfitrião, Utnapishtim, e não o hóspede.

<sup>202</sup> Homero, (2011, v. VIII.248–9); em *lapsus calami*, West reporta a fonte como os versos 26–9.

<sup>203</sup> «But you, Gilgamesh, let your belly be full; | day and night keep enjoying yourself. | Every day establish enjoyment: | day and night dance and sport, | let your clothes be kept cleaned, | let your head be washed, be you bathed in water, | Take care of the child who holds your hand; | let your wife keep on enjoying herself in your lap» (WEST, 1997, p. 414). Tradução minha.

<sup>204</sup> «one day, after the Phaeacians have escorted someone home, their community will be covered over by a great mountain» (WEST, 1997, p. 424), tradução minha; West se refere a Homero (2011, v. VIII.564–71).

<sup>205</sup> Cfe. Homero (2011, v. XIII.125–87).

<sup>206</sup> «like most of Odysseus' adventures, is related in the first person. The narrator tells how he was sailing on the Red Sea in a large ship with a crew of 120. A storm arose, the ship was wrecked, and he was the only survivor. He was cast up on an island, which turned out to be occupied by an enormous serpent, thirty cubits long and of terrifying aspect. It proved, however, to be perfectly friendly and conversational. It told him that after four months he would be rescued by a passing ship, and in another two months he would reach home. But he would never see the island again, for after he left, it would become water» (WEST, 1997, p. 424). Tradução minha.

Entre os feitos de Odisseu, além do encontro com Circe e a *nekyia* já tratadas, há um paralelo com a mitologia oriental no episódio do abatimento do gado sagrado de Hélios. Odisseu não impede seus homens de abaterem os animais, que nunca morreriam de causas naturais, e Hélios protesta junto a Zeus, ameaçando abandonar o céu e se mudar para o mundo subterrâneo, deixando a terra na escuridão; Zeus envia uma tempestade que faz naufragar a nau de Odisseu. A analogia é o abatimento do Touro Celestial por Gilgamesh e Enkidu, após o qual também se segue uma discussão entre os deuses sobre a punição que caberia aos mortais, e no qual também há uma ameaça, desta vez de Ishtar para Anu, de inversão dos mundos superior e inferior:

Se não me deres o Touro Celestial, [...]
   
Voltarei minha face às regiões inferiores:
   
trarei de volta os mortos, que devorarão os vivos;
   
sobre os vivos os mortos se multiplicarão<sup>207</sup>.

Outros elementos destas narrativas também apresentam traços da cultura literária oriental. As sereias, por exemplo, cujo nome Σειρήν escapa a qualquer explicação etimológica grega ou indo-europeia, parecem ser tradução da reconstrução hebraica, foneticamente próxima, de *sir hen*<sup>208</sup>, similar à uma versão em grego desta qualificação como χαρίεσσα ἀοιδή (“som atraente”). Há também os de outro modo inexplicáveis nomes de Scylla e Charybdis, que uma interpretação semítica pode explicar, respectivamente, pela associação com a figura vampiresca de Lamia em sua expressão oriental (como “aquela que subtrai os homens”) e por uma adaptação da também reconstruída expressão hebraica *hor obed* (“caverna da perdição”).

O palácio de Alcinoos, como aquele de Menelau admirado por Telêmaco, é descrito com inúmeras menções de ouro, prata e bronze, com cornijas de lápis-lazúli. Uma descrição pouco adequada aos palácios gregos, especialmente da idade do bronze, e na qual são evidentes os ecos das descrições, mais ou menos fantasiosas, dos palácios dos reis orientais em suas historiografias, como aquele de Sargon em Khorsabad<sup>209</sup>, que brilha como o sol e a lua — nos conceitos atuais, podemos mesmo entender essa fascinação grega por um leste mítico como uma primeira forma de “orientalismo”. A influência oriental pode também ser sentida na importância das hecatombes, os sacrifícios de dezenas ou centenas de animais, que apesar de tão comuns em Homero, por serem entendidos como mandamentos divinos, «são tão anormais para a Grécia como são normais no Antigo Testamento»<sup>210</sup>; é assim que West tenta explicar, por exemplo, a referência de Menelau a nunca especificados «desígnios» divinos que o detiveram no Egito<sup>211</sup>.

Retornando assim à *Telemaquia*, há outro episódio de ordem religiosa, atípico para a cultura grega, mas usual para o Oriente, na lamentação de Penélope. Quando descobre a partida do filho, ela

<sup>207</sup> «If you do not give me the Bull of Heaven, [...] | I shall set my face towards the regions below: | I shall bring up the dead, they will devour the living; / above the living the dead will multiply» (WEST, 1997, p. 417). Tradução minha.

<sup>208</sup> Cfe. West (1997, p. 428).

<sup>209</sup> Cfe. West (1997, p. 497).

<sup>210</sup> «is as abnormal in Greece as it is normal in the Old Testament» (WEST, 1997, p. 420). Tradução minha.

<sup>211</sup> Cfe. West (1997, p. 420), referindo-se a Homero (2011, v. IV.353).

se retira para o gineceu (o segundo andar das casas gregas, reservado às mulheres), coloca grãos de cevada em uma cesta e «reza para Atena pela segurança de seu filho, concluindo com um ὀλολυγμός [ololygmós] a ululação sagrada empregada pelas mulheres»<sup>212</sup>. Burkert<sup>213</sup> aponta que a cevada e a ululação já seriam incomuns no contexto grego, mas a segregação feminina e a cerimônia no gineceu não têm nenhum outro exemplo conhecido na literatura ou na arte grega. Sugere, assim, que o trecho é influenciado, de novo, pela épica de Gilgamesh, no qual a mãe divina de Gilgamesh, Ninsun, ora pelo retorno do filho<sup>214</sup>

[Ninsun] entrou [em seu aposento];  
 [...] planta-sabão;  
 [ela vestiu um ...] para ornar seu corpo,  
 [ela vestiu uma fíbula(?)] para ornar seu peito;  
 [...] ela portava sua coroa;  
 [...] o chão (e) a poeira.  
 [...] ela subiu no telhado,  
 subiu [perante] Shamash, fez uma oferenda de incenso  
 fez uma *surqinnu* [oferenda] para Shamash, levantou seus braços<sup>215</sup>.

Permanecendo em Ítaca, entre tantos outros elementos pode-se recordar o episódio do livro XVI em que Atena se revela apenas a Odisseu, e não a Telêmaco, o que não a impede de ser percebida pelos cachorros de Eumaeus, recordando o dispositivo narrativo oriental no qual os animais podem perceber seres sobrenaturais como, entre outros exemplos, a bíblica mula de Barlaão. Também a afirmação pouco clara de Penélope a um Odisseu ainda disfarçado de que ele «não [nasceu] de pedra nem de lendário carvalho»<sup>216</sup> deve encontrar algum paralelo, novamente bíblico, na cena em que Jeremias fala de reis e sacerdotes ingratos que voltam as costas a Deus e «que dizem à madeira: ‘Tu és meu pai!’ e à pedra: ‘Tu me geraste!’»<sup>217</sup>. West acredita não haver dúvidas «sobre a natureza da árvore e da pedra neste ponto: são objetos do culto pagão cananeu [...], identificados como divindades dos quais parte da nobreza alegava descender»<sup>218</sup>.

O último grande episódio da *Odisseia*, a disputa com o arco, também é carregado de analogias orientais, não apenas semitas. Afinal, o motivo da escolha de um marido por meio de uma competição de tiro, em geral organizada pela futura esposa, como no caso de Penélope, encontra paralelos também nas épicas sânscritas do *Rāmāyaṇa* e do *Mahābhārata* (*mutatis mutandis*, é assim que Rama obtém a mão de Sita na primeira, e Nala aquela de Damayanti na segunda) ou em um

<sup>212</sup> «prays to Athens for her son’s safety, concluding with an *ololygmos*, the sacral ululation used by women» (WEST, 1997, p. 421). Tradução minha.

<sup>213</sup> Cfe. Burkert; Pinder (1995, p. 99) *apud* West, (1997, p. 412).

<sup>214</sup> Cfe. West (1997, p. 421).

<sup>215</sup> «[Ninsun] entered [her chamber;] | [...] soap-plant; | [she put on a ...] to adorn her body, | [she put on fibulae(?)] to adorn her breast; | [...] she was wearing her crown; | [...] the ground (and) the dust. | [...] she went up on the roof, | went up [before] Shamash, made a smoke-offering, | made a *surqinnu* [offering] before Shamash, raised her arms» (WEST, 1997, p. 421). Tradução minha.

<sup>216</sup> Homero (2011, v. XIX.163).

<sup>217</sup> *Jeremias*, II.27.

<sup>218</sup> «about the nature of the tree and the stone in question here: they are objects of Canaanite pagan worship [...] identified as divinities from whom certain of the nobility claimed descent.» (WEST, 1997, p. 431). Tradução minha.

difusa épica da Ásia central, comum a todos os povos turcos, do herói Alpamysh. Neste caso, que pode ser um desenvolvimento posterior ao contato com a cultura grega, encontramos «o herói que chega disfarçado para ganhar a mão de uma princesa, utiliza um arco que não se dobra à força dos demais [pretendentes], e realiza proezas espantosas, como acertar um alvo fazendo a flecha passar pelos buracos de um disco giratório»<sup>219</sup>. O episódio conjuga vários mitemas: por exemplo, um arco impossível de ser puxado é narrado em duas ocasiões por Heródoto (ambas em contexto oriental: o arco etíope enviado ao persa Cambyses e a origem mítica de Scythes, filho de Hércules) e o motivo de uma disputa após uma festa, na qual, acompanhado de seu filho, o herói derrota sessenta reis e setenta heróis<sup>220</sup> aparece na narrativa mítica hitita de Gurparanzahu. A estrutura essencial do herói arqueiro, contudo, já aparece em estelas egípcias da idade do bronze<sup>221</sup>.

As cenas finais também são carregadas de *orientalia*. Por exemplo, durante a batalha, Atena, mais conhecida por sua metamorfose em coruja, assume a forma de outro pássaro, uma andorinha, e acompanha o embate assentada sobre um caibro, tal qual Inanna no sumério *Lamento a Inanna*, que diz ao humano: «Como uma pomba amedrontada fiquei por um tempo sobre um caibro»<sup>222</sup>. Por fim, a recepção no Hades dos pretendentes vencidos pelos grandes heróis (início do canto XXIV) faz ressoar um trecho satírico do livro de *Isaías* contra o rei da Babilônia (capítulo XIV).

#### 4.2.2.3 Um caso: Polifemo

Para discutir a presença de um material “alheio” na raiz cultural do Ocidente, compreendendo os modos e os efeitos dessa apropriação, é adequado analisar um dos mais apreciados episódios da *Odisseia*: aquele do ciclope. Apesar de não ter sido explorado na sessão anterior, não seria difícil encontrar paralelos extra-europeus: West recorda «certos selos sumérios do terceiro milênio [com] representações de figuras com um olho localizado no centro da testa»<sup>223</sup>, além de uma «notável placa de terracota do início do segundo milênio [que] mostra um deus matando um monstro de um só olho, cuja cabeça é rodeada por raios pontiagudos como o sol»<sup>224</sup>.

Acredito, porém, tratarem-se de coincidências, pois aquela do encontro com Polifemo é uma característica trama indo-europeia — é plausível que os testemunhos orientais sejam o resultado de uma transmissão hitita, ariana ou mesmo tocariana. É o caso da inteira *Odisseia* como produto cultural: se os orientalismos elencados na seção anterior impressionam, como percebi entre meus primeiros leitores, é necessário sublinhar que, em seus materiais, a segunda épica homérica

<sup>219</sup> «the hero who comes in disguise to win a princess, draws a bow that defeats the strength of others, and performs astonishing feats of archery, for example hitting a target through the holes in a revolving disc» (WEST, 1997, p. 433). Tradução minha.

<sup>220</sup> Cf. West (1997, p. 433).

<sup>221</sup> West cita o caso das narrativas encontradas nas estelas em louvor ao faraó Amenophis II (c. 1427–1400 a.C.), de estrutura próximas àquela da *Odisseia*.

<sup>222</sup> «Like a timorous dove I passed the time on a rafter» (DIRMEIER, 1954, p. 156) *apud* (WEST, 1997, p. 435). Tradução minha.

<sup>223</sup> «depictions of figures with one eye centrally placed in the forehead on certain Sumerian seals of the third millennium» (WEST, 1997, p. 424). Tradução minha.

<sup>224</sup> «remarkable terracotta plaque of the early second millenium [...] shows a god killing a one-eyed monster, whose head is surrounded by pointed rays like the sun» (WEST, 1997, p. 424). Tradução minha.

é muito mais “europeia” que a primeira. Dado irônico, considerando que na recepção do Sete e do Oitocentos ela costumava ser preterida à *Iliada* em função da percepção, em sua trama, de um sentimentalismo exacerbado, visto como não racional e, portanto, não europeu. Contudo, é na *Iliada* que o elemento “asiático” domina, como verifica West ao comparar o andamento das tramas e contar 169 *lemmata* orientais na primeira épica, face aos 70 da segunda:

o fato parece ser de que, à exceção dos conspícuos elementos de Gilgamesh nos *Apologoi*, a *Odisseia* é bem menos semeada de temas e motivos do Oriente Próximo do que a *Iliada*. A relativa superficialidade de seu maquinário divino é um aspecto disso<sup>225</sup>.

Trata-se de uma superficialidade subjacente ao episódio de Polifemo, a superação de um gigante pela astúcia, um mito difuso em toda a área indo-europeia. Incapazes de admitir o emprego de material mítico anterior, certos autores chegaram a explicar sua difusão como uma infiltração no popular do episódio “culto” de Homero, análoga à intromissão da cultura clássica naquela folclórica (como descrito por Bakhtin ao tratar de Rabelais<sup>226</sup>). Contudo, tanto por testemunhos de outro modo improváveis como pelas peculiaridades da narrativa homérica, não parece haver dúvidas de que se trata de um mito anterior à *Odisseia*: Wilhelm Grimm (1786–1859) coletou versões em servo-croata, romeno, estoniano, finlandês, russo e alemão em seu *Die Sage von Polyphem* (“A saga de Polifemo”, 1857) e James Frazer, sempre no Oitocentos, relatou também versões em basco, sami, lituano, gascão, sírio e celta. Sou mesmo tentado a fornecer uma hipótese à ainda debatida etimologia de seu nome: Πολύ-φημος seria, literalmente, “de muita fama; de muitos cantos e lendas” – o termo pode ter nascido como um atributo, com o tempo tornando-se nome própria (a tradução para Polifemo seria, assim, simplesmente “famoso”).

A difusão do mito e suas diferenças em Homero são utilíssimos a nosso estudo, servindo de experiência para nosso laboratório do clássico. Podemos avaliar como a fábula é trabalhada, as diferenças com o arquétipo confirmando a genialidade do texto homérico e seu modo especial, para empregar a velha metáfora do texto como tecido, de cardar e fiar o emaranhado de uma tradição, preparando a urdidura de uma história conhecida por seu público (ou ao menos reconhecível), na qual a trama de autor é tecida. Aliada à compreensão da gênese do texto homérico da seção anterior, esboça-se uma descrição da poética que sustenta as épicas.

Trabalhando sobre a resenha de estudos folclóricos e classicistas de Denys Page<sup>227</sup>, Seth L. Schein<sup>228</sup>, de quem elaboro aqui as principais diferenças estruturais entre o arquétipo e a versão de Homero, reconhece que a versão homérica, ao manter os elementos essenciais do arquétipo —

<sup>225</sup> «The fact seems to be that, apart from the conspicuous Gilgamesh elements in the *Apologoi* the *Odyssey* is much less thickly sown with Near Eastern themes and motifs than the *Iliad*. The relative sketchiness of its divine machinery is one aspect of this» (WEST, 1997, p. 437). Tradução minha.

<sup>226</sup> Cfe. Bakhtin (1999), *passim*, em especial na *Introdução* (p. 1–50).

<sup>227</sup> Cfe. Page (1976).

<sup>228</sup> Cfe. Schein (2011). Schein relata assim o resumo de Page: «O herói, com seus companheiros, está aprisionado na caverna de um pastor gigante de um só olho; alguns ou todos os companheiros são cozidos pelo gigante em um espeto sobre o fogo; o gigante dorme após sua farta refeição; o herói toma o espeto, aquece-o no fogo, e o afunda no olho do gigante; o gigante abre a porta da caverna de manhã para deixar suas ovelhas saírem e o herói escapa ao



o herói e seus companheiros na caverna do monstro, o monstro que devora os companheiros, a decisão de cegar o monstro, a fuga entre o rebanho — se diferencia daquela encontrada «por toda a Europa e além»<sup>229</sup> em cinco pontos:

- No arquétipo, o monstro não come suas vítimas cruas, como em Homero, mas assadas em um espeto;
- É com este mesmo espeto que ele é cegado pelo herói arquetípico, e não por um tronco de oliveira como por Odisseu;
- O monstro adormece como consequência da digestão dos companheiros, e não por uma «excessiva indulgência no vinho»<sup>230</sup>;
- O herói lhe diz que seu nome é “Eu-mesmo” e não “Ninguém” como em Homero;
- No arquétipo, o herói e seus companheiros são quase capturados durante a fuga quando um anel mágico, presenteado pelo monstro ou dele roubado, que não pode ser removido, começa a gritar “Estou aqui, estou aqui!”.

Segundo Page, que parte da rígida posição analítica de recuperação de supostos “cantos originais” combinados na composição da épica, apesar desse mito ser parte das lendas folclóricas universais, das *Weltmärchen* que compõem a *Odisseia*, sua relação com o tema épico do “retorno do herói” não é estrita, como se ele pudesse ser removido ou combinado de outro modo. Discordo dessa posição, pois o enlace de Odisseu e Polifemo deve ser compreendido na complexa estrutura da *Odisseia*: ele integra o poema não apenas na estruturação da trama, mas também como motivo essencial da própria épica, como sua “mensagem”, que se constitui no estabelecimento de uma identidade pelo herói.

O fato de Polifemo consumir suas vítimas cruas, sem assá-las, tem o claro propósito de intensificar sua caracterização como bárbaro e, deste modo, evidenciar sua extrema alteridade. Como lembra Page, «o cozimento de vítimas humanas [...] era rejeitado como um feito de sumo barbarismo, fora da lei prescrita pela tradição ao narrador da *Odisseia*»<sup>231</sup>, precisamente no tratamento da barbárie, entendida como o “desrespeito às leis”, que permeia essa épica — como já compreendido pelos exegetas antigos, são as leis a ocuparem o papel do divino, e não mais seres sobrenaturais.

Na rígida sociologia da *Odisseia*, as personagens encontradas pelo herói ou são «arrogantes e selvagens»<sup>232</sup>, ou «justas»<sup>233</sup>. Polifemo, «vestido de grande | violência, selvagem, desconhecedor de leis e de justiça»<sup>234</sup>, está como esperado entre os primeiros. Consumir as vítimas cruas «realça seu

engatinhar vestindo uma pele de ovelha ou (menos comum) agarrando-se à parte inferior de uma ovelha.» (PAGE, 1976, p. 4) *apud* (SCHEIN, 2011, p. 73). Tradução minha.

<sup>229</sup> «through Europe and beyond» (PAGE, 1976, p. 3) *apud* (SCHEIN, 2011, p. 73). Tradução minha.

<sup>230</sup> «excessive indulgence in wine» (PAGE, 1976, p. 4) *apud* (SCHEIN, 2011, p. 73). Tradução minha.

<sup>231</sup> «the cooking of human victims [...] was rejected as being a deed of the utmost barbarism, outside the law prescribed by tradition to the Odyssean storyteller», (PAGE, 1976, p. 11) *apud* (SCHEIN, 2011, p. 74). Tradução minha.

<sup>232</sup> Homero (2011, v. IX.175).

<sup>233</sup> Homero (2011, v. VIII.575).

<sup>234</sup> Homero (2011, v. IX.214–5).

barbarismo; é, para os padrões homéricos, um ato mais selvagem que comê-los cozidos»<sup>235</sup>, como comprovado pelo horizonte cultural que transparece de suas épicas. É assim que Zeus provoca Hera sobre como aplacar sua raiva:

Se pudesses entrar dentro das portas e das altas muralhas  
para devorares Príamo e seus filhos em carne crua<sup>236</sup>.

É assim que Aquiles articula sua invectiva contra Heitor:

Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem  
para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste<sup>237</sup>.

É assim que o próprio Aquiles é amaldiçoado por Hécuba:

junto de um homem tremendo, cujo fígado eu queria  
morder para o devorar: talvez assim houvesse retaliação  
pelo meu filho<sup>238</sup>.

Em todos estes casos, o canibalismo cru é o feito mais extremo e menos civilizado que se pode conceber<sup>239</sup>. A descrição realista do ato serve a reforçar ainda mais o retrato de Polifemo como «selvagem, monstruoso e sem lei»<sup>240</sup>:

Agarrou dois deles e atirou-os contra o chão como se fossem  
cãezinhos. Os miolos espalharam-se pelo chão, molhando a terra.  
Depois cortou aos bocados e preparou o seu jantar.  
Comeu-os como um leão criado na montanha: nada deixou,  
mas comeu as vísceras, a carne, os ossos, o tutano<sup>241</sup>.

É interessante recordar os retratos de Polifemo posteriores a Homero, não explorados por Page e Schein, que em seu contraste ressaltam esta brutalização. Por exemplo, em um versão de sucesso no Renascimento e no Barroco ensinada pelo retrato do ciclope nas *Metamorfoses* de Ovídio, às vezes recuperada no modernismo, Polifemo havia se tornado o protagonista galante de uma história de amor pastoral com a ninfa marinha Galatea, com tanto de final feliz, elaborando um retrato já encontrado em âmbito grego. Teócrito, em seu *Idílio XI*, faz emprego maciço da terminologia da medicina e da clínica e aconselha um amigo que “sofre” pela “ferida” do amor a fazer como Polifemo: se antes este “padecia” ao cantar seu amor, encontrou a “cura” por meio de um diferente tipo de canto. Polifemo se questiona no poema porque seu amor é recusado, antes de admitir que a causa

<sup>235</sup> «enhances its barbarism; it is, by Homeric standards, a more savage act than eating them cooked» (SCHEIN, 2011, p. 74). Tradução minha.

<sup>236</sup> Homero (2013, v. IV.34–36).

<sup>237</sup> Homero (2013, v. XXII.346–348).

<sup>238</sup> Homero, (2013, v. XXIV.213–215).

<sup>239</sup> Cfe. Schein (2011, p. 75).

<sup>240</sup> «savage, monstrous and lawless» (SCHEIN, 2011, p. 75). Tradução minha.

<sup>241</sup> Homero (2011, v. IX.292–293).

está em sua aparência; tenta então convencer Galatea lembrando-a de seu estoque de queijo, seu grande rebanho de ovelhas, esperando convencê-la a trocar o mar pela terra: se ela se recusasse, ele perderia sua alma, sua vida e mesmo seu único olho. Teócrito termina por “curar” Polifemo, concluindo que haverá outras mulheres interessadas em seu amigo<sup>242</sup>.

Sobre a segunda diferença, o emprego de um tronco de oliveira, esta parece devida à hipótese barbarizante do texto homérico. Como observa Page, «uma ação segue necessariamente a outra; o fogo provê o espeto, o espeto provê a refeição do gigante e a arma do herói»<sup>243</sup>. A supressão do fogo, símbolo de uma civilidade inadequada ao monstro, exige do narrador a invenção de outro instrumento, realizada no providencial tronco de oliveira no interior da gruta. Já se apontou, com razão, uma quebra do fluxo narrativo para a introdução, não de todo resolvida, deste elemento fundamental ao desenlace: Odisseu apenas diz que «havia ali junto do curral um grande tronco de oliveira | verde, que ele cortara para depois o usar como cajado, quando secasse»<sup>244</sup>, adendo desnecessário e que, de modo implausível, precisaria ter sido explicado pelo próprio Polifemo.

Contudo, como aponta Schein, esta substituição «constitui um dos cinco episódios nos quais a madeira de oliveira ou uma árvore de oliveira são de algum modo associadas com a salvação de Odisseu»<sup>245</sup>, como intuído já por alguns críticos cristãos dos primeiros séculos, que liam em nosso herói uma alegoria de Jesus<sup>246</sup>. Cabe recordar estes episódios. Quando Calipso entrega a Odisseu o machado com o qual constrói a jangada que o levará de Ogigia, o narrador homérico — que sabemos se abster, sempre que possível, de adjetivações — faz questão de lembrar que o cabo é de oliveira:

Então Calipso voltou o espírito para o regresso de Ulisses.  
Deu-lhe um grande machado, bem ajustado às mãos,  
brônzeo e afiado de ambos os lados, com um belo  
cabo de oliveira, que estava fixo de modo seguro<sup>247</sup>.

Ao final do mesmo livro, quando o herói alcança Esquéria, ele encontra refúgio em um capão de oliveiras selvagens e domesticadas:

Enquanto assim pensava, foi isto que lhe pareceu melhor:  
dirigir-se para o bosque. Encontrou-o perto da água  
em lugar bem visível. Aí, entrou debaixo de dois arbustos  
nascidos da mesma raiz: uma oliveira brava e uma mansa.  
Por entre estes arvoredos não penetravam os úmidos ventos,  
nem através deles o sol conseguia lançar seus raios,

<sup>242</sup> Sobre as figurações modernas de Polifemo, cabe lembrar ao menos *Ultimo viaggio* de Giovanni Pascoli, que integra os *Poemi conviviali* (“Poemas de convívio”, 1904).

<sup>243</sup> «one action follows necessarily from another throughout. The fire provides the spit, the spit provides the giant’s dinner and the hero’s weapon» (PAGE, 1976, p. 4) *apud* (SCHEIN, 2011, p. 75). Tradução minha.

<sup>244</sup> odisseia, IX.319–321

<sup>245</sup> «constitutes one of five occasions on which olive wood or an olive tree is somehow associated with Odysseus’ salvation» (SCHEIN, 2011, p. 75). Tradução minha.

<sup>246</sup> Sobretudo em função do episódio das sereias, no qual Odisseu amarrado ao mastro e resistindo às tentações prefiguraria Cristo na cruz.

<sup>247</sup> Homero (2011, v. V.234–236).

nem a chuva lá entrava, tal era a densidade que estavam entrelaçados um no outro<sup>248</sup>.

No livro XIII, ao ser levado a Ítaca pelos feácios, os bens de Ulisses, adormecido, são escondidos no tronco de uma oliveira:

Colocaram os presentes junto ao tronco da oliveira,  
longe do caminho, não aparecesse algum viandante,  
antes de Ulisses acordar, que dos presentes se apoderasse<sup>249</sup>.

Logo depois, é junto à mesma oliveira que Atena e Ulisses planejam a destruição dos pretendentes:

Sentaram-se então os dois junto ao tronco da sacra oliveira  
e planejaram a morte para os pretendentes arrogantes<sup>250</sup>.

Por fim, a prova que Penélope exige de Ulisses sobre sua identidade<sup>251</sup> é saber que seu leito, sobre o qual serão reunidos, foi construído justamente sobre uma raiz de oliveira<sup>252</sup>.

Sem comentar a mais evidente justificativa pela associação entre Atena e a oliveira, Schein entende que

Homero associou de algum modo essencial a madeira da oliveira e as árvores de oliveira a Odisseu. A recorrência deste motivo no Livro IX [=do episódio do Ciclope] é um vínculo entre este livro e o restante do poema. O cegamento de Polifemo por Odisseu com uma estaca de oliveira é uma expressão de sua identidade da mesma forma que o são sua hábil construção da jangada, sua dificuldade em terra firme e a segurança em Esquéria, suas riquezas acumuladas e a relação com as ninfas em Ítaca, suas maquinções para a destruição dos pretendentes junto a Atena, seu papel como esposo de Penélope. Cada um destes revela uma faceta do completo Odisseu; cada um é similarmente associado à madeira da oliveira<sup>253</sup>.

No tocante à terceira diferença, no arquétipo reconstruído do mito, como dito, o gigante adormece durante a digestão dos companheiros consumidos. O narrador homérico parece conhecer esta versão “original”, pois a cita, quase como supérflua, antes de um segundo torpor:

Depois que o Ciclope encheu a sua enorme barriga  
de carne humana, bebeu leite puro, sem mistura.  
Em seguida deitou-se na gruta no meio das ovelhas<sup>254</sup>.

<sup>248</sup> Homero (2011 verse V).

<sup>249</sup> Homero (2011 verse XIII).

<sup>250</sup> Homero (2011, v. XIII.372–373).

<sup>251</sup> Homero (2011, v. XXIII.173–204).

<sup>252</sup> Homero (2011, v. XXIII.295–296).

<sup>253</sup> «in some essential way Homer associated olive wood and olive trees with Odysseus. The recurrence of this motif in Book 9 is one link between this book and the rest of the poem. Odysseus' blinding of Polyphemus with the olive-wood stake is an expression of his identity in the same way as are his skillful building of the raft, his struggling ashore and to safety in Scherie, his accumulated wealth and relationship to the nymphs in Itacha, his plotting the suitors' destruction with Athene, and his rôle as Penelope's husband. Each of these exhibits a facet of the complete Odysseus; each is similarly associated with the wood of the olive» (SCHEIN, 2011, p. 76). Tradução minha.

<sup>254</sup> Homero (2011, v. IX.296–298).

Ao invés de punir o gigante pela mão do herói, o episódio serve a demonstrar a astúcia de Odisseu: ele pensa em usar sua espada, mas desiste ao perceber que restariam aprisionados, incapazes de mover a pesada rocha na entrada da caverna. É a oportunidade de usar o vinho recebido por Maron, com melhor inclusão narrativa do que a estaca acima lembrada<sup>255</sup>. De qualquer modo, como lembra Schein citando Page, a inebriação do ciclope é tomada de um tipo de história folclórica na qual um homem inebria um diabo ou demônio para capturá-lo e forçá-lo a revelar algum conhecimento ou realizar alguma ação<sup>256</sup>, um tipo de fábula de provável origem oriental e que reforça, pela desmedida, a barbárie de Polifemo<sup>257</sup>.

A principal diferença homérica, por seu efeito no simbolismo do retorno, está no jogo do falso nome de Ulisses. Logo após embebedar Polifemo, ele se identifica como “Ninguém”:

“Ó Ciclope, perguntaste como é o meu nome famoso. Vou dizer-te e tu dá-me o presente de hospitalidade que prometeste. Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me a minha mãe, o meu pai, e todos os meus companheiros”<sup>258</sup>.

A fórmula “Ninguém” não ocorre nas outras versões da fábula, por si variações de outra fábula difusa, na qual um homem «burla um demônio e, tendo se apresentado como “Eu-mesmo”, escapa quando o demônio diz aos demais, que vieram em sua ajuda, “Isso foi feito por Eu-mesmo”»<sup>259</sup>. A solução homérica não apenas altera a fórmula tradicional, mas abre uma complexa polissemia ao se valer do trocadilho, uma paronomásia, entre Οὔτις (*útis*, “Ninguém”) (o nome dado por Ulisses) e o homófono οὐ τίς (*ú tis*, “ninguém”), uma carga semântica que, por sua vez, também pode ser expressa em grego pela fórmula μή τις (*mé tis*, “ninguém”), foneticamente semelhante a μῆτις (*métis*, “inteligência; plano, truque”). É por isso que, quando os demais ciclopes socorrem Polifemo, ele lhes diz: «Ó amigos, Ninguém me mata pelo dolo e pela violência!»<sup>260</sup>. O ciclope pretende dizer que um homem de nome Outis o está matando com um truque; os demais, contudo, entendem οὐ τίς (“ninguém”) e respondem:

“Se na verdade ninguém te está a fazer mal e estás aí sozinho, não há maneira de fugires à doença que vem de Zeus. Reza antes ao nosso pai, ao soberano Posêidon”<sup>261</sup>.

<sup>255</sup> Contudo, em alguns trechos a descrição pastoral da terra dos ciclopes não se casa bem com a “descoberta” do vinho por Polifemo: se ao recebê-lo este parece nunca ter experimentado algo do gênero, ou ao menos ter clara noção de seus efeitos, na descrição da terra dos ciclopes é afirmado haver parreiras (v. 110–1) e que Polifemo bebe vinho doméstico (v. 357–58).

<sup>256</sup> Cfe. Schein (2011, p. 77).

<sup>257</sup> É um mitema comum, por exemplo, em várias fábulas do *Mil e uma noites*, provavelmente relacionado com aquela mais conhecida, de Aladdin (é contudo necessário lembrar que a fábula original, bastante diferente da versão disneyana, não apenas não consta de nenhuma fonte árabe — foi incorporada pelo tradutor francês, Antoine Galland, a partir de fontes sírias — mas é ambientada na China).

<sup>258</sup> Homero (2011 verse IX).

<sup>259</sup> «outwits a demon and, having given his name as “Myself”, escapes when the demon tells his fellow demons, who come to his aid, “Myself did it”» (SCHEIN, 2011, p. 79). Tradução minha.

<sup>260</sup> Homero (2011, v. IX.408).

<sup>261</sup> Homero (2011, v. IX.410–412).

Isto pode ser interpretado como “Se ninguém está te machucando”. A polissemia provoca o riso de Odisseu (é este o único momento em que ri em toda a narrativa homérica):

Assim dizendo, foram-se embora. E ri-me no coração,  
porque os enganara o nome e a irrepreensível artimanha<sup>262</sup>.

Perde-se sempre na tradução o fato de que, ao usarem o correlato  $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ , os demais ciclopes dizem a Polifemo, sem percebê-lo, “É a inteligência que está levando teus rebanhos, é a astúcia que está te matando?”. O aparente paradoxo de ser a  $\mu\eta\tau\iota\varsigma$  de Ulisses, uma qualidade mental, a  $\beta\acute{\iota}\alpha\zeta\epsilon\tau\alpha\iota$  (*biázetai*, “ferir fisicamente”) Polifemo, a «incorporação de uma força física inteiramente não mental»<sup>263</sup>, é explicitada como tema central da *Odisseia* nos versos seguintes. Este complexo jogo linguístico, é óbvio, funciona apenas em grego e sua presença em outras línguas é o principal indício da derivação, ou menos, de versão homérica<sup>264</sup>.

A habilidade do tecido homérico se revela na forma de suprimir o dispositivo do anel mágico que denuncia o herói. No arquétipo, o anel não pode ser retirado e a única forma que o herói encontra para escapar é cortar seu dedo<sup>265</sup>; na *Odisseia*, é o próprio herói a gritar sua localização e a perder a medida entregando seu verdadeiro nome a Polifemo, atitude que lhe custará a fúria de Poseidon, pai do ciclope, sendo a origem de sua desventura. Como nota Page, utilizando a mesma estratégia de assimilação do material oriental, além de não condizer com o retrato de um Polifemo externo à civilização,

um anel mágico e falante deste tipo não se enquadraria bem com a manutenção de uma narrativa realista no Livro IX e com a tendência geral de Homero de diminuir ou suprimir o sobrenatural. Neste sentido, o final da história no Livro IX é muito mais apropriado à *Odisseia* do que aquele com o anel<sup>266</sup>.

Contudo, como já adiantei, além de manter o papel estrutural do episódio, a subversão do grito do anel mágico pelo autor homérico no grito de afirmação identitária de Odisseu se mostra capaz de articular a inteira narrativa, garantindo-lhe a unidade frente as posições que a defendem como uma colagem de episódios e cantos desconexos. A raiva de Poseidon poderia ser motivada pelo fato do deus marinho ser partidário dos troianos, ou pela associação de Odisseu a Atena, sua inimiga, mas Homero reitera que a causa das desventuras do rei de Ítaca é a ofensa a Polifemo. Como afirma Schein ao elaborar e citar Dimock Jr (1956), explorando a etimologia que Homero adota para o nome de seu herói (“aquele que provoca ódio”),

<sup>262</sup> Homero (2011, v. IX.413–414).

<sup>263</sup> «embodiment of wholly non-mental physical force» (SCHEIN, 2011, p. 80). Tradução minha.

<sup>264</sup> Se não houvesse outros elementos seria possível postular que a solução pelo “eu-mesmo” seria apenas uma adaptação, adequada, da história a outras línguas; contudo, cabe reforçar que não parece haver qualquer disputa concreta sobre o arquétipo deste mito ser anterior, e portanto exterior, à versão homérica.

<sup>265</sup> Cfe. Page (1976, p. 9), *apud* Schein, (2011, p. 81).

<sup>266</sup> «such a magical talking ring would be quite out of keeping with the realistic narrative in Book 9 and with the tendency everywhere in Homero to play down or suppress the supernatural. In these respects, the ending of the story in Book 9 is much better suited to the *Odyssey* than the ending with the ring» (SCHEIN, 2011, p. 81). Tradução minha.

«de certa forma, o inteiro problema da *Odisseia* é o estabelecimento de sua identidade por Odisseu», e [...] o constante estabelecimento e reestabelecimento desta identidade na dor e nos problemas que Odisseu provoca nos outros e em si próprio. Na segunda vez em que Odisseu insulta Polifemo (IX.502–505), ele se identifica pelo nome, pelo pai, pela pátria e, em um de seus aspectos mais destrutivos, como saqueador de cidades. Esta ostentação só é possível para Odisseu devido a seu feito do cegamento, e tanto o feito quanto a jactância são as respostas de Odisseu à necessidade de estabelecer sua identidade. Antes daquela ação ele era Οὔτις–οὐ τις, Ninguém; depois ele é Odisseu, aquele que inflige dor. O desejo de mostrar este processo de autoidentificação foi talvez a principal razão tanto para a substituição do anel mágico pelas jactâncias e provocações de Odisseu quanto pelo enxerto de uma fábula folclórica, da superação de um demônio pela astúcia, em outra, aquela da fuga do pastor gigante, com a singular e fundamental troca do nome “Eu-mesmo” por “Ninguém”<sup>267</sup>.

Dimock e Schein chegam a aprofundar esta análise etimológica dos nomes, avançando a hipótese — baseada na descrição das dores físicas de Polifemo com o verbo ὠδίνω, cujo significado primário é “estar em trabalho de parto” — de que o mito, em função da saída da caverna e da posterior revelação do próprio nome, pudesse simbolizar um nascimento ou renascimento do herói. Os autores associam mesmo esta hipótese a uma outra etimologia para o nome “Odisseu”, de certa popularidade em meados do século passado mas hoje sem muito crédito, que pela vinculação ao avô paterno entende sua raiz como “urso (adormecido)”, associando-o assim a algum culto ou rito ctônico de reverência ao animal que “renasce” após a hibernação.

Seja como for, interessa-nos aqui essa demonstração da apropriação das mitologias que circunscrevem as épicas homéricas, as quais não apenas as incorporavam em narrativa coesas, mas que contrastavam — sobretudo no caso da *Odisseia* — com as expectativas anteriores, como na redução do elemento divino e sobrenatural. É a abordagem aqui defendida para qualquer texto “clássico”, que, apesar de tomar como imprescindíveis as exegeses e os desenvolvimentos históricos, entende a reverência à imagem “clássica” como cada vez mais inútil e nociva, pregando sua substituição por um esquadrinhamento como aquele hoje já praticado, para dar exemplos sortidos, com a *Commedia*, com *The Waste Land*, ou mesmo com *Gravity’s Rainbow*. É assim que se abre o caminho para a aplicação das teses de Jaus à literatura antiga, facultado seu retorno no contemporâneo.

<sup>267</sup> « «In a way, the whole problem of the *Odyssey* is for Odysseus to establish his identity,» and he has found the constant establishment and re-establishment of this identity in the pain and trouble Odysseus causes to others and to himself. The second time Odysseus taunts Polyphemus (502–05), he identifies himself by name, father, homeland and, in one of his most destructive aspects, as city-sacker. This boast is possible for Odysseus because of his deed of blinding, and both deed and boast are Odysseus’ responses to the need to establish his identity. Before the act he was Οὔτις–οὐ τις, Nobody; afterwards he is Odysseus, the inflicter of pain. The desire to show this process of self-identification was perhaps Homer’s chief reason both for the substitution of Odysseus’ boasts and taunts for the magic ring and for grafting the folk-tale about the outwitting of the demon onto the tale of the escape from the giant shepherd, with the unique and basic change from the name “Myself” to the name “Nobody”» (SCHEIN, 2011, p. 82). Tradução minha.

### 4.3 Do ciclo épico à tragédia ateniense: crescente hostilidade

O “ciclo épico” (ou “ciclo troiano”) é um conjunto de épicas, hoje todas fragmentárias, que tratava da Guerra de Troia, quase sempre descritas como posteriores a Homero e a ele inferiores em qualidade literária<sup>268</sup>. Os episódios do Ciclo de maior efeito na tradição de Ulisses já foram resenhados, mas cabe explorar as características destas obras como indícios do contexto de recepção no qual se inseriam, especialmente para defender uma escola de interpretação que, em oposição à opinião quase unânime desde o Setecentos, não considera as obras extra-homéricas meros apêndices da *Ilíada* e da *Odisseia*, defendendo que, apesar dos textos serem posteriores, eles complementavam a narrativa homérica valendo-se de e desenvolvendo antigas tradições mitológicas, entre as quais aquelas homéricas.

Conhecidas por fragmentos e sumários da antiguidade tardia e do período bizantino, nossa principal fonte para estas obras é um resumo (uma “crestomatia”) de um obscuro Proclo, usada como introdução ou anexo em muitos manuscritos das épicas homéricas, inclusive o *Venetus A*. De acordo com suas sinopses, estas obras comporiam, junto àquelas homéricas, a narrativa completa dos feitos de Troia, da união entre Gaia e Urano à morte dos comandantes aqueus. O autor chegava a incluir o ciclo troiano em um panorama completo da mitologia grega, junto a outras obras, também perdidas, como a *Titanomaquia* e o Ciclo Tebano; interessam-nos, contudo, apenas os textos troianos, que, reportando aqui os títulos eventualmente usados em português e a atribuição tradicional, assim se organizariam:

1. Κυπρία (“Cípriã”, ou “Cantos cíprios”), de Estasino, relativa aos eventos que provocaram a guerra (especialmente o julgamento de Páris) e aos primeiros nove anos da mesma;
2. Ἰλιάς (“Ilíada”), de Homero, relativa à fúria de Aquiles contra Agamemnon primeiro e Heitor depois, encerrando-se com a morte deste último;
3. Αἰθιοπία (“Etiópica”), de Arctino, relativa à chegada dos aliados troianos, com destaque para as amazonas, e à morte de Aquiles;
4. Ἰλιάς μικρά (“Ilias parva”, ou “Pequena Ilíada”), de Lesques, relativa às cerimônias fúnebres de Aquiles, à disputa de suas armas por Ulisses e Ájax e à construção do Cavalo de Troia;
5. Ἰλίου πέρσις (“Iliou persis”, ou “Ílion saqueada”), de Arctino, relativa ao saque da cidade pelos gregos;
6. Νόστοι (“Nostoi”, ou “Retornos”), de Hágias ou de Eumelo, relativa ao retorno dos heróis e aos episódios de suas chegadas;
7. Ὀδύσσεια (“Odisseia”), de Homero, relativa ao retorno de Ulisses, encerrando-se com o massacre dos pretendentes;

<sup>268</sup> A prática começa já em Aristóteles, que em sua *Poética* critica duas destas obras, a *Cypria* e a *Pequena Ilíada*, pelo caráter fragmentário de suas tramas (Cfe. Aristóteles, *Poética*, 1459a–b).



8. Τηλεγόνεια (“Telegonia”), de Eugâmon, relativa à última viagem de Ulisses, à Thesprotia, seu retorno a Ítaca e sua morte pelas mãos de seu filho com Circe, Telêgono.

Proclo organizou os textos sob uma ótica de completude, e percebe-se como mesmo textos mais tardios, inclusive latinos, participavam desta proposta estendendo ainda mais esta história universal centrada em Troia — o *Carmen Priami* (“Carme de Príamo”, séc. III a.C.), anônimo *carmen* de convívio do qual nos resta apenas um verso, escrito após e em reação aos *Anais* de Ênio, aparentemente se preocupa em desenvolver a queda de Troia vinculando-a com Roma<sup>269</sup>, em um processo mais evidente na *Eneida*. A estrutura do Ciclo esclareceria características das épicas homéricas, como o início da ação *in media res*, a alusão a outros retornos no início da *Odisseia* e a “moldura” inicial dessa última: os quatro livros da *Telemaquia*, da busca de um filho pelo pai, seriam balanceados ao final pela morte desse pai por outro filho. Sua estrutura explicaria mesmo algumas variantes ainda preservadas das épicas homéricas, como para o último verso da *Iliada*, tradicionalmente «ὥς οἱ γ’ ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἵπποδάμοιο» (“desta forma se deu o funeral de Heitor, domador de cavalos”), para a qual uma frequente variante substituiu o epíteto final por um verbo que se conjuga à perfeição com o primeiro verso da *Aethiopsis*, a épica seguinte: «ὥς οἱ γ’ ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἦλθε δ’ Ἀμαζών | Ἄρηος θυγάτηρ μεγάλητορος ἀνδροφόνοιο» (“desta forma se deu o funeral de Heitor; veio então a amazona [Pentesiléia] | a filha de Ares grande-coração e matador-de-homens”).

Contudo, uma série de testemunhos contradizem esta narrativa linear, indicando que a inserção das demais épicas em um ciclo, se em algum momento realmente ocorreu, foi posterior à sua formação. Para lembrar alguns exemplos, uma das poucas citações que nos restaram da *Ilias parva* narra como Neoptolemo tomou prisioneira Andrômaca, enquanto pelo resumo de Proclo o poema se encerraria com a construção do cavalo; da mesma forma, a quase totalidade dos testemunhos sobre a *Cypria* sugerem que ela tratava da inteira guerra, sem se deter inconclusa no clímax, a poucos dias da tomada da cidadela. Como afirmava Finkelberg em resenha a Burgess, desde a emergência da escola neoanalítica na década de ’40 muitos pesquisadores têm explorado a hipótese de que «em tudo que se relaciona à imagem geral da guerra de Troia os poemas homéricos pressupõem a tradição representada pelos poemas do Ciclo, e não o contrário»<sup>270</sup>. Apesar de sublinhar, às vezes em demasia, a superioridade narrativa e estética de Homero, Burgess ilumina o cenário épico invertendo a tradição que estuda o Ciclo como um pano-de-fundo aos versos homéricos, com o inesperado resultado, quando conjugado à análise de suas fontes orientais e indo-europeias, de ressaltar essa superioridade.

Cabe lembrar que a datação dos poemas do Ciclo não se altera nessa perspectiva, continuando posteriores ao Homero panatenaico e regressando, ao máximo, à época de Calímaco. Contudo, o não subordinar esses textos a Homero altera a noção de que suas origens se encontrem exclusivamente nas duas épicas mais famosas, não apenas solucionando uma série de dificuldades narrativas

<sup>269</sup> Cfe. Pontiggia; Grandi (2005).

<sup>270</sup> «in everything concerning the general picture of the Trojan War the Homeric poems presuppose the tradition represented in the poems of the Cycle rather than vice versa» (FINKELBERG, 2001). Tradução minha.

(identificadas em séries artísticas não literárias, nas quais os episódios discordam com frequência de da *Ilíada* e da *Odisseia* ou se referem a episódios que não constam das mesmas), mas estipulando a origem como um todo desse repertório narrativo e mitológico. Trata-se daquilo que Burgess define como “tradição cíclica”, a tradição pré-homérica *viva e produtiva* sobre a guerra de Troia, uma tradição que precedeu os poemas homéricos, mas que foi aos poucos ofuscada por estes<sup>271</sup>. Partindo da demonstração de que temas irrefutavelmente extraídos da *Ilíada* só começam a figurar na arte grega na passagem do século VII ao VI a.C., como Finkelberg considero correta a argumentação de Burgess de que nossa tendência a interpretar todas as imagens arcaicas sobre a guerra de Troia como relacionadas à *Ilíada* não testemunha nada além do viés homérico dos interpretantes<sup>272</sup>, naquele comportamento da imposição de um recorte clássico, ou, melhor, de uma interpretação sobre este recorte, ao inteiro material antigo. Como afirma Burgess, «na verdade, parece que muitas imagens “cíclicas” foram incorretamente identificadas como homéricas»<sup>273</sup>: à sua maneira, é o mesmo processo, já analisado, da representação do cegamento de Polifemo, mito difuso em todo o espectro indo-europeu e e que «não deve ser tomado incondicionalmente como uma referência à *Odisseia* homérica»<sup>274</sup>.

Reconhecer a posteridade dos episódios do Ciclo não significa fazê-los condizentes com Homero: sua complementariedade é ilusória, pois a análise textual indica que foram recortados e modificados para servir de moldura à *Ilíada* e a *Odisseia*, provavelmente suprimindo elementos narrativos contrastantes depois, e em função, da canonização do texto homérico. Seria no mínimo inesperado o *Nostoi*, um relato de *todos* os retornos, nem ao menos se preocupar com o destino de um herói como Ulisses (como ocorre, de fato, nas versões latinas, nas quais todas as grandes personagens são lembradas), ou um relato de nove anos de guerra como a *Cypria*, que aparentemente iniciava nos primórdios dos tempos mitológicos, se deter a poucos dias de seu encerramento. A conclusão provocatória, sustentada por vários testemunhos textuais, literários, artísticos e arqueológicos, é de que os poemas homéricos

talvez não tenham sido bem recebidos no momento de sua aparição; talvez não tenham sido imediatamente conhecidos na inteira Grécia; seu enorme comprimento pode ter impedido sua disseminação oral pois seus manuscritos, se existiam, dificilmente teriam sido acessíveis [...]. De qualquer modo, no tocante à natureza da relação entre os poemas homéricos e os poemas do Ciclo, as implicações do fato de que na idade arcaica a influência dos poemas homéricos era bastante limitada são, como o próprio Burgess admite, enormes<sup>275</sup>.

<sup>271</sup> Cfe. Finkelberg (2001), citando Burgess (2003, p. 33).

<sup>272</sup> Cfe. Finkelberg (2001).

<sup>273</sup> «in fact it seems that many ‘Cyclic’ images have been misidentified as Homeric» (BURGESS, 2003, p. 89). Tradução minha.

<sup>274</sup> «should not be taken unconditionally as referring to the Homeric Odyssey» (FINKELBERG, 2001). Tradução minha.

<sup>275</sup> «were perhaps not well received when they first appeared; they may not have become known immediately to all of Greece; their sheer length may have impeded their dissemination in oral form while manuscripts, if any existed, could hardly have been widely accessible (pp. 128–29). Be this as it may, as far as the nature of the relationship between the Homeric poems and the poems of the Cycle is concerned, the implications of the fact that in the Archaic Age the influence of the Homeric poems was quite limited are, as B[urgess] himself admits, enormous» (FINKELBERG, 2001). Tradução minha.

Quais, portanto, os desenvolvimentos para o mito de Ulisses no Ciclo Épico? Como já visto, é em Homero que encontramos os testemunhos mais positivos a Ulisses, que, nos discordantes relatos do Ciclo, continua a ser apresentado como inteligente, por vezes ardiloso, mas no geral perverso e menos desenvolvido, mais em conformidade a um arquétipo plano (mesmo sendo um arquétipo vinculado à figura da mutação por excelência, Hermes). Também é importante verificar os eventos míticos sobre os quais os poemas do Ciclo nada oferecem, nem mesmo em contraste, indicando aquelas que podem ser inovações da *Ilíada* e da *Odisseia*, como a disputa com Filomeides em Lesbos (*Od.* IV, 342 ff e XVII.133 ff), a disputa com Aquiles sobre os méritos da bravura e da inteligência (*Od.*, VIII.75 ff) e o arco de Eurito (*Od.* XII).

Em essência, é preciso concordar com os gramáticos antigos e reconhecer que os poemas do Ciclo deviam ser menos elaborados que aqueles atribuídos a Homero. A partir dos comentários de Aristóteles, por exemplo, podemos entender que sua grande falha era se constituírem como um encadeamento de ações e feitos, possivelmente exagerando-os, sem muitos espaços para desenvolvimentos interiores dos heróis, orientando de modo explícito sua recepção<sup>276</sup>.

Sem detalhar o material já lembrado na seção sobre os elementos narrativos, de externo a Homero encontramos nos poemas do Ciclo<sup>277</sup>: a tentativa de escapar ao alistamento, a resolução da questão com de Telefo (mas veja-se *Od.*, II.519), o papel de Ulisses no sacrifício de Ifigênia<sup>278</sup>, a tentativa frustrada de chegar na Troade (sobre a qual ainda encontramos resquícios em Dictis), a visita ao rei Anios e aos Oinotropidai em Delos (que em alguns *scolia* à *Odisseia* são explicados como base para a palmeira citada em *Od.* VI.161–165), a purificação de Aquiles após a morte de Tersites, o assassinato de Palamedes, a captura do Paládio, o massacre dos troianos, e algumas aventuras menores entre o saque à cidade e o início do *nostos*. Aparentemente, eram melhor desenvolvidos alguns episódios mencionados por Homero, como as assembleias em Áulis, a embaixada a Príamo, o destino de Filoctetes, o resgate do corpo de Aquiles, a disputa pelas armas com Ájax e o Cavalo de madeira.

O assassinato de Palamedes, tratado em detalhe no *Cypria*, é um dos episódios mais significativos não tanto por sua contribuição na tradição, mas pela diferente leitura de Ulisses que legitimava. Se quase todos os enganos de Ulisses, como o tratamento de Filoctetes e Têlefo, o artilho do cavalo, e mesmo o assassinato de Astyanax podem ser de algum modo justificados<sup>279</sup>, às vezes

<sup>276</sup> Trata-se da conclusão já dada desde o início do século por T. W. Allen em *The Classic Review*, ii (1908), 64–74 e 81–8, para quem o Ciclo, sobretudo a *Pequena Ilíada* e a *Ílion saqueada*, eram um «bare catalogue of events»; «upon scanty quotations and a jejune epitome a tedious literature has been built».

<sup>277</sup> Baseio minha lista naquela de Stanford (1968, p. 256–7).

<sup>278</sup> Apesar de não termos um testemunho direto da implicação de Ulisses entre os poetas do Ciclo, é impossível imaginar que se trata de uma invenção exclusiva da tragédia ateniense.

<sup>279</sup> Sobre este último, Ulisses se justifica no *Troades* de Sêneca, explicando como necessário para evitar a vingança por meio de mais uma prolongada guerra. Cabe recordar que, em prova da anterior independência dos textos que já discuti e de sua flexibilidade, os textos do Ciclo não eram unânimes sobre o erro de Ulisses: se na *Ilius persis* é um crime seu, na *Pequena Ilíada* ele é atribuído a Neoptolemo (mas, talvez, ainda sob o controle de Ulisses); assim se dá também com a morte de Polixena, que em comentário ao *Hécuba* um escoliasta a Eurípides, recordado por Stanford (1968), afirma ser imputado a Ulisses e a Diomedes na *Cypria*, apesar de Eurípides usar a versão de Íbico, aparentemente menos difundida, que a atribuía a Neoptolemo.

como *pro bono publico*, o assassinato de Palamedes, pela forma e por ser consequência de uma desonra, é um vergonhoso e egoísta ato de vingança<sup>280</sup>. Pouco importam os detalhes do fato<sup>281</sup>, os testemunhos concordavam que se tratava de ato de traição contra um companheiro, permitindo uma recorrente denúncia de Ulisses por autores sucessivos, em um intrincado jogo de influências, como Eurípides, Virgílio, Dictis, Tzetzes, os poetas medievais, Joost van den Vondel, e outros<sup>282</sup>.

A impressão é, contudo, que no geral o maior espaço para desenvolvimento do Ciclo acabava por concordar com Homero e reforçar as características que este atribuía a Ulisses. É o caso da atenção dos poetas cíclicos pelos discursos e pelas embaixadas de Ulisses, sobretudo a primeira embaixada a Príamo e o disfarce como mendigo para as expedições noturnas em Ílion, que tornavam mais crível e condizente o evento equivalente em Ítaca, revelando um herói capaz de sujeitar à humilhação anti-heroica como meio para os fins. Como recordava Stanford (1968), desenvolvendo uma opinião já formalizada em Horácio<sup>283</sup>, provavelmente

nenhum outro herói homérico teria sido condescendente em disfarçar a si próprio nos andrajos de um mendigo, mesmo em função da vitória na guerra. E, [...] se Aquiles estivesse vivo, ele dificilmente teria se dignado em espreitar-se com outros heróis dentro de uma caixa de madeira, inteiramente à mercê de seus inimigos caso eles fossem descobertos cedo demais. Contudo, Tróia não teria sido capturada sem o cavalo de madeira. Indigno ou não, trata-se do maior triunfo militar de Ulisses<sup>284</sup>.

Sobretudo cabe lembrar que, se nunca podemos ter muita certeza da atitude de um autor com relação às suas personagens, a relação entre as vozes autorais destas épicas e a figura de Ulisses é completamente obscura, tendo nos restado apenas fragmentos e um parco resumo. Se é verdade que «nos poemas não homéricos do ciclo, o caráter de Ulisses se mostra muito menos admirável do que em Homero»<sup>285</sup>, ainda assim perdemos sentido leituras como a de Lang, que defendia um firme viés anti-ulisseico na *Cypria*, encontrando uma expressão da suposta recusa iônica da tradição “aqueia”. Podemos por exemplo rebater que, se o assassinato de Palamedes é ímpio, este não garante que ele tenha sempre sido considerado um mártir magnânimo como se dava entre os sofistas do quinto século — uma espécie, como coloca Stanford (1968, p. 86), de Abel para o Caim de Ulisses. O único outro episódio de Troia que poderia manchar a reputação de nosso herói seria

<sup>280</sup> Cfe. Stanford (1968, p. 84).

<sup>281</sup> Com argumentos bastante constatáveis e alinhados à influência da história, sustentados no fato de ser uma figura “supérflua”, Andrew Lang chegou a argumentar que Palamedes era uma inovação pós-homérica (supostamente introduzido pela rivalidade entre Argos e Nauplia). Um interessante desenvolvimento desta tradição, que contradiz Homero (Cfe. *Od.*, II.197-ff.), defendia que ao saber da morte de Palamedes, Nauplius, seu pai, enviou a Ítaca a notícia da morte de Ulisses, causando tamanho desespero em Anticleia que esta se suicidou.

<sup>282</sup> Cfe. Stanford, (1968, p. 83).

<sup>283</sup> Cfe. *Odes*, 4.6.13-ff.

<sup>284</sup> «no other Homeric hero would have condescended to disguise himself in a beggar’s rags even for the sake of winning the war. And, [...] if Achilles had been alive he would scarcely have deigned to lurk with the other heroes inside a wooden box, completely at the mercy of their foes if they should be discovered too soon. Yet without the Wooden Horse Troy would not have been taken. Undignified or not, it was [Ulysses]’s greatest military triumph» (STANFORD, 1968, p. 85). Tradução minha.

<sup>285</sup> «[i]n the non-Homeric poems of the Cycle, the character of [Ulysses] appears much less admirable than it does in Homer» (CRESSMAN, 1932, p. 670). Tradução minha.

o roubo do Paládio e o ataque a Diomedes, que permite imaginar o retrato de Ulisses na *Pequena Ilíada* como o de um astuto covarde: ainda no quinto século, Hesíquio de Alexandria defendia uma diferente origem para o provérbio da “necessidade de Diomedes”<sup>286</sup>, indicando sua origem na necessidade dos dois heróis escaparem de Ílion através de um estreito e sujo esgoto, como na tragédia *Lakainai* de Sófocles, hoje perdida. Sabemos que se tratava de uma das obras que defendia a versão da tomada de Ílion por meio da traição de alguns troianos, especialmente Antenor e Enéas: há testemunho em Strabo de que, nesta versão, uma pele de leopardo foi disposta na porta da casa do troiano, indicando que não deveria ser saqueada. A obra também é de nosso interesse por oferecer indícios da já defendida participação do material oriental na trama da *Ilíada*<sup>287</sup>; Bethe (1927), por exemplo, chegava a argumentar que Ulisses devia ser o herói e o protagonista da *Pequena Ilíada*.

A única obra do ciclo na qual há uma explícita e radical mudança da posição homérica é na *Telegonia*, que mesmo preservada apenas pelo resumo de Proclo demonstra seu claro projeto de oposição à *Odisseia* e, sobretudo, à *Telemaquia*: uma oposição não apenas estrutural, com a busca de um filho por seu pai sendo correspondida por aquela de outro filho, mas principalmente na vontade de contrapor as afirmações finais da *Odisseia* sobre a paz alcançada em Ítaca. Eugâmon de Cirene, o suposto autor do sexto século, substituiu a fidelidade matrimonial de Ulisses e Penélope, que em Homero nunca se resume ao coito e à castidade, por sequências quase lascivas, e sobretudo desfaz a paz de Zeus ao final da *Odisseia* por um cenário de tumulto social e político pelo qual, com profundos efeitos em uma parte considerável da tradição, o destino de Ulisses se faz trágico e perturbado. Em sua versão, logo após enterrar os pretendentes Ulisses parte para a Tesprocia, onde desposa a rainha Kallidike (de quem nasce o filho Polypoites) e provoca uma nova guerra, somente retornando a Ítaca após muitos anos para ser morto por seu filho com Circe. Essencial na construção de sua trama era a já discutida ambiguidade da profecia de Tirésias sobre a morte de Ulisses, assim como uma série de anedotas sobre a vida “pós-homérica” do herói, frequentemente cômicas e de cunho erótico, desenvolvidas ao longo de séculos em uma série de tradições e sub-tradições de contínuas e indecifráveis contaminações horizontais e verticais. Um fator comum destas derivações era explorar as aventuras sexuais de Ulisses, atribuindo-lhe a partir das aventuras no *nostos*, na contagem que obteve, ao menos quinze filhos e uma filha. Mas, além de Telêgono e dos possíveis vínculos com a origem de Roma, o único que parece ter tido um minúsculo efeito na tradição foi Euríalo, filho de Ulisses e Euipe (“boa égua”), tema da homônima tragédia perdida de Sofócles<sup>288</sup>, talvez mencionado também na *Telegonia*.

O campo estava aberto, com versões cada vez mais fantasiosas e de gosto popular; como recorda Stanford (1968), em algumas versões Ulisses termina a vida transformado em um cavalo (talvez uma ironia relativa ao mito de que seu inimigo Poseidon havia criado os cavalos), em outras se envolve em novos périplos na Grécia e na Etrúria, ou encontra novos filhos. Penélope costuma

<sup>286</sup> Relativo àqueles que agem contra sua vontade mas por obrigação (Cfe. República 493D), vinculado sobretudo em época bizantina, onde a posição anti-ulisseica era predominante, ao episódio do Paládio.

<sup>287</sup> Cfe. louden2011homer [p. 112].

<sup>288</sup> Não cabe, é evidente, detalhar esta prole obscura; aos interessados, algumas outras anedotas antigas são encontradas em Sexto Empírico, *Contra os gramáticos*, 1.12.

ser atacada nestas versões, com Ulisses retornando e encontrando-a amante de algum dos pretendentes, ou às vezes em orgias com todos os pretendentes, ou mesmo com Hermes. Estes desenvolvimentos no e a partir do Ciclo Épico se conjugaram com uma crescente hostilidade encontrada nos poetas líricos, que culminaria nos momentos de maior ataque a Ulisses nas tragédias do quinto século.

Sempre Stanford (1968) recorda como quase não há inovações “factuais” da lírica grega na tradição de Ulisses. O motivo está nas convenções dos gêneros: se a épica demandava que o poeta freasse (ou ao menos fingisse frear) sentimentos e opiniões pessoais (as épicas homéricas e sobretudo a *Odisseia*, cabe lembrar, são em muitos aspectos exceções ao gênero), no caso de poetas líricos seu gênero demandava que o poeta os expusesse: mesmo quando os temas tratados eram mitos de base épica, as palavras dos líricos deviam ser mantidas dentro do esperado, tornando-se «veículos para expressar ou simbolizar algum sentimento ou atitude pessoal»<sup>289</sup>. As consequências são a mínima inovação em termos de eventos e a crescente hostilidade que, em grande parte, é explicada pelas expectativas e demandas do público das líricas que nos restaram: um público nobre e elitista, para o qual a flexibilidade de Ulisses seria pouco recomendável (como já dito, é um traço que se mantém mesmo hoje, quando ainda podem ser encontradas posições que defendem a *Iliada* como mais adequada à formação humana, por vezes mesmo descrevendo-a como mais “masculina”). Esta mesma produção, contudo, nos oferece as primeiras interpretações emocionais e psicológicas de Homero: na prática, são os primórdios da crítica homérica.

Infelizmente, a fragmentariedade da lírica grega que nos restou, mesmo provando um vivo interesse por Ulisses, faz com que as referências sejam escassas. Sabemos que Estesícoro, o mais antigo dos “nove poetas líricos”, tratou de Ulisses e da guerra de Troia<sup>290</sup>, e a perda de seu trabalho é lamentável porque, sobretudo a partir da publicação do *Lille Stesichorus* (papiro publicado em 1976 pela Universidade de Lille, no qual se destaca um discurso de Jocasta em um contexto similar ao *Sete contra Tebas* de Ésquilo), as pesquisas têm confirmado seu papel, já assim descrito pela crítica antiga, de elo entre a épica, especialmente Homero, e a lírica, sobretudo Píndaro. Não possuindo, contudo, nenhum testemunho concreto de seu tratamento de Ulisses, não cabe aqui levantar hipóteses que nenhum efeito demonstram na tradição.

Em Álcman, talvez mais antigo que Estesícoro, encontramos um único fragmento (f. 80) que menciona Ulisses descrevendo-o como *ταλασίφρονος* (algo como “de coração firme”) no contexto dos feitiços de Circe, bem como uma série de fragmentos do que parece ser um diálogo de Nausicaa (em especial o f. 31), algo apropriado para um autor conhecido por seus *partheneia* (cantos de matrimônio).

<sup>289</sup> EN: «vehicles for expressing or symbolizing some personal mood or attitude» (STANFORD, 1968, p. 90). Tradução minha.

<sup>290</sup> Quanto ao primeiro, Plutarco, em *De sollert anim.* 36, relata que o mito do sigilo de Ulisses ser um golfinho vinha de Estesícoro, que é provavelmente também a fonte de Licofron; quanto à segunda, a *Tabula Iliaca Capitolina*, um baixo-relevo da Idade de Augusto que, como outras obras similares, retrata episódios da guerra, informa que sua versão é o *Ιλίου Πέρσις κατά Στησίχορον* (“Saque de Troia conforme Estesícoro”).

Diferente é o discurso no caso de Arquíloco, o qual, apesar de não citar Ulisses em nenhum dos fragmentos que nos restaram, parece frequentemente subentendê-lo. Fato de certo modo esperado, pois mesmo sem querer influir as preferências de um autor a partir de sua biografia, especialmente no caso da obscura biografia de um lírico do sétimo século antes de Cristo, da familiaridade com seus temas e das notas dos biógrafos antigos pouco surpreende que Arquíloco, «ele próprio um mestiço social e mal adaptado aos círculos arisocráticos, pereça ter considerado Ulisses uma figura simpática»<sup>291</sup>. Em dois diferentes fragmentos, justificando sua recusa em tripudiar dos poetas que perdiam nas disputas verbais, Arquíloco parafraseia a recusa de Ulisses em vibrar sobre o corpo dos pretendentes massacrados; em outro fragmento, ao dizer como odeia um general forte, arrogante e bem vestido, preferindo um companheiro menor de grande coração, não podemos deixar de reconhecer, inclusive pelas apropriações lexicais de Homero, a descrição de Agamemnon e Ulisses no terceiro livro da *Iliada*. É justamente na apropriação da linguagem homérica que testemunhamos a vontade de identificação do eu-lírico com o mito de Ulisses, quando louva o homem paciente e recorda seus sofrimentos em viagens ao mar, sonhando com um doce retorno<sup>292</sup>.

Se em Álcman e Arquíloco a produção lírica é voltada para a expressão da vida interior, como que suspensa sobre os fatos, em Teógnis ela começa a se voltar para *polis*, iniciando o tratamento de Ulisses por um viés pragmático e político destinado a grande efeito em toda a literatura posterior. De nada serviria adentrar os meandros da cronologia dos líricos gregos arcaicos: o fato é que em Teógnis a idade heroica já está irremediavelmente superada, e encontramos um homem

de reputação em sua cidade, cujas ações públicas, contudo, provocaram alguns descontentamentos; um homem que canta a seus companheiros suas ansiedades sobre a situação política, um homem de camarilhas que se descobre traído por aqueles em quem confiou, desapossado de suas terras por uma revolução democrática, e empobrecido e amargurado no exílio enquanto sonha em se vingar<sup>293</sup>.

É assim que, apesar de sua linguagem ser homérica, e talvez excessivamente homérica, seu tom sobre Ulisses é alterado com radicalidade: como analisado por Stanford (1968, p. 91), a tradicional versatilidade de Ulisses perde o aspecto da eulogia homérica representado pelo sorriso de Atena frente a suas mentiras, assumindo no poeta de Megara um aspecto maquiavélico, de obrigação frente à maldade do mundo. Teógnis não acusa Ulisses, e ao contrário o admira, mas em seu novo contexto de produção é fácil intuir os desenvolvimentos que se seguiriam frente às ambiguidades de nosso herói, especialmente na Atenas do quinto século: seus poemas não distorcem Homero, mas nele a versatilidade se faz oportunismo e «a fronteira entre a adaptabilidade e a hipocrisia é facilmente cruzada»<sup>294</sup>.

<sup>291</sup> «himself a social half-breed and something of a misfit in aristocratic circles, seems to have found [Ulysses] a sympathetic figure» (STANFORD, 1968, p. 90). Tradução minha.

<sup>292</sup> Cfe. fragmentos 11, 60, 65 e 67a, respectivamente.

<sup>293</sup> «of standing in his city, whose public actions however arouse some discontent; a man who sings to his drinking-comrades of his anxieties about the political situation; a man of cliques who finds himself betrayed by those he trusted, dispossessed of his lands in a democratic revolution, an impoverished and embittered exile dreaming of revenge» (WEST, 1999, p. xiv–xv). Tradução minha.

<sup>294</sup> «the border between adaptability and hypocrisy is easily crossed» (STANFORD, 1968, p. 91). Tradução minha.

É nesse contexto que precisamos entender sua admiração, ao remoer sobre a derrota dos aristocratas de Megara, pelo “espírito implacável” de Ulisses após a vingança contra os pretendentes<sup>295</sup>; é da mesma forma que precisamos entender seu louvor pela versatilidade nas relações sociais, em um poema que não cita diretamente Ulisses (ao menos no fragmento que nos resta), mas que remete ao modelo homérico ao lembrar o “engenhoso” polvo por meio do adjetivo πολύπλοκος (*polýplokos*), explícita paronomásia de “polítropo”<sup>296</sup>:

Alma, para cada amigo tenhas um diverso hábito,  
tua disposição prepares sendo como o outro.  
Do engenhoso polvo tenhas a disposição, que da pedra  
com quem se associava assumiu a aparência:  
agora, portanto, continues a uma diferente cor assumir.  
Mais forte é de certo o sábio que o rígido<sup>297</sup>.

Este Ulisses maquiavélico de Teógnis seria logo retomado e desenvolvido por Píndaro, na primeira grande crítica a seu caráter na tradição literária, na qual o oportunismo se faz extremo e perde-se toda a admiração anterior. Muitas causas já foram apontadas para o desprezo de Píndaro por Ulisses, todas igualmente plausíveis. É possível que o tratamento negativo se legitimasse por experiências anteriores, sobretudo nos relatos das disputas pelas armas de Aquiles e nos primeiros cômicos como Epicarmos de Kos<sup>298</sup>, assim como é possível que se tratasse da expressão de uma oposição da sisudez eólica e dórica, de Píndaro e do público para o qual produzia em Esparta, a tradição política e filosófica de áticos e iônicos, dos quais Ulisses é um bom representante (e, neste sentido, o repúdio de Píndaro às especulações dos filósofos iônicos em favor de máximas e da moral é indicativo). Com efeito, sua atitude não é dissimil do ataque encontrado na abertura da *Teogonia* de Hesíodo, como Píndaro um “homem-do-campo” oposto a Ulisses, às épicas homéricas, naquela garantia de que suas obras teológicas e didáticas são úteis, ao contrário das mentiras de Homero. É significativo, como recorda sempre Stanford (1968), que o verso pelo qual Hesíodo ataca Homero é, em essência, o mesmo pelo qual Homero descreve a flexibilidade de Ulisses com relação à verdade (destaco o verso *Od.* XIX.203, comparável ao verso de 27 da *Teogonia*).

Píndaro representa a tradição conservadora e aristocrática da Grécia das primeiras décadas do quinto século, e, como opinião praticamente unânime da crítica, parece ter usado suas odes de

<sup>295</sup> Cfe. *Elegias* 1123–8.

<sup>296</sup> O polvo é um animal que, como o golfinho, é eventualmente associado a Ulisses na tradição antiga; além do óbvio vínculo marítimo, não podemos descartar que as citações posteriores se refiram precisamente a este poema de Teógnis.

<sup>297</sup> θυμέ, φίλους κατὰ πάντας ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος, | ὄργην συμμίσγων ἦντιν' ἕκαστος ἔχει. | πολυύπου ὄργην ἔσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρῃ | τῇ προσομιλήσῃ τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη: | νῦν μὲν τῆδ' ἐφέπου, τότε δ' ἄλλοῖος χροὰ γίνου. | κρέσσων τοι σοφίη γίνεται ἀτροπίης. (*El.* 213–8). Tradução minha, sustentada na tradução ao inglês por J. M. Edmonds em *Theognis* (1931).

<sup>298</sup> Pretendo discutir de Epicarmo, assim como de Hiponax, em outro trabalho, tratando especificamente dos fragmentos cômicos e da sátira *O Ciclope* de Eurípides; contudo, sem mencionar o risco de levantar uma hipótese do gênero para os escassos fragmentos de Epicarmo (que, no caso de Ulisses, se resumem ao *Ulisses desertor*, é preciso disntiguir, como faz Stanford (1968, p. 259), entre o tratamento cômico de Ulisses (identificável mesmo em alguns episódios de Homero) e a denúncia moral encontrada em Píndaro.



louvor à aristocracia para ganho pessoal<sup>299</sup>, em um contexto de repúdio à uma nova ordem “burguesa”, sobretudo no âmbito do imperialismo da grande rival de Esparta, Atenas. Mesmo sem considerar os elementos biográficos de sua obra como testemunho de sua vida, eles são representativos de seu contexto de produção, de modo que também podemos considerar como Píndaro tenha sido

uma vítima de difamadores e rivais maliciosos, sobretudo junto à opulenta corte de Hiero, tirano de Siracusa [...]. É significativo que Píndaro tenha escolhido o iônico Arquíloco como símbolo destes ardilosos caluniadores, o qual [...] parece ter tido muito em comum com Ulisses. É bem possível, portanto, que Píndaro tenha se visto como um emblema da nobre figura do derrotado Ajax e uma encarnação de seus piores inimigos no bem-sucedido Ulisses — pois Píndaro eventualmente perdeu o favor de Hiero. A identificação pessoal combinada a preconceitos raciais e culturais explicaria muito da veemência de sua denúncia contra Ulisses<sup>300</sup>.

A referência a Ajax é necessária porque as duas principais formulações de suas denúncias se referem à disputa das armas de Aquiles, nas *Nemeias* 7 e 8, escritas no contexto de celebração de vitórias e de agonismo<sup>301</sup>. Ulisses não teria prevalecido pela influência de Atena, como pela tradição homérica<sup>302</sup>, mas por sua malícia, que já era deplorável «mesmo antigamente»: «Possas eu nunca» — exclama a voz lírica aqui adaptada — «ter um caráter como aquele de Ulisses, mas que siga na direção correta». Para um poeta que celebrava a vitória do indivíduo como representativa da superioridade de seu povo, a admiração repousava em Ajax, o herói franco e íntegro em contraste a Ulisses, um canalha invejoso: é «impossível», repete Píndaro, que Ajax pudesse ser vencido por Ulisses com base apenas nos méritos pessoais<sup>303</sup> e mesmo os sofrimentos de Ulisses são apenas invenções (“mentiras”) da “doce poesia” de Homero, motivadas pelo que chamaríamos de “efeito no público” (Cfe. *Nem.*, VII.20–21).

Se Píndaro colheu e condensou os elementos para o contraste da Grécia “conservadora” a Ulisses e à interpretação homérica do evento troiano, opondo-se a um caráter revolucionário e a uma ética do indivíduo intolerável para seu público aristocrático, a opinião sobre o herói não foi das mais positivas também entre aqueles que, em um anacronismo intolerável, Stanford (1968, p. 94) chama de “esquerda progressiva”. Se fosse para manter o parâmetro da política moderna, ao Ulisses das épicas, especialmente na interpretação desta “corrente”, também é imputável uma ética

<sup>299</sup> Cfe. Hubbard (1992, p. 78).

<sup>300</sup> «a victim of slanderers and malicious rivals, especially at the opulent court of the tyrant Hiero at Syracuse [...]. Significantly Pindar chose as a symbol of these crafty backbiters Ionian Archilochus, who [...] seems to have had much in common with [Ulysses]. It may well have been, then, that Pindar saw an emblem of himself in the noble figure of the defeated Ajax and an incarnation of his worst foes in the successful [Ulysses] — for Pindar eventually lost Hiero’s favour. This personal identification combined with racial and cultural prejudices would go far to explain the vehemence of his denunciation of [Ulysses]» (STANFORD, 1968, p. 94). Tradução minha; por “raça”, o autor se refere à já citada oposição entre dóricos e iônicos, em seu discurso bastante forçada e sustentada em bases biológicas um tanto perigosas.

<sup>301</sup> Há outros testemunhos, como uma alusão em *Istmianias* IV.36–40 e aparentemente (mas os testemunhos para tanto são fragmentários) um desprezo por sua conduta junto a Palamedes. Não cabe contudo explorá-las aqui, pois são as acusações das *Nemeias* as de maior efeito e sucesso na tradição literária.

<sup>302</sup> Cfe. *Od.* XI.547.

<sup>303</sup> Cfe. Stanford (1968, p. 94).

inadequada, um certo “qualunquismo”, e como herói favorito de Homero não poderia passar incólume pela crítica ao poeta da *Iliada* e da *Odisseia* que toma corpo a partir do final do sexto século, sustentada em suas supostas mentiras e em sua flexibilidade no lidar com os deuses. O ápice desta corrente seria, séculos depois, Zoilus de Anfípolis, gramático cínico proverbial em seu rigor contra o poeta, a ponto de ficar conhecido por Ὀμηρομάστιξ (*omeeromástix*, “chicote de Homero”). Uma base para este desenvolvimento, como vimos, era a proposta da *Teogonia*, mas Hesíodo estava mais preocupado em defender sua proposta do que em condenar Homero por supostas delinquências poéticas. Não por acaso, em posturas mais radicais ambos são condenados: Diógenes Laércio, por exemplo, narra uma versão segundo a qual Pitágoras desceu ao Hades e encontrou tanto a alma de Homero, enforcada em uma árvore infestada por cobras, quando a de Hesíodo, berrando amarrada a um pilar de bronze<sup>304</sup>. Pitágoras influenciaria uma inteira escola de crítica de produção literária, inclusive pelo motivo literário da descida aos inferos que, por meio do platonismo, seria estendido ao cristianismo — a similaridade dos tormentos do Além pitagórico com aqueles dantescos é patente. Ao mesmo tempo, suas posições motivariam uma escola concorrente de defesa de Homero e da literatura, em parte presenciada em Aristóteles, que inicia com Taégenes de Régio (c. 529–522 a.C.), primeiro crítico literário de quem temos notícia na defesa de Homero dos ataques racionalistas. Seu instrumento de defesa era um método alegórico de leitura das épicas, que o defendia em seus «supostos erros e blasfêmias, [...] e preparava] o caminho para alguns notáveis desenvolvimentos na tradição de Ulisses»<sup>305</sup>.

Se a defesa de Ulisses somente se encorparia com os estoicos e com os filólogos alexandrinos, até esta afirmação filosófica presenciemos os mais conhecidos exemplos do ataque a Ulisses nos desenvolvimentos, paralelos e vinculados, da sofística e da dramaturgia ateniense do quinto século. O herói homérico e sua ética maleável se tornaram um dos objetos preferidos de argumentação, mantendo a leitura de Píndaro que o via como uma figura detestável, preservada apenas pelas doces palavras de Homero. Preocupado em demonstrar como argumentos plausíveis (diríamos hoje “ficcionalis”) podem contestar a verdade, Górgias, o mais influente entre os sofistas, escreveu uma *Defesa de Palamedes* na qual, como se pode imaginar, Ulisses era acusado com insistência<sup>306</sup>. Talvez o texto de Górgias tenha servido de base para um louvor quase unânime a Palamedes entre os Sofistas e seus leitores (como Platão, Xenofonte e mesmo Luciano<sup>307</sup>). Muitas interpretações de Sócrates, por meio dos escritos de Platão, defendem que mesmo este ponto central do pensamento ocidental compartilharia dos preconceitos sofistas, como, por exemplo, quando em sua defesa elege como protótipo de seu martírio justamente Palamedes, assim atribuindo a seus acusadores todas as características negativas de Ulisses<sup>308</sup>. A interpretação aqui exposta, contudo, difere por entender que,

<sup>304</sup> Cfe. Diogenes Laertius, 8.21 (Lives of the Sophists)

<sup>305</sup> «alleged errors and blasphemies, [...] and preparing] the way for some remarkable developments in the Ulysses tradition» (STANFORD, 1968, p. 95). Tradução minha.

<sup>306</sup> Entre os termos utilizados, lembrados por Stanford, (1968, p. 260), estão φθόνῳ (*phthónōi*, “(da) inveja”), κακοτεχνία (*kakotekhníai*, “(do) artifício fraudulento”) e κακουργία (“*kakourguíai*”, “(da) malícia”). Tradução minha.

<sup>307</sup> Respectivamente, Cfe. *Ep.* 2.311b, *Mem.* 4.2.33 e *Slander* 28; os textos são indicados por Stanford (1968).

<sup>308</sup> Como lembra Stanford (1968, p. 96), há uma ironia no fato de que Sócrates era acusado de corromper os jovens, assim Ulisses era frequentemente acusado também da corrupção do jovem Neoptolemo no episódio de Filoctetes.

se há uma crescente hostilidade verso Ulisses na dramaturgia ateniense, ao mesmo tempo é justamente na filosofia socrático-platônica, por meio de sua influência em Antístenes e no pensamento cínico, que a reputação de nosso herói foi preservada, facultando novas explorações literárias.

Contudo, os principais testemunhos destas leituras, e inegavelmente os de maior efeito na tradição literária, são encontrados na dramaturgia.

### 4.3.1 Ulisses na tragédia ateniense

Em nosso *corpus* de Ésquilo, a Ulisses cabe apenas uma rápida citação no *Agamemnon*, no qual o protagonista comenta como Ulisses esteve sempre a seu lado: não cabe, portanto, desvincular a interpretação do herói daquela de seu comandante. Grande parte dos críticos acredita em um retrato piedoso de Ésquilo, o qual condena Clitemnestra e estende o crédito a Ulisses; Stanford (1968, p. 261) e outros, contudo, acreditam que Agamemnon esteja retratado como o líder incapaz de distinguir entre amigos e bajuladores, entre os quais se coloca não apenas a esposa, que o engana com extrema facilidade, mas também Ulisses, símbolo de falsidade e (se Ésquilo tinha presente seu papel no sacrifício da filha, como na versão de Eurípides para sua *Ifigênia*) verdadeiro responsável por sua morte.

Por uma série de fragmentos e pelos títulos de algumas obras perdidas, contudo, é evidente como Ulisses fosse uma figura central na produção de Ésquilo. Apesar de não termos um testemunho textual, ele certamente figurava no *Myrmidons*, sobre a ira de Aquiles e a embaixada enviada por Agamemnon para convencê-lo a retornar<sup>309</sup>. Também sabemos de sua participação no *Filoctetes* deste autor por via da comparação de Dião Crisóstomo das três tragédias homônimas, além de um verso seu em *Penélope* (adaptado de Homero). Por fim, é indúbio que Ulisses figurasse em obras como *Circe*, *Julgamento das armas* (um fragmento sobre Sísifo ter penetrado Anticleia sem dúvidas se refere a Ulisses), *Palamedes* (sabemos que o fragmento reportado pelo Escoliasta A em *Ilíada*, D.319, de uma fala de Nauplio, pai de Palamedes, é dirigido a Ulisses), e *Ifigênia*. Há uma relação interessante entre o *Ostologoi* (“Coletores de ossos”), provavelmente uma tragédia sobre os pretendentes sobreviventes que retornam ao palácio em Ítaca para se vingar de Ulisses e recolher os restos dos falecidos, no qual, segundo Ateneu<sup>310</sup>, um pinico cheio de fezes é esvaziado sobre a cabeça de Ulisses ainda disfarçado de mendigo (o qual, cabe sinalizar, não perde sua característica paciência mesmo neste caso). O episódio se vincula com uma solução «grotesca»<sup>311</sup> para a profecia de Tirésias no *Psychagogi* (“Coletores de almas”) sobre a “morte vinda do mar”, na qual o adivinho diz que uma garça irá defecar sobre a cabeça velha e sem cabelos de Ulisses, causando uma infecção que o levará à morte<sup>312</sup>.

Mas falar de Ulisses no drama ateniense sem recorrer a fragmentos e alusões é preocupar-se com Sófocles e Eurípides. O primeiro é interessante pela oposição que se instaura entre seu

<sup>309</sup> Cfe. Kopff, (1997, p. 472).

<sup>310</sup> *Deipnosophists* i. 30. p. 17C.

<sup>311</sup> Cfe. Stanford (1968, p. 104).

<sup>312</sup> Preservado em escólias à *Odisséia*, conforme notícia em anexo a Stanford (1968).

Ájax, peça de juventude (c. 450–430 a.C.) na qual Ulisses é um *homo politicus* de retrato tudo somado positivo, e seu *Filoctetes*, tragédia tardia (c. 409 a.C.) na qual, apesar de ainda não ter se transformado no ser abjeto de Eurípides, é um repreensível vilão, um exemplo do sofista que manipula a verdade e a honra em proveito próprio.

O argumento da primeira tragédia é a ira de Ájax após as armas de Aquiles serem conferidas a Ulisses, sua loucura, seu suicídio e a intervenção de Ulisses para lhe garantir um funeral digno. Com relação a Ulisses, sobressai a imediata mudança, com relação ao parâmetro homérico, da atitude de Atena e sobretudo de sua relação com o herói: neste Sófocles, a deusa da sagacidade se faz mais terrível que nunca, quase abusando inconsequentemente de seus poderes de manipulação. Ulisses é como nunca humano, pois, se a proteção da deusa não desapareceu, como os outros mortais ele é quase um juguete das vontades de uma imortal que se sabe poderosa: há «uma nota de exultação em sua descrição de como ela conduziu Ájax, furioso por sua derrota por Ulisses na concessão das armas de Aquiles, em uma mania homicida»<sup>313</sup>. O efeito geral é um Ulisses mais decente, que em um eco homérico se recusa a tripudiar sobre os dignos rivais vencidos, exposto à fragilidade humana. Trata-se de um Ulisses filosófico, que reflete sobre a fragilidade da condição humana, mas que em seu pragmatismo se recusa a enfrentar um herói forte e enlouquecido, mesmo porque, em contraste a sua condição em Homero, «a influência de Atena não é mais usada [...] para ajudá-lo e encorajá-lo»<sup>314</sup>, ao contrário mostrando-se terrível ao lhe recordar de nunca desagradar os deuses.

Terminado o prólogo, Ulisses sai de cena e não retorna até o êxodo, dando amplo espaço às ofensas de seus inimigos, especialmente de Ájax que se refere a ele como uma «raposa» que desce de Sísifo. Ulisses intervém para convencer Agamemnon da posição de Teucro, meio-irmão de Ájax, e conceder ao herói um enterro digno. O comandante aqueu se surpreende pela compaixão de Ulisses, que primeiro defende a ética heroica e, ao final, o convence em um ambígua alegação de lhe ser necessário para se garantir uma sepultura quando morrer. É difícil imaginar se o público perceberia o argumento final como uma demonstração de um Ulisses interesseiro ou como um expediente retórico para convencer Agamemnon (pois, como proferido por Teógnis, estaria expondo uma opinião igual à do comandante para convencê-lo); mesmo a opinião do coro, que tradicionalmente seria aquela do povo, é expressa por meio do ambíguo termo σοφός, que poderia ser interpretado tanto como uma “sabedoria”, quanto como uma “esperteza”. É verdade que, logo depois, Teucro elogia o “nobre” Ulisses, contrapondo-o ao “ensandecido” Agamemnon, mas o mais provável é que o jovem Sófocles estivesse explorando a ambiguidade da figura, em um das melhores exposições literárias de Ulisses antes de sua redução ao papel de um estereotipado interesseiro.

Escrito quarenta anos depois, seu *Filoctetes* é muito diverso no tratamento de Ulisses. A trama é aquela que a tradição fixou para o episódio: enviado para resgatar Filoctetes e sabendo que não seria ouvido por seu inimigo, Ulisses conduz Neoptolemo a mentir e convencer Filoctetes a seguir para Troia. Na tragédia de Sófocles, Ulisses é modelado segundo os discursos sofistas, sendo

<sup>313</sup> «a note of gloating in her description of how she drove Ajax, when he was furious at his defeat by [Ulysses] in the award of Achilles's arms, into homicidal mania» (STANFORD, 1968, p. 104). Tradução minha.

<sup>314</sup> «Athene's influence is no longer used [...] to help and encourage him» (STANFORD, 1968, p. 105). Tradução minha.

extremamente pragmático e manipulando Neoptolemo, jovem, puro e honrado como seu pai Aquiles; contudo, no último momento Neoptolemo se confessa a Filoctetes e, com seu apoio, põe um covarde Ulisses para correr. A tragédia se encerra com Hércules, modelo heroico antigo, anterior à sofística urbana de do herói de Ítaca.

Apesar de algumas leituras tentarem salvaguardar este Ulisses, geralmente justificando seu pragmatismo em nome da causa maior troiana, sua vilania é indúbia. A corrupção do jovem Neoptolemo expressa uma preocupação da intelectualidade ateniense, pois seu retrato é o de um cínico e covarde: «quando Filoctetes descreve Ulisses, da forma como o concebe, a Neoptolemo, o ingênuo jovem herói pensa que ele esteja se referindo a Tersites»<sup>315</sup>. Por fim, suas últimas palavras em Sófocles, pouco antes de covardemente fugir às flechas de Filoctetes, o desmoralizam por completo, sem aparente oportunidade de se retratar.

Como algumas outras obras da idade madura, em especial *Édipo em Colono* e *Electra* (c. 405 a.C.), é possível perceber no *Filoctetes* uma certa rendição, uma insatisfação com a política, representada pela retórica ulisseica, e uma nostalgia por uma ética antiga e já mítica. Já os comentaristas antigos haviam percebido como este Ulisses represente o pior da sofística do quinto século, os sofistas evasivos, corruptos e sem escrúpulos<sup>316</sup>: em um escólio ao verso 99, um gramático afirma explicitamente que o poeta está em verdade acusando os políticos (ῥήτορας, *rhétoras*) de sua época<sup>317</sup>, ao mesmo tempo em que parece nutrir a esperança de que a engenhosidade não prevaleça sempre sobre a honra. Mas a vilania de Ulisses é exagerada, muito mais do que em Píndaro, quase melodramática e estereotipando-o no vilão astuto, junto a outra figura fixa, o honesto sofredor de Filoctetes. Apenas a Neoptolemo é concedido um certo desenvolvimento, que contudo mais se expressa no retorno à figura do jovem nobre. Stanford (1968) apresenta a hipótese, entre outras, de que a diferença de retrato de Ulisses entre o *Ájax* e o *Filoctetes* possam ser devidas a necessidades estruturais das tramas, mas o argumento pouco convence: o contexto das demais figurações de Ulisses na Atenas do quinto século deixa bastante claro como suas potencialidades negativas logo tivessem sobrepujado a ambiguidade, servindo de símbolo àquelas práticas nas quais a perda da antiga ética era percebida.

Uma comprovação deste fenômeno é o fato do episódio de Filoctetes, no qual dificilmente seria possível atribuir uma imagem positiva a Ulisses, ter sido trabalhado pelos três grandes tragediógrafos. Apesar das versões de Ésquilo e Eurípides não terem sido transmitidas, por sorte nos restou um elaborado ensaio de Dião Crisóstomo no qual são comparadas as tramas das três peças, inclusive com alguns fragmentos dos originais. A partir de seu resumo, temos antes de tudo indícios de que nas primeiras versões da trama, apesar do exílio de Filoctetes continuar a ser imputado a Ulisses, era Diomedes a ser encarregado de resgatá-lo; é mesmo possível imaginar que tenha sido

<sup>315</sup> «when Philoctetes describes [Ulysses], as he conceives him, to Neoptolemus, the naïve young hero thinks that he is referring to Thersites» (STANFORD, 1968, p. 110). Tradução minha.

<sup>316</sup> Cfe. Stanford, (1968, p. 110).

<sup>317</sup> Cfe. Stanford (1968, p. 263).

Ésquilo a substituir um pelo outro<sup>318</sup>, talvez em vista da ironia de obrigá-lo a desfazer sua primeira ação; Austin (2011, p. 29–36, 77) também considera que a tradicional retórica de Ulisses pudesse fazê-lo mais apropriado ao gênero essencialmente dialógico da tragédia. Neoptolemo não figura nesta versão, na qual Ulisses tenta convencer Filoctetes com mentiras; infelizmente Dião não relata em detalhe como a ida de Filoctetes era resolvida, mas ao elogiar a simplicidade e a dignidade da linguagem de Ésquilo se preocupa, contudo, em comentar que as mentiras não era inapropriadas para o retrato heroico de Ulisses, possivelmente justificando-as por seu pragmatismo.

Neoptolemo também não figura na versão de Eurípides, anterior em cerca de 25 anos àquela de Sófocles, e nesta igualmente encontramos um Filoctetes que não reconhece Ulisses (mas neste caso, como testemunhado por um fragmento, graças à intervenção de Atena<sup>319</sup>). Porém, os detalhes da trama são menos seguros: aparentemente, o pano-de-fundo era uma profecia de que o lado que se assegurasse o arco e as flechas de Filoctetes venceria a guerra, de modo que Ulisses também precisa lidar com uma embaixada troiana (talvez liderada por Páris), apenas convencendo Filoctetes graças a um jogo de mentiras e a uma “enérgica persuasão”, da qual também participa Diomedes. Dião louvou a tragédia por sua sutiliza e retórica, mas se refere apenas ao conselho do coro como “virtuoso”, do qual colhemos uma sugestão de que também aqui Ulisses, apesar de não ser o corruptor de jovens de Sófocles, era retratado como um pragmático sofista. Mas como em Sófocles e nos sofistas da mesma época, em Eurípides assistimos a um progressivo embrutecimento da figura de Ulisses, de suas menções negativas no *Ifigênia em Aulis* a sua extrema vilania no *Hécuba* e no *Troianas*, todas tragédias destinadas a uma profunda influência na dramaturgia ocidental. As duas últimas foram particularmente apreciadas pelos romanos, como percebido na influência de Eurípides nas versões de Sêneca; a partir da promoção pelos dramaturgos neoclássicos franceses, como Rotrou e Racine, Ulisses continuaria a ser retratado como malvado e culpado pelo sacrifício de Ifigênia, em diferentes graus de culpabilidade e de aceitação de seu pragmatismo.

Em *Hécuba* encontramos aquela que é possivelmente a mais negativa de todas as figurações de Ulisses. Na trama, após Ílion ter caído e os homens troianos terem sido assassinados, cabe aos gregos decidir o futuro de mulheres e crianças; a trama se centra no sacrifício de Polixena, filha de Hécuba, que foi exigido pelo fantasma de Aquiles. A simpatia do poeta e de seu coro é pelos vencidos, e a Ulisses só cabe uma rápida participação após um comovedor diálogo entre mãe e filha que lhes garanta a atenção do público, não sem antes receber as piores qualificações (v. 13). Seu anúncio do destino de Polixena é duro, «brutalmente lacônico»<sup>320</sup>, e insensível aos pedidos de Hécuba: naquela que parece ser uma inovação de Eurípides, em sua expedição noturna ele haveria sido descoberto não apenas por Helena, mas também pela rainha, tendo sido protegido em troca da promessa de uma igual atitude se Troia caísse. Como analisa Stanford (1968, p. 112), a motivação para a dívida de honra de Ulisses não parece de todo verossímil<sup>321</sup>, mas ele admite o evento, privando-o de valor

<sup>318</sup> Cfe. @1983aeschylus.

<sup>319</sup> Desenvolvo as inferências em Euripides; Collard; Cropp (2008, p. 1–12, 368–373 e 385–395).

<sup>320</sup> «brutally laconic» (STANFORD, 1968, p. 112). Tradução minha.

<sup>321</sup> O fato de que, se justificável ou ao menos explicável em Helena, a proteção de Hécuba teria significado uma traição de sua família e seu povo já foi verificado por comentaristas antigos, como no escólio ao verso 241, como já analisado

ao afirmar terem se tratado apenas de “palavras”. Ao ouvi-lo,

Hécuba se lança a uma mordaz denúncia dos demagogos que prometem qualquer coisa para obter vantagens políticas, criaturas sem respeito por qualquer dívida de gratidão e implacáveis com seus amigos caso seja necessário. Aqui, em outras palavras, Ulisses encara em sua máxima força a onda de ódio de Autólico, o furioso fel de uma vítima de promessas enganosas. [...] Quando Hécuba retorna da denúncia à súplica, Ulisses responde com frieza. De início ele se exonera formalmente de sua dívida de gratidão com Hécuba, dizendo que a manterá pessoalmente livre de todo mal. Mas Eurípides faz com que soe mais como um político que se desvencilha de um compromisso [...]. Então Ulisses argumenta sobre a diferença entre dívidas de gratidão públicas e privadas: todo corpo político precisaria honrar seus benfeitores, especialmente após sua morte, se deseja promover lealdade e espírito público. [...] Recusar [a demanda do fantasma de Aquiles] seria tanto ingrato quanto politicamente inadequado<sup>322</sup>.

Comparados a Ulisses, os demais heróis gregos do *Hécuba* são misericordiosos: mesmo a ganância de Polimestor parece menos injustificável, e o comportamento de Agamemnon apresenta traços de compaixão. Ulisses nos repulsa, mas talvez porque seu pragmatismo, sua escolha pela comunidade sobre a humanidade, seja lógica e convincente<sup>323</sup>. Por brutais que sejam seus argumentos, ainda parece facultado um espírito maquiavélico como em Teógnis, no limite da aceitação racional. Esta ainda é em parte possível porque a Ulisses ainda é concedida a palavra e ainda podemos nos deixar influenciar por sua retórica.

Diverso é o caso nas *Troianas* e na *Ifigênia em Áulis*, últimas peças de Eurípides, onde às atitudes supostamente pragmáticas de Ulisses, o sacrifício de Astyanax para evitar uma futura guerra e aquele de Ifigênia para uma navegação segura, nem mesmo cabe defesa: apesar do herói se fazer presente na estrutura de ambas, não lhe é concedida uma única entrada em cena, uma única fala. O herói apenas se faz presente, latente, nos efeitos nocivos de seus atos e nas alusões invariavelmente negativas. Como lembra Stanford (1968, p. 114), citando um famoso provérbio francês, em nenhuma outra obra Ulisses sofre mais do princípio de que *les absents ont toujours tort*. A primeira destas tragédias tem uma ambientação parecida ao *Hécuba*, mas a rainha não está junto de sua filha Polixena e é informada de sua morte por meio de Andrômaca — a variação no mesmo autor deve ser considerada na análise das peças, pois confirma a maleabilidade que os dramaturgos podiam aplicar ao mito para contar a história que lhes aprazia. Ao saber que na repartição entre os comandantes gregos será destinada a Ulisses, Hécuba o descreve com os piores adjetivos (v. 281) e, mais

por Masqueray (1890).

<sup>322</sup> «Hecuba breaks into a scathing denunciation of demagogues who will promise anything to win political advantages, creatures careless of all debts of gratitude and ruthless towards their friends as occasion demands. Here, in other words, [Ulysses] meets the full tide of Autolyca odium, the furious hatred of a victim of deceptive promises. [...] When Hecuba turns again from denunciation to pleading, [Ulysses] replies coldly. First he formally discharges his debt of gratitude to Hecuba by saying that he will keep her personally from all harm. But Euripides makes it sound more like a politician wriggling out of a commitment [...]. Then [Ulysses] argues about public as distinct from private debts of gratitude: every political body must honour its benefactors, especially after their death, if it hopes to promote loyalty and public spirit. [...] To refuse [the demand of Achilles' ghost] would be both ungrateful and politically inexpedient» (STANFORD, 1968, p. 112-113). Tradução minha.

<sup>323</sup> Desenvolvo a interpretação de Blaiklock (1952); Stanford (1968, p. 264) o cita em nota, mas me parece que sua leitura difira substancialmente da fonte citada.

tarde, Cassandra se conforta com seu destino ao prever o sofrimento de Ulisses em sua viagem de retorno, em um profecia da qual o final homérico parece completamente excluído (v. 431). Se por um lado a tragédia se centra na experiências das mulheres troianas, com Ulisses figurando apenas como um caricato e abstrato líder grego (as ofensas de Hécuba são, de qualquer modo, esperadas para uma rainha que será tomada como escrava), não há dúvidas que a figura de Ulisses continua negativa, inclusive porque, segundo o testemunho de Aeliano<sup>324</sup>, junto a uma *Alexandre* que tratava da infância de Páris, a peça estava incluída em um tetralogia com a tragédia *Palamedes* e a sátira *Sísifo*, que pouco deviam contribuir à imagem de Ulisses.

Se sua presença no *Troianas* é de certo modo caricata e apenas funcional, tornando-se signo do “comandante malvado”, não há dúvidas de que encontramos denúncias no *Ifigênia em Áulis*. Se em outras peças o comportamento de Ulisses parece ser justificado pelo *pro bono publico*, nesta é Menelau quem assume o papel de homem pragmático, no contraste com um Agamemnon vacilante sobre o sacrifício de sua filha: em sua argumentação, seu interesse pessoal, por causa de Helena, é inferior ao receio do provável motim caso os demais líderes descobrissem a profecia e o privilégio concedido por Agamemnon a sua família. Instrumento deste receio é justamente Ulisses, e os irmãos átridas discutem o risco dele, aquela «semente de Sísifo», revelar os fatos às armadas para obter ganhos pessoais; o risco, sobretudo, é dele se aliar com as escalas mais baixas da hierarquia militar. Mais adiante (v. 1362–ff), chega-se a argumentar que Ulisses seria capaz de intervir com a força para garantir o sacrifício e obter sua vantagem. Tamanha é a necessidade de torná-lo vilão e afastar qualquer tentativa de justificá-lo por meio de atitudes pragmáticas que, ao final da peça, em um figuração não de todo inesperada, é um ponderado Aquiles a confirmar que Ulisses está manipulando a situação apenas para se beneficiar.

Entre as demais obras de Eurípides, Ulisses tem o detalhe de figurar no *Ciclope*, o único drama satírico transmitido por completo. Trata-se do menos negativo retrato de Ulisses em Eurípides, não de todo privado da presença de espírito homérica e, sobretudo no contexto de uma sátira, suficientemente corajoso. Com algum esforço é mesmo possível identificá-lo com as opiniões do autor, como em sua postura agnóstica (v. 354–5) que em nada reflete Homero, mas a sensação geral deste texto, de reduzido efeito em nossa literatura, é de que se trate apenas de um produto de farra, que ao máximo testemunha versões sobre Ulisses na Atenas do quinto século não de todo negativas<sup>325</sup>. Em *Reso*, transmitida entre as obras de Eurípides, o episódio da Doloneia homérica é subvertido em favor de Diomedes com uma certa depreciação de Ulisses, mesmo que Heitor (v. 499) e o coro de troianos (v. 707) reconheçam sua coragem; contudo, como já percebido pelos filólogos antigos, trata-se de uma obra sem profundidade psicológica e que não aproveita suas potencialidades dramáticas, que por diferenças estilísticas e textuais deixam entender uma atribuição errônea<sup>326</sup>.

<sup>324</sup> Cfe. *var. Hist.* II.8.

<sup>325</sup> Não cabe discutir aqui as interpretações da peça, que vão de uma suposta preferência de Eurípides por Polifemo (Cfe. Masqueray (1890)), comum no século XIX, a uma «caricatura do materialismo ateu [então] corrente» ((STANFORD, 1968, p. 263, seguindo a opinião de Schmid-Stählin (I.3.535)).

<sup>326</sup> Entre os filólogos modernos, a atribuição já era disputada por Valckenaer (1767); a partir de Murray (1924), alguns críticos como Grene; Lattimore (1959) retomaram a atribuição a Eurípides, justificando as diferenças — inclusive o



O questionamento imediato entre quem estuda os retratos de Ulisses na Atenas do quinto século é de como o virtuoso herói homérico pôde se tornar tão rápida e radicalmente símbolo de covardia e engano. Apesar de ser talvez preponderante ainda era uma exceção, não creio haja muito que desenvolver das opiniões de Stanford (1968), mesmo que parta de outros princípios e estenda suas explicações a toda a tradição de Ulisses, e sobretudo de Montiglio (2011), que toma o contexto literário como ponto de partida para uma análise da história da ideia na filosofia antiga. A primeira causa deve ser encontrada na mais estrita atitude com relação à verdade que influencia a filosofia ateniense a partir de Pitágoras e Xenófanes, além de possivelmente de fontes órficas: não é casual que em toda a tradição de Ulisses costume ser fácil prever a atitude de um autor com relação ao herói com base em sua visão do *nomos* e da ética. A questão se agrava pela experiência de Ulisses na retórica, pronta a ser contestada pela análise sofisticada e pela escola socrático-platônica, a qual veria nele um antecedente daquilo que diziam combater: tomando uma personagem do mesmo período, a implicação com Ulisses ainda é clara séculos depois, com em Plutarco, ao adjetivar duas vezes em seu *Alcibiades* o homem-de-estado ateniense por “polítropo”, e talvez ainda mais em Êsquilo que, como faria depois Heródoto, em termos de política contemporânea nutria mais simpatia pelo franco Aristides que pelo engenhoso Temístocles<sup>327</sup>.

A segunda causa é de ordem de história social, relativa aos contextos de produção e recepção de obras literárias e filosóficas, vinculada ao declínio de Atenas. Como coloca Stanford (1968), a morte de Péricles em 429 a.C. havia aberto caminho a um influxo de

demagogia competitiva na qual ganância pessoal e imperialismo chauvinista eram conciliados por impudentes sofisticas. À medida que a guerra do Peloponeso se arrastava, os antigos padrões de moral e humanidade prescreviam. O significado reconhecido para as palavras honradas era desvalorizado, como descreve Tucídides, assim como a moeda ateniense. A vingança passou a ser considerada um dever, a ambição o melhor motivo, o engrandecimento próprio como o mais alto objetivo. O fraco devia ser enviado ao paredão; o argumento justo deveria ceder ao injusto; o poder deveria prevalecer sobre a verdade. Quando nas últimas décadas do século o engenho e a inteligência ateniense haviam se rebaixado a este ponto, não é de surpreender que o herói supremamente engenhoso e inteligente, o proeminente *homo politicus* do mundo arcaico, Ulisses, de tornasse objeto de repulsa. O fato de que havia sido eminentemente bem-sucedido em sua carreira era neste momento apenas uma adicional fonte de desconfiança, pois agora em Atenas o sucesso político havia quase se tornado sinônimo de depravação moral<sup>328</sup>

tratamento de Ulisses — ao considerá-la uma das obras da juventude. Concordo, contudo, com as opiniões de Hall (2006), inclusive com a hipótese de que a obra seja do filho de Eurípides, de mesmo nome, explicando a transmissão.

<sup>327</sup> Cfe. Stanford, (1968, p. 104).

<sup>328</sup> «competitive demagoguery in which personal greed and chauvinistic imperialism were reconciled by impudent sophistries. As the Peloponnesian war dragged on, old standards of morality and humanity lapsed. The accepted meanings of honoured words were debased, as Thucydides describes, like the Athenian coinage. Revenge came to be regarded as a duty, ambition as the best motive, self-aggrandisement as the highest goal. The weak must go to the wall; the just argument must yield to the unjust; power must prevail over truth. When by the last decades of the century Athenian resourcefulness and intelligence had sunk so low as this, it is not surprising that the supremely resourceful and intelligent hero, the outstanding *homo politicus* of the archaic world, [Ulysses], should become an object of detestation. The fact that he had been eminently successful in most of his career was now only an additional source of suspicion, for in Athens now political success had become almost synonymous with moral turpitude» (STANFORD, 1968, p. 101). Tradução minha.

Uma opinião geralmente contrária a Ulisses, contudo, não impediu algumas defesas de sua figura, mesmo no contexto da sofística, e não podemos ter plena certeza de quanto das opiniões positivas foram perdidas. É certo, contudo, que esta não era unânime, pois de outro modo não poderíamos esperar casos como o de Andocides (c. 440–c. 390 a.C.), renomado logógrafo ateniense, considerado por Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samotrácia um dos dez melhores oradores áticos, que segundo uma tradição bastante documentada proclamava descender de Ulisses, por meio de um filho de Telêgono com Nausicaa.

#### 4.4 De vilão a herói: o resgate pela filosofia

São representativos desta defesa de Ulisses dois pupilos de Górgias, Alcidas e Antístenes. Se do primeiro, que segundo Aristóteles descreveu a *Odisséia* como um maravilhoso espelho da vida humana<sup>329</sup>, basta sabermos ter escrito uma defesa de Ulisses contra Palamedes<sup>330</sup>, é necessário considerar com mais cuidado o segundo. No contexto de críticas quase unânimes a Ulisses e a Homero entre a crítica ateniense, não é exagerada a hipótese de atribuirmos a Antístenes, por seu papel no desenvolvimento da filosofia cínica (sendo mesmo considerado, por muitos, o fundador da escola), a salvaguarda da reputação literária de Ulisses: seriam muito mais limitados os louvores a Ulisses na literatura e na filosofia se não fosse por sua intervenção. É hipótese deste trabalho que Antístenes constitui o “elo perdido” entre o louvor homérico e os desenvolvimentos pós-dantescos, impensáveis — vista praticamente toda literatura antiga extra-homérica — sem sua existência.

Como já visto, a postura socrático-platônica sobre o herói costuma ser descrita como alinhada àquela dos sofistas, por meio de referências esparsas (por exemplo, na *Apologia*) e na interpretação de seu papel no mito de Er como mero expediente literário. Qualquer associação entre Sócrates e a sofística já deveria levantar suspeitas, e com efeito um exame mais minucioso dos escritos platônicos revela como apenas o terreno preparado por Sócrates pôde facultar a recuperação de Ulisses por Antístenes e sua preservação para a memória cultural. Sua opinião sobre o herói homérico é mais complexa, e precisa ser encontrada sobretudo nos intertextos e nas alusões, menos explícitas para o leitor moderno.

Tudo indica que Ulisses revista um sentido particular para o Sócrates histórico, isto é, para a figura que serve de modelo à personagem dos diálogos platônicos, e que este ponto central da filosofia se distinguia dos demais críticos por valorizar uma personagem àquela altura quase sempre tripudiada e repreendida. O principal efeito desta valorização é encontrado em Platão, cujo tratamento de Ulisses é não menos complexo, em especial nas obras da juventude, quando as lições de seu mestre deviam estar mais vivas<sup>331</sup>.

<sup>329</sup> Cfe. *Retórica* III.3.1406b.

<sup>330</sup> Sobre a existência deste escrito, intitulado simplesmente Ὀδυσσεύς (“Ulisses”), e seu tom não há dúvidas a partir de testemunhos paralelos; contudo, grande parte dos críticos, entre eles Stanford, (1968), considera que o texto que hoje possuímos é espúrio. A questão é analisada em O’Sullivan, N. (2008) *The authenticity of [Alcidas] Odysseus: two new linguistic arguments*, *Classical Quarterly* 58, 638–647.

<sup>331</sup> Cabe apontar que minha opinião sobre a complexidade da representação de Ulisses em Platão se associa àquela

Junto a Aquiles, Ulisses é a principal referência de seu *Hippias menor*, um diálogo no qual Sócrates e o sofista Hippias discutem sobre os dois protagonistas homéricos. Para o sofista, Aquiles é o superior (ἄριστον) e Nestor o mais sábio (σοφώτατον), enquanto Ulisses é apenas o “mais polítropo” (πολυτροπώτατον), e para não deixar dúvidas explícita que por “polítropo” entende “falso”<sup>332</sup>. O debate é conduzido ao tema da mentira, com Sócrates questionando se o erro voluntário é melhor ou pior que aquele involuntário. Nenhum dos participantes chega a uma conclusão: na última palavra do diálogo, a mente de Sócrates está confusa, errante (πλάνη). Os críticos se dividem sobre a interpretação do diálogo, geralmente mais entendido como uma discussão sobre a *capacidade* de mentir e errar do que a *prática* da mentira e do erro: alguns entendem a defesa de Sócrates como um irônico ataque àqueles sofistas que Tucídides associaria, por sua curiosidade intelectual e flexibilidade, justamente a Ulisses; outros, considerando as demais alusões a Ulisses no *corpus* platônico e interpretações paralelas de escola socrática (como em Antístenes, que ressalta a politropia enquanto uma capacidade de adaptar o discurso, e não o caráter), encontram no rei de Ítaca uma alusão a Sócrates. Um exame atento seria justificável em um trabalho de filosofia platônica, mas para a tradição literária nos é suficiente lembrar como se reforça a comparação entre Ulisses e Aquiles, verdadeiro *topos* do pensamento antigo, e como esta figuração “prepara” as demais alusões em Platão<sup>333</sup>.

Como já lembrado, são contudo indisputavelmente negativas as alusões a Ulisses na *Apolo-gia*, na qual Sócrates se retrata como um Aquiles disposto a morrer em nome da justiça, de modo que Ulisses «é a referência subjacente à pessoa desprezível que tenta qualquer coisa para salvar sua vida»<sup>334</sup>: impossível não lembrar deste segundo herói quando Sócrates afirma que poderia se salvar se não tivesse escrúpulos (38d-39a), mas que o perigo não o levará a ser ignóbil (ἀνελεύθερον), pois ninguém deveria maquinar (μηχανᾶσθαι) para escapar à morte. Montiglio (2011, p. 43) propõe com base em repetições lexicais, que uma referência àqueles que se ajoelham e suplicam remete à cena de Ulisses se rebaixando frente a Hécuba na tragédia homônima de Eurípides. Mesmo quando Ulisses é nominalmente lembrado, a postura se mantém ambivalente: ao elencar as demais almas sábias com quem teria a sorte de conversar no Hades, Sócrates faz seguir a seu nome, como que casualmente, àquele de Sísifo, limitando sua sabedoria segundo o caráter ardiloso do suposto avô (41b5-c2). A presença de Ulisses é contudo ainda mais forte quando Sócrates se imagina conversando no Hades com Palamedes e Ajax, comparando suas experiências de mortes por sentenças

de Montiglio (2011), justificando pela tradição literária o que a autora deduz pelas influências filosóficas, mas está longe de ser a dominante. Como recorda a autora, lembrando os críticos mais influentes, Stanford (1968) considera a opinião platônica como essencialmente negativa e mesmo nociva à tradição literária da personagem, enquanto Eisner (1982) é mais ambivalente. As opiniões são devidas, em parte, ao peso atribuído às *Epístulas* platônicas, sobretudo aquelas cuja autenticidade é mais contestada, e à relevância da indiscutível preferência de Platão, especialmente nos últimos escritos, por Ajax.

<sup>332</sup> «πολύτροπός τε καὶ ψευδής», *op. cit.* 365b5.

<sup>333</sup> De todo modo, cabe recordar que «quando o tema passa da mentira para a prática do mal, Ulisses não é mais mencionado pelo nome: o magistral manipulador da verdade não é um malfeitor» (MONTIGLIO, 2011, p. 40). Tradução minha.

<sup>334</sup> «is the underlying reference for the despicable person who tries anything he can to save his life» (MONTIGLIO, 2011, p. 42). Tradução minha.

injustas (41b1–4). Ao identificar

a si próprio com duas notáveis vítimas das manobras politrópicas de Ulisses, Sócrates acusa seus próprios querelantes com uma audácia igual à de Ulisses. A sinistra evocação de Ulisses em conexão com os acusadores de Sócrates também indica que o público imaginado estava predisposto a ouvir Ulisses sendo acusado, e como o réu podia contar com seus acusadores se ofendendo pela sua comparação a Ulisses<sup>335</sup>.

No *Fedro*, a mesma politropia que parecia ambígua no *Hippias menor* é exposta, com certa hesitação, como o modelo do ideal de retórica. Não que a visão seja inegavelmente positiva: apesar da principal qualidade de um orador é saber, como Ulisses, se adaptar a seu público (271d1–7), quando o herói é especificamente citado ele é lembrado, junto a Nestor e Palamedes, como o autor de um tratado de retórica — Montiglio (2011, p. 45) ressalta como Sócrates esteja tripudiando da tentativa dos sofistas de se legitimar em Homero — permitindo a Fedro associar o rei de Ítaca a Trasímaco, um sofista lembrado, inclusive na *República*, por defender que é a força a determinar o que é justo (na mesma associação, Nestor é comparado ao mais respeitável Górgias). Fedro é o homem que ignora, mas o Sócrates platônico não se preocupa em defender o herói.

A ambivalência de Platão com relação a Ulisses poderia parecer uma leitura forçada se dispéssemos apenas destas obras, que poderiam ser tomadas como uma participação na tendência de sua época de vilificar Ulisses. Mas há outras obras, que precisam ser consideradas por, de fato, terem influenciado a tradição filosófica e literária sobre o rei de Ítaca. Um exemplo é o *Fédon*, onde se afirma que a doutrina humana é uma jangada (σχεδία, o mesmo termo usado mais vezes no quinto livro da *Odisseia* para descrever a embarcação com a qual Ulisses deixa Ogígia), a

hesitante promoção da πολυτροπία de Ulisses no *Fédro* e no *Hípias menor*, junto à acusação de seus atos e o questionamento de sua sabedoria na *Apologia*, parecem indicar que Platão não estava preso à visão comum que condenava a inteligência, a eloquência e o artifício de Ulisses por seus empregos imorais, mas em última análise não se decidiu por uma avaliação positiva de Ulisses frente a esta visão<sup>336</sup>.

Não são poucas as alusões no *Fédon* que parecem associar o Sócrates platônico a Ulisses, as quais poderiam ser tomadas como forçadas se não fossem explícitas no *Simpósio*, muitas vezes com o direto aproveitamento, mesmo que resignificado, de trechos homéricos: para citar um caso, no início da obra Alcebiades introduz uma narrativa sobre Sócrates, pensativo noite e dia durante o assédio a Potidea, com um verso utilizado duas vezes na *Odisseia* em louvor a Ulisses (*Od.* 4.242 e

<sup>335</sup> «himself with two distinguished victims of [Ulysses'] polytropic maneuvers, Socrates charges his own accusers with [Ulysses]-like daring. This sinister evocation of [Ulysses] in connection with Socrates' prosecutors also indicates that the projected audience was well disposed to hearing [Ulysses] blamed, and that the speaker could count on the accusers themselves to be offended by the pairing with [Ulysses]» (MONTIGLIO, 2011, p. 43). Tradução minha.

<sup>336</sup> «hesitant promotion of [Ulysses'] πολυτροπία in the *Phaedrus* and the *Lesser Hippias*, join with the indictment of his actions and the questioning of his wisdom in the *Apology*, seem to indicate that Plato grappled with the commonplace view that condemned [Ulysses'] intelligence, eloquence, and inventiveness for their immoral applications, but ultimately did not settle on a positive evaluation of [Ulysses] against that view» (MONTIGLIO, 2011, p. 47). Tradução minha.

4.271), uma alusão que não poderia passar despercebida ao público da obra<sup>337</sup> e que reforça a importância do cuidado e do aparato de comentário às traduções modernas. Ulisses é promovido como paradigma do autocontrole, da *καρτερία* que em vários diálogos do autor é associada a Sócrates, que por consequência se indigna com os inconciliáveis elementos homéricos sobre o herói, em especial seu prazer pela comida, pela bebida e pelas festas. Facultando o que com o passar dos séculos se tornariam objeções virulentas a Homero, Platão, em um interpretação que Stanford (1968) descreve como “asinina”,

não culpa *Ulisses* por sua falta de controle, mas *Homero* por seus versos inapropriados, pois [nestes trechos] ele chama Ulisses de “o mais sábio dos homens”, como se ele existisse independentemente de Homero e apenas Homero fosse responsável por seus [atos e palavras] vergonhosos. Para prosseguir seu “programa” de purificação de Ulisses, o filósofo acusa o poeta de ter maculado aquele parâmetro de sabedoria ao lhe atribuir [atos e palavras] incompatíveis com seu autocontrole<sup>338</sup>.

É deste modo que, apesar da alegoria da jangada e da travessia que facultaria a elevação de Ulisses a *homo viator* pelo estoicismo, sua reabilitação de Ulisses adota uma estratégia diferente daquela de alguns tragediógrafos e filósofos, como no Sófocles do *Ájax* e em Antístenes, nos quais seus feitos e traços tradicionais são defendidos: em uma particular instância do “clássico”, como lembra a mesma autora, Platão «inventa uma vida não tradicional para ele; ao invés de interpretar mitos em uma nova luz, ele cria seu próprio mito»<sup>339</sup>: trata-se do mito de Er, narrado no último livro da *República*. Num tratamento do Além que prefigura com notável semelhança aquele de Dante na *Commedia*, a ele vinculado por uma sequência de textos filosóficos e cristãos (Homero tendo potencializado o *topos* da descida aos inferos para a consultação, que implicava o conhecimento do não humano para a salvação e redenção), e que ao mesmo tempo parece querer confirmar as intuições de Ulisses na *nekyia* homérica, Platão narra um mito inspirado na concepção órfica e pitagórica da metempsicose, mas empregado — é este o motivo de sua posterior aceitação por autores cristãos — na defesa da responsabilidade moral pelo próprio destino. Em seu mito, o valente Er é morto em batalha mas acorda pouco antes de ser cremado, narrando o que havia visto no Além. Na catapse de Er há juízes que atribuem às almas, conforme suas vidas terrenas, o celestial e o infernal, onde repetirão por milhares de anos as maldades ou as bondades que praticaram em vida. Após este período, serão as Moiras a determinar o momento de sua reencarnação: um arauto apresenta as almas a Láquesis, que dispõe as novas vidas disponíveis e organiza um sorteio, de modo que ninguém possa se favorecer com as vidas mais desejáveis. Er narra escolhas que, na moralidade de Platão, parecem erradas, como almas virtuosas que escolhiam vidas tirânicas, sem perceber como fossem

<sup>337</sup> Cfe. Montiglio (2011, p. 52).

<sup>338</sup> «does not blame [*Ulysses*] because of his lack of restraint but *Homer* because of his inappropriate verses, for [in these passages] he calls [*Ulysses*] “the wisest man”, as if he existed independently of Homer and only Homer were responsible for the shameful [acts and words]. To pursue his “program” of purifying [*Ulysses*], the philosopher accuses the poet of having besmirched that paragon of wisdom by attributing to him [acts and words] incompatible with his self-restraint» (MONTIGLIO, 2011, p. 54). Tradução minha.

<sup>339</sup> «invents a non-traditional life for him; instead of interpreting existing myths in a new light, he creates his own myth» (MONTIGLIO, 2011, p. 47). Tradução minha.

carregadas de dores. As melhores escolhas eram aquelas das almas vindas do subterrâneo: cansado das dores humanas, Agamemnon escolhe viver como uma águia, e Ulisses, não menos fatigado por suas aventuras, escolhe a preterida vida de um tranquilo homem comum:

Era digno de se ver este espetáculo, contava ele, como cada uma das almas escolhia a sua vida. [...] Com efeito, a maior parte fazia a sua opção de acordo com os hábitos da vida anterior. Dizia ele que vira a alma que outrora pertencera a Orfeu escolher uma vida de cisne [...]; vira também um cisne preferir uma vida humana, e outros animais músicos procederem do mesmo modo. A alma a quem coubera a vigésima vez, escolheu a vida de um leão: era a de Ájax Telamônio, que fugia de ser homem, lembrada do julgamento das armas. A seguir a este, era a de Agamémnon. Também ela, por ódio à raça humana, [...] quis mudar para uma vida de águia. [...] Depois dela, viu a alma de Epeio, [...] entrar na natureza de uma mulher perita em trabalhos de artesanato. E à distância, entre as últimas, avistou a alma do bufão Tersites, a enfiar-se na forma de um macaco. Depois, a alma de Ulisses, a quem a sorte reservara ser a última de todas, avançou para escolher, mas, lembrada dos anteriores trabalhos, quis descansar da ambição, e andou em volta a procurar, durante muito tempo, a vida de um particular tranquilo; descobriu-a a custo, jacente em qualquer canto, e desprezada pelos outros; ao vê-la, declarou que faria o mesmo se lhe tivesse cabido o primeiro lugar, e pegou-lhe alegremente<sup>340</sup>.

Em sua viagem aos inferos, Er é uma figura ulisseica, e Platão se mostra mais simpático ao rei de Ítaca, mesmo ciente das acusações do quinto século. É interessante como Aquiles seja suprimido de um episódio no qual seria esperado, iniciando um divórcio entre os dois heróis que, hoje pouco surpreendente, era quase revolucionário no momento desta enunciação. Ainda mais significativo é como Ulisses, sobretudo no contexto geral da *República*, parece ser o ápice do discurso filosófico no qual é aproveitado: ele é o contraponto da primeira alma lembrada por Er, uma alma que havia vivido em uma boa comunidade, no sentido da *República*, mas que, por não conhecer o sofrimento, participava da virtude por hábito, e não por escolha filosófica (ἔθει ἄνευ φιλοσοφίας), escolhendo a vida de um tirano que logo lhe traria remorsos. As decisões de Orfeu, Ájax e Agamemnon não são diferentes, e também são mais pautadas pelo *ethos* que pela *philosophia*. Ulisses, como nunca homérico e conhecedor dos pesares da vida humana, aprendeu por meio do sofrimento e não se mostrar ressentido, sendo capaz de analisar sua vida e atribuir-se a culpa por sua sorte. Sua escolha pela vida de um privado simples é um puro ato de filosofia socrática, que permite a Platão suprimir o Ulisses homem da *polis* (função que domina a tradição homérica e extra-homérica) e inventar um Ulisses sem envolvimento político, um, como recorda Montiglio (2011, p. 49), Ulisses ἀπράγμων.

Este termo platônico é de grande interesse, pois pelo testemunho de Dião Crisóstomo sabemos ser o mesmo usado pelo Ulisses do *Filoctetes* de Eurípides em um monólogo a seu respeito: a peça, recordamos, se abria com Ulisses em estado de aporia, que “investiga” se de fato era sábio como todos diziam, por ter trocado uma vida de ἀπραγμόνως, sem envolvimento, por uma repleta de penas (πόννοι) em vistas da φιλοτιμία e da boa fama (εὐκλεία). Ulisses discute se possui φρόνησις,

<sup>340</sup> Cfe. 620a–620d. Reproduzo a tradução de Platão (2001). Em toda a obra se percebe uma avaliação positiva de Ulisses, que em 390a, por exemplo, é definido «o mais sensato dos homens»; no texto, a escolha de Ulisses durante o mito de Er parece fazer eco às palavras de Aquiles durante a *nekylia*, reproduzidas e argumentadas no início do terceiro livro (386a–ss.).

novamente valorizando a vida desengajada e tranquila, pois mesmo as grandes empreitadas públicas são no fundo sempre tomadas para benefício pessoal, e nunca em vista do bem público. Em Eurípidés, este Ulisses se identificava com os retóricos e os homens públicos de Atenas (seu *Filoctetes*, lembramos, foi escrito junto com sua *Medeia*), tecendo uma crítica à hipocrisia de uma *polis* dita democrática e destinada a um bem comum, mas para Platão, que no *Fédon* afirma que a φιλοσοφία é o oposta à φιλοτιμία (68c2–3), em seu novo mito é possível fazer com que o herói escolha a nova vida que, na tragédia de Eurípidés, o mesmo lamentava como impraticável: a escolha de seu Ulisses é a vitória da parte filosófica da alma sobre as paixões — ou, querendo, do novo homem da *República* sobre aquele da épica. Com efeito, o profeta do mito de Er atribui a Ulisses a eminente qualidade filosófica do νοῦς, aquela que, no mesmo livro, é descrita como a faculdade que permite às almas emergir da renomada caverna. Como recorda Montiglio (2011, p. 55), já é hoje um lugar comum da interpretação entender a palavra que abre a *República*, κατέβην (“eu descí”), em seu claro sabor homérico, como uma alusão à *nekya* de Ulisses na *Odisseia* e sua consulta com as almas sábias. O Sócrates de Platão se faz igualmente errante e investigador, um duplo que pode ser construído pelo suporte do novo mito de Er. Como os comentaristas de Platão perceberiam, influenciando suas interpretações de Ulisses, este episódio da *Odisseia*

oferece um subtexto para descrever as inclinações do prisioneiro libertado da Caverna, aquele que superou o reino da disputa e da competição política e não deseja retornar a ele. Caso lhe fosse perguntado se se preocupará com a τιμαί e com outras marcas de apreço às quais é dado valor na Caverna, o prisioneiro libertado responderia como Aquiles fez a Ulisses no Hades: que ele preferiria ser um servo no mundo que viver tal tipo de vida (516d2–7; a referência é a *Od.* II.489–90). O homem esclarecido profere as palavras de Aquiles mas é um avatar de Ulisses, o visitante temporário dos Inferos. A jornada de retorno de Ulisses do Hades ofereceria um adequado modelo para a ascensão filosófica da Caverna, pois ambas são feitos sobre-humanos. [... Ulisses] acaba por informar tanto o investigador imperfeito e real, o navegante que pode ou não alcançar a margem, e o teórico filosófico ideal que tem uma visão direta e desobstruída do sol. Subsequente a esta visão, Ulisses / o σοφός repudia as honras e as metas costumeiras da vida em uma comunidade política, que ele equipara ao umbroso Hades homérico<sup>341</sup>.

A proposta platônica só volta a ter reais efeitos literários após a participação das letras latinas nas figurações de Ulisses, mediada pela defesa do herói encontrada, como é hipótese deste trabalho, em Antístenes. Neste pensador bastante livre podemos antever a influência socrática, que permite entender a dificuldade de Platão em lidar com a figura de Ulisses, provavelmente de-

<sup>341</sup> «provides a subtext to describe the inclinations of the prisoner freed from the Cave, who has reached above the realm of political striving and competition and does not want to return there. Should he be asked whether he will care for the τιμαί and other marks of appreciation valued in the Cave, the freed prisoner would respond as Achilles did to [Ulysses] in Hades: that he would rather be a serf on earth than live such a life (516d2–7; the reference is to *Od.* II.489–90). The enlightened man speaks the words of Achilles but is an avatar of [Ulysses], the temporary visitor to the Underworld. [Ulysses’] journey back from Hades could offer a fitting model for the philosophical ascent from the Cave because both are superhuman endeavors. [... Ulysses] turns out to inform both the imperfect, real searcher, a sailor who might or might not reach the shore, and the ideal philosophic theorist who has a direct, unimpeded vision of the sun. Subsequent to that vision, [Ulysses] / the σοφός disavows the customary honors and pursuits of life in a political community, which he equates with shadowy Homeric Hades» (MONTIGLIO, 2011, p. 51). Tradução minha.

fendida por Sócrates mas repudiada pelo contexto cultural ateniense, sobretudo entre as elites. Ao contrário de Platão, Antístenes não cancela os traços políticos do herói, defendendo as atitudes e palavras homéricas como lições de comportamento: se o primeiro era ambivalente quando à política, o segundo a recomenda abertamente. Cabe lembrar, por exemplo, que em seu *Simpósio* Xenofonte deixa bastante claro como Antístenes era um dos discípulos mais próximos a Sócrates em opiniões; mais uma vez, não cabe entrar no mérito da interpretação da personagem platônica e sua relação com o pensamento do Sócrates e do Platão históricos. Não há contudo porque levantar hipóteses sobre os demais tratamentos de Ulisses na escola socrática, por seu nulo efeito na tradição; é o caso, igualmente, da função de Ulisses em Aristóteles, que pode ser resumida na quase completa negligência do pensador pelo herói (Montiglio (2011, p. 60–65) analisa esta omissão sobre Ulisses entre os peripatéticos, resumindo-a em sua completa ineficiência para as ideias desta escola sobre a felicidade).

Cabe, portanto, examinarmos Antístenes, devolvendo a importância devida a um autor a todos os efeitos lembrado apenas pela historiografia literária superespecializada. Tamanha relevância para um pensador costumeiramente descrito como mero retórico do entorno socrático ou como precursor da escola cínica<sup>342</sup> pode surpreender, mas trata-se de mais um caso no qual não podemos projetar o cânone do presente no passado: na antiguidade, Antístenes

era lembrado entre os três ou quatro mais importantes filósofos socráticos, junto a autores como Platão e Xenofonte. [...] Um autor prolífico, Antístenes compôs mais de 70 volumes de obras literárias e filosóficas, em uma gama de tópicos que só conheceu rivais em Aristóteles e Demócrito. [...] Na opinião de estudiosos antigos, Antístenes era um dos melhores expoentes do puro estilo ático. Críticos antigos, entre os quais Cícero, Panécio, Dionísio de Halicarnasso, Frínico e Epicteto, se referiam positivamente às suas obras, elencando-o entre os mais influentes escritores de sua época. Em especial, ele era frequentemente mencionado junto a Platão e Xenofonte como um dos mais importantes autores socráticos e como autor de diálogos socráticos. [...] Apesar disto, [as] obras de Antístenes têm sido negligenciadas quase por completo. [...] Nas ocasiões em que [suas] obras são lembradas por estudiosos, eles são geralmente consideradas epidêiticas ou discursos demonstrativos, ou seja, exemplos modelares de diálogos que apresentam uma versão ideal de uma argumentação certamente capaz de mover o júri e vencer a causa<sup>343</sup>.

Conhecemos sua visão sobre Ulisses a partir de dois monólogos, Αἶαξ (“Ájax”) e Ὀδυσσεύς (“Ulisses”), bem como de alguns comentários nos escolia a Homero. Os dois primeiros são curtos

<sup>342</sup> Cfe. Kennedy (2011, p. 3).

<sup>343</sup> «was considered to be among the three or four most important Socratic philosophers and in good company with writers such as Plato and Xenophon. [...] A prolific author, Antisthenes composed over 70 volumes of literary and philosophical works on a range of topics rivalled only by Aristotle and Democritus. [...] In the opinion of ancient scholars, Antisthenes was one of the best exponents of the pure Attic style. Ancient critics including Cicero, Panaetius, Dionysius of Halicarnassus, Phrynichus and Epictetus spoke favourably of his works and numbered him amongst the most influential writers of his day. In particular he was regularly mentioned along with Plato and Xenophon as one of the most important Socratic writers and as an author of Socratic dialogues. [...] In spite of this, [the] works of Antisthenes [...] have been almost completely neglected. [...] In so far as [his] works have been noticed by scholars, they have generally been considered epideictic or display speeches, that is, model examples of speeches presenting an ideal version of an argument guaranteed to sway the jury and win the case» (KENNEDY, 2011, p. 21–22). Tradução minha.



e em certa medida caricatos retratos dos heróis, apresentados como seus discursos durante a disputa pelas armas de Aquiles. No primeiro, Ajax lista as atitudes anti-heroicas de Ulisses, como a preferência pela ação oculta e pela espionagem (opondo-a à batalha em campo aberto), a aceitação do rebaixamento e da indignidade como meios que justifiquem os fins, um desrespeito ao divino no sacrílego furto do Paládio e, como costumeiro, sua subtração ao alistamento. No geral, sua fala é «arrogante, insensível, indelicada. Longe de qualquer capacidade retórica, Ajax indica que tem pouca consideração por seus juízes, e lhes aponta a atitude e o dever adequados»<sup>344</sup>. Em sua resposta, Ulisses afirmar ter feito mais pela expedição não apenas que Ajax, que trata como alguém pouco sagaz, mas que todos os heróis gregos, defendendo o pragmatismo de suas ações. As acusações de covardia são rebatidas pela mesma linha de raciocínio, considerando infantil a confusão de Ajax entre «força bruta e coragem viril; ele é incapaz de distinguir entre mera pujança e habilidade militar»<sup>345</sup>.

O efeito literário das obras é pequeno, e o exame de suas minúcias apenas seria relevante em uma discussão sobre a filosofia do autor, especialmente na possibilidade de explorar os diálogos no contexto do processo a Sócrates e da *Apologia* de Platão; como recorda Montiglio (2011, p. 26), Ulisses fala em modo socrático, ou ao menos do modo como se expõe o Sócrates de Platão e de Xenofonte. Um fator interessante é como, após enfatizar a disposição de Ulisses a se rebaixar para obter a vitória, Antístenes parece responder às insinuações de Píndaro sobre os inventados sofrimentos do herói encontrados em Homero: ao encerrar seu discurso, o herói antecipa que um dia um σοφὸς ποιητής (“sábio poeta”, e o uso de σοφὸς não pode ser aqui tomado como casual) celebrará suas virtudes lembrando seus sofrimentos, seus conselhos e suas maquinações.

É fácil perceber os valores morais que Antístenes implicava em sua leitura e o que levaram a favorecer Ulisses: a ἀτυρία (*atyria*, “lucidez”), a recusa à τύφος (*týphos*, “arrogância”) provocada por juízos de valor equivocados, a recusa a uma imponderada obediência ao *nomos* social e a disposição em atender ao bem comum, todos fatores depois acolhidos pela filosofia cínica. Ajax não consegue fazer frente a Ulisses, polítropo no discurso como na guerra.

Sem substituir o mito homérico por um mais conveniente, como em Platão, mas ao contrário defendendo e potencializando a tradição de Ulisses, Antístenes o preparou como protótipo do bom cínico, do “homem natural” que «desafiando os convencionais padrões heroicos de conduta é capaz de suportar esforços e sofrimentos em empreitadas solitárias pela salvação da humanidade»<sup>346</sup>, ao par de Hércules e Ciro, os dois outros grandes modelos da escola, preparando sua recepção pelos estoicos e pelos primeiros cristãos<sup>347</sup>, especialmente a partir de Dião Crisóstomo.

<sup>344</sup> «arrogant, insensitive, tactless. Ajax maladroitly implies that he thinks little of his judges, and lectures them on their proper attitude and duty» (STANFORD, 1968, p. 97). Tradução minha.

<sup>345</sup> «brute strength with manly courage; he fails to distinguish between mere force and military skill» (STANFORD, 1968, p. 98). Tradução minha.

<sup>346</sup> «in defiance of conventional heroic standards of conduct is able to endure toil and suffering in lonely enterprises to save humanity» (STANFORD, 1968, p. 99). Tradução minha.

<sup>347</sup> Sobre a concepção do herói cínico, valho-me também da leitura de Stanford, (1968), inspirada naquela de Höistad (1948), que é citado em nota.

Como dito, Antístenes parece ter continuado a provocadora interpretação socrática de Ulisses sem os receios de Platão. Além dos monólogos lembrados, sua opinião é conhecida por uma glosa de Porfírio, filósofo neoplatônico do terceiro século, ao primeiro verso da *Odisseia*: no que parece ser o resumo de um diálogo de Antístenes, imagina-se entre Sócrates e Hippias, a politropia de Homero é apresentada como um favor de poeta ao herói, frente à opinião então corrente de que, ao defini-lo polítropo, o cantor da épica estaria censurando seu protagonista. A opinião deste Sócrates antistênico condiz com outras oposições de Antístenes à opinião comum sobre Ulisses, como sua objeção às acusações de impiedade no episódio de Polifemo e seu louvor à recusa da imortalidade oferecida por Calipso;

acima de tudo, [Antístenes] se apressa em defender a versatilidade, a πολυτροπία, de Ulisses, bem como sua inventividade e capacidade como líder na guerra e na vida. A especial preocupação de Antístenes pela πολυτροπία de Ulisses e por seus outros talentos como líder está vinculada a suas convicções filosóficas como discípulo de Sócrates, deste modo indisposto a aceitar a opinião comum sem reflexão: Ulisses, devido à criatividade e à inteligente originalidade de seus métodos, está autorizado a servir de reformador moral em um mundo corrompido por pré-conceitos. Seu comportamento não convencional coloca em questão nossas opiniões convencionais. Ao mesmo tempo, contudo, o engajamento de Antístenes com os incomuns métodos e atributos de Ulisses como líder testemunha a prominença destas características nas avaliações contemporâneas de nosso herói<sup>348</sup>.

Este engajamento é representado em sua proposta de Ulisses como um “verdadeiro rei” no sentido cínico, ou seja, como «o reformador da raça humana que não se preocupa com aparências ou maus tratos»<sup>349</sup>. Isso pode ser percebido tanto na mais evidente lembrança de seus disfarces como mendigo, quanto na interessante vinculação marítima na qual Ulisses contrasta Ajax, que se vangloria de ter enfrentado os troianos sozinho (*Ajax* 45–46), apresentando-se como um timoneiro (*Od.* 46–49) que, para salvar a tripulação, dia e noite vigia (σκοποῦσιν) a fim de saber (οἶδα), sendo fácil perceber a relação como o homem cínico que, sozinho mas no interesse dos outros, se torna um observador infatigável (ἐπίσκοπος)<sup>350</sup>.

Assim, Platão e Antístenes prepararam os desenvolvimentos do tema de Ulisses na literatura ao menos até Dante, por terem orientado a recepção romana. Se o segundo é o veículo de efetiva entrada do tema nos textos filosóficos, pela já lembrada influência na escola cínica e, desta, naquela estoica, o primeiro se manteve como parâmetro filosófico e como símbolo de uma já extenuada manipulação da personagem. Feita exceção de produções motivadas pelo repúdio a Homero,

<sup>348</sup> «above all, [Antisthenes] rushes to defend [Ulysses’] versatility, πολυτροπία, and his inventiveness and serviceability as a leader in war and life. Antisthenes’ special concern with [Ulysses’] πολυτροπία and other talents as a leader is related to his philosophical convictions as a disciple of Socrates, as such unwilling to accept received opinion at face value: [Ulysses], because of the creativity and intelligent originality of his methods, is entitled to serve as moral reformer in a world marred by preconceptions. His unconventional behavior puts our conventional judgements to the question. At the same time, however, Antisthenes’ engagement with [Ulysses’] unusual methods and qualifications as a leader bears witness to the prominence of those features in contemporary assessments of our hero» (MONTIGLIO, 2011, p. 21). Tradução minha.

<sup>349</sup> «the reformer of the human race who does not care for appearances or mistreatment» (MONTIGLIO, 2011, p. 30). Tradução minha.

<sup>350</sup> O papel é bem discutido por Montiglio, (2011, p. 30–33).

de escasso valor literário e mínima influência na tradição, o apagamento dos traços homéricos de Platão é, ao mesmo tempo, o último efetivo produto de imaginação mitopoética sobre Ulisses na tradição antiga<sup>351</sup>. Este período, especialmente até a afirmação romana, é marcado pela expansão imperial macedônica, que transforma a cultura helênica em helenística: Ulisses, que como visto tem algumas bases (sobretudo na estrutura homérica) no Oriente Próximo, alcança a Ásia, visitando cidades excluídas do périplo homérico como Alexandria, Antioquia e Pérgamo, e conquistando, tal qual Alexandre, novos pensamentos, atitudes e culturas, um contexto cultural essencial para compreender seus desenvolvimentos no âmbito filosófico. Como sistematizado por Stanford (1968, p. 119), este terreno pode ser analisado em três tradições, impuras em seu jogo de infinitas influências e repúdios, que preparam a recepção imperial romana: a elevação de Ulisses a *homo viator* entre os estoicos, a crítica filológica alexandrina e a propaganda anti-homérica característica da segunda sofística, todas tradições que continuariam a apresentar algum efeito na interpretação e nos reaproveitamentos literários do herói ao menos até a afirmação neoclássica no século XVIII.

## 4.5 As correntes helenísticas

Não cabe analisar cínicos e estoicos neste momento cronológico, pois apesar das escolas serem anteriores ao império em Roma, é somente com a afirmação de Augusto que encontramos reais influências literárias das duas escolas sobre a figura de Ulisses. Cabe, portanto, estudar os desenvolvimentos não estritamente filosóficos do herói na literatura helenística em consideração a sua importância para as elaborações sobre a personagem na literatura medieval; deixamos para investigações futuras, que deverão considerar a essência da contribuição latina, o aspecto mais propriamente filosófico, que se desenvolve em uma série paralela apenas voltando a se conjugar com aquela literária e com as demais séries artísticas por volta do Setecentos.

Além de, como dito, os efeitos filosóficos se manifestarem tardiamente na produção artística geral, assim como Antístenes, e ao contrário de Platão, a recepção grega a partir do terceiro século não é diferente do que seria aquela romana baseada nos princípios da *translatio* e da *interpretatio*. Os intelectuais

tendiam a evitar alterações no mito em si. Eles preferiam obter o efeito desejado oferecendo novas interpretações dos episódios aceitos. A diferença pode ser descrita figurativamente. O [Ulisses] do período entre Homero e Platão muda sua própria cor como um camaleão ou um polvo — para usar as analogias sugeridas por Eustácio e Teógnis. Nos períodos posteriores ele perde esta adaptabilidade pessoal: agora, as mudanças em sua aparência são devidas, por assim dizer, às luzes de diferentes cores nele projetadas de fora, como em um ator em um teatro moderno — a luz verde da inveja, a luz amarela do ciúme, a luz vermelha da raiva, a luz rósea do romantismo, e também (mas raramente) a luz branca da verdade. [...] As características tradicionais [de Ulisses], especialmente as mais ambíguas, são agora manipuladas e reorientadas para se adequar doutrinas e projetos pre-

<sup>351</sup> Cf. Stanford, (1968, p. 118).

dominantes. Contracorrentes literárias, filosóficas, políticas e sociais jogam sua reputação para cima e para baixo como uma rolha ao mar<sup>352</sup>.

Se no foco do percurso anterior prevaleceu Atenas é porque encontramos nos desenvolvimentos desta cidade as maiores (e melhor atestadas) influências na tradição de Ulisses. Contudo, havia tradições concorrentes à Atenas do quinto século, com apreciável efeito no segundo grande capítulo desta tradição, a literatura latina: quatrocentos anos, marcados por uma inédita expansão e influência cultural, separam esta Atenas da Roma de Cícero, Virgílio e Ovídio, na qual já havia um substrato para a personagem, composto em preponderância por elementos etruscos e da Magna Grécia nos quais confluíam tradições gregas diferentes e mesmo opostas àquela ateniense. Em especial, cabe recordar que a historiografia literária não revoga aquela política, sendo necessário considerar como os desenvolvimentos estoicos e cínicos acima lembrados, tal como em Aristóteles, sinalizavam a passagem de um mundo helênico por uma profunda mudança cultural, na qual sua civilização excederia o território grego. Trata-se da civilização helenística e de sua relação com o passado, a qual, ainda mais do que a relação de Atenas com seu passado, é a todos os efeitos um clássico e uma das principais fontes para a nossa relação com o clássico.

Apesar da cronologia desta mudança política e cultural ser bastante conhecida, é válido reprisá-la no contexto literário. Dividido em cidades-estado ferozmente independentes e envolvidas em um interminável jogo de guerras e alianças, ao final da época de esplendor que responde pela etiqueta “clássica” o território grego encontrava-se dividido em duas hegemonias principais em disputa entre si, Atenas e Esparta, além de algumas potências menores, com destaque para Tebas. A Guerra do Peloponeso (431–404 a.C.) ceifou as perspectivas atenienses, solidificando o domínio espartano logo substituído por uma supremacia tebana entre a Batalha de Leuctra (371 a.C.), notável derrota de Esparta, e a Batalha de Mantinéia (363 a.C.), ao mesmo tempo uma vitória tática e uma derrota estratégica para Tebas. Neste contexto de cidades gregas esgotadas pelos conflitos, no qual nenhuma detinha poder suficiente para uma proeminência cultural ou bélica, o reino da Macedônia, considerado semibárbaro pelos gregos mas cuja família real se proclamava helênica, foi capaz de assumir o efetivo controle da Hélade com seu rei Filipe II, eleito *hegemon* da Liga de Corinto por ele formada. A expansão cultural, contudo, se deu com seu filho Alexandre III, dito “O grande”, cuja habilidade militar e ambição imperial permitiram incorporar em pouco mais de um decênio, durante sua inigualável campanha contra aquele Império Persa que por muito tempo constituíra a principal ameaça à Grécia, praticamente todo o mundo conhecido pelos gregos: Ásia Menor, Assí-

<sup>352</sup> «tended to avoid altering the myth itself. They preferred to get the effect they wanted by offering new interpretations of the accepted episodes. The difference can be put figuratively. The [Ulysses] of the period from Homer to Plato changes his own colour like a chameleon or an octopus — to use the analogies suggested by Eustathius and Theognis. In the later periods he loses this personal adaptability: now the changes in his appearance are due, as it were, to lights of different colours thrown on him from outside, as on an actor in the modern theatre — the green light of envy, the yellow light of jealousy, the red light of anger, the rose light of romanticism, and (but rarely) the white light of truth. [... Ulysses'] traditional qualities, especially the more ambiguous ones, are now manipulated and re-orientated to suit prevailing policies and doctrines. Literary, philosophical, political, and social cross-currents toss his reputation up and down like a cork on the tideway» (STANFORD, 1968, p. 118–9). Tradução minha.

ria, Levante, Egito, Mesopotâmia, Média, Pérsia, parte das estepes da Ásia Central e territórios aos confins dos reinos indianos, hoje parte do Afeganistão e do Paquistão.

O domínio em tão curto espaço de tempo de uma área geograficamente enorme e culturalmente sortida, sobretudo quando por mão de uma monarquia ainda considerada inculta (como instrumento de promoção cultural, Filipe fizera seu filho ser educado por ninguém menos que Aristóteles), exigia uma estratégia de assimilação e conciliação cultural. Propulsor da cultura grega nos novos territórios, Alexandre costuma ser relativizado e problematizado em sua postura pela historiografia moderna, a qual, sem negar a difusão da cultura grega e especialmente ateniense, tem apontado com certa insistência suas inclinações por culturas outras, explicadas apenas em parte pela necessidade de aceitação pelos povos dos quais se tornara, ao menos formalmente, imperador. Lembra-se, por exemplo, de como Alexandre tenha mantido e reforçado o sistema administrativo das satrapias persas, de como tenha eleito a cidade de Babilônia a capital do império, de como tenha adotado a poligamia e de como tenha sido mais vezes contrastado por suas tropas europeias em virtude da adoção de comportamentos persas, a ponto de se motinarem<sup>353</sup>. Apesar de sua relevância na história do relacionamento com a tradição clássica, não cabe explorar aqui estas tendências “orientalistas” de Alexandre, pois é inegável como seu governo tenha permitido e favorecido a tradição grega, mesmo quando supostamente orientado a uma hibridização entre os elementos gregos e persas<sup>354</sup>.

Alexandre fundou ao menos vinte cidades com seu nome, centros *ex novo* gregos e destinados à administração imperial, e sob seu domínio se instaurou a *koiné*, aquela nova língua grega — ou, talvez melhor, aquele *continuum* de dialetos gregos — constituída por uma base ateniense acomodada a outras expressões locais da língua, símbolo e metonímia de uma cultura igualmente resultante do contato das demais culturas locais gregas, como os dialetos distintos mas mutualmente inteligíveis. Em especial, a educação, os ideais políticos (mesmo que subordinados à necessidade de legitimação pelos persas) e sobretudo a arte difundidos em seu império eram, marcadamente, gregos. Junto a suas tropas, conduziu também Homero: citando Onesícrito de Astipaleia, discípulo do cínico Diógenes, que acompanhou Alexandre em sua jornada, Plutarco relata que o basileu macedônio conservava sob seu travesseiro, junto a um punhal, uma edição da *Ilíada* corrigida por Aristóteles. A anedota é significativa na recepção de Ulisses no período helenista: como Aristóteles, os críticos se preocupariam com o *texto* das épicas homéricas, sem prestar igual atenção a Ulisses a *à Odisseia*.

Alexandre faleceu logo após conquistar os territórios persas, e a sua morte se seguiram uma série de traições, alianças e guerras pelas quais seu império acabou dividido entre seus generais, conhecidos por *diádocos* (“sucessores”): surgiram o reino de Ptolomeu (centrado no Egito), o reino de Seleuco (centrado na Pérsia e na Mesopotâmia), o reino de Lisímaco (centrado na Trácia e na Ásia Menor), e o reino de Cassandro (centrado no território da Hélade); também compunham o

<sup>353</sup> Cf. Arriano de Nicomédia, *Anabasis*, VII.8–9 e VII.11.

<sup>354</sup> Como evidenciado, em especial, pelo casamento em massa entre macedônios e persas organizado por Alexandre em Susa em 324 a.C.

mundo grego as agora em essência independentes colônias gregas na Magna Grécia e na Costa Azul (Marselha e Nice), algumas cidades-estado que recuperaram a soberania, como Rhodes, e o reino de Épiro (território da atual Albânia). A necessidade de Alexandre por uma legitimação cultural se tornou ainda mais contundente, reforçando o valor cultural grego: sobretudo nos dois principais reinos, o ptolomaico e o selêucida, a nova elite imperial de greco-macedônios promoveu a imigração grega, em especial para cargos administrativos, e favoreceu cortes de início moldadas no modelo ático “clássico”, inclusive pela adoção da filantropia pública e da promoção cultural como forma de propaganda. Politicamente fomentada e inserida em um contexto cosmopolita, a cultura grega prosperou e, apesar de marginal em termos militares, o prestígio cultural de Atenas não cessou: a cidade afirmou-se como centro de formação das elites, capital cultural junto a outros centros como Rodes, Antioquia, Pérgamo e, sobretudo, Alexandria de Egito, com sua Biblioteca e Museu fundados pelos ptolomeus.

Talvez apenas nas letras, para as quais o modelo da Atenas clássica era insuperável, o sucesso da civilização grega seja menos seguro. Apesar do surgimento de novos gêneros, como a “Comédia Nova” e o “romance grego”, e as contribuições de incontáveis escolas filosóficas, especialmente o estoicismo e o epicurismo, nas obras do período se destaca um monótono sentimento de decadência e degeneração, determinante na recepção que este período teria do “clássico” e do *texto* homérico. A qualidade da grande produção ateniense parecia, como para nossos classicismos, inatingível, e a intensa transfiguração sócio-política, nítida nos desenvolvimentos filosóficos da época, levou a uma descoberta e a uma carregada atenção pelo indivíduo, com uma firme separação entre ética e política em um cenário caracterizado por um ideal cosmopolita motivado por incessantes encontros com a alteridade e pela negação da participação ativa no governo. Os cidadãos da Atenas de Sócrates haviam se reduzido a súditos, e os argumentos dos diálogos platônicos e das tragédias contemporâneas se revelavam quase tão distantes quanto a idade heroica de Homero. Diminuiu sobremaneira o destaque da oratória, substituída por textos que circulavam apenas entre eruditos, nos quais o experimentalismo dava vazão à vontade reprimida, e pelos novos romances, escapistas em suas fantasias e histórias de amor, com a nova comédia abandonando os argumentos políticos daquela antiga para se voltar, como em Menandro e Filêmon, aos costumes, ao imediato e real. Com resultados diferentes, pois o melhor domínio técnico permitia a superação dos cânones idealistas, o mesmo processo se verifica na escultura (mas nada permite supor que a prática fosse diferente com as pinturas, hoje perdidas), na qual os artistas desistem dos ideais de perfeição em favor de práticas de forte realismo, de espírito barroco: baste pensar na obra-símbolo deste período, o *Grupo do Laocoonte*. A maior contribuição deste período à imagem de Ulisses é encontrada, não por acaso, na escultura, e especialmente nos vários grupos da gruta de Esperlonga, quase certamente esculpidos pelos mesmos autores do grande mármore hoje no Vaticano.

Com efeito, a ausência de Ulisses na ficção deste período é quase completa, ocupando alguma posição apenas nas práticas filosóficas e filológicas. Pela primeira, como em seu papel entre os estoicos e os epicuristas romanos, o modelo homérico que havia sido recuperado por Antístenes e alforriado por Platão se tornara um conveniente *stock character* para o clima de incerteza, levando

à exaltação da adaptabilidade e da fuga no indivíduo. Abandonada a investigação abstrata, a filosofia helenística se torna pragmática, a *physis* se faz cada vez mais científica (é neste período, por exemplo, que Eratóstenes calcula a circunferência do globo terrestre por meio da matemática e da geometria) e a preocupação pela ética é substituída por aquela pela εὐδαιμονία (*eudaimonía*), a existência positiva base da vida feliz e que não pode ser atingida pelos *ethos* épico: as diretrizes que conduzem a ela, como a ataraxia (“não perturbação; indiferença”), a autarquia (“autossuficiência”) e a apatia (“não sofrimento”), ressoam como ulisseicas. Continuando a interpretar anedotas como perfeitas expressões do senso comum, é indicativo o episódio da interação entre Alexandre, aquele leitor da *Ilíada* que tanto lembra Aquiles, e Diógenes, o protótipo dos cínicos que, pela reconstrução de seu pensamento, sugeria encontrar em Ulisses seu protótipo.

As interpretações filosóficas de Ulisses, contudo, não eram uma inovação helenística e somente tomariam corpo, mesmo nos desenvolvimentos em língua grega, após a incorporação política por Roma. Assim, o produto da época helenística de maior efeito na tradição de Ulisses é o trabalho filológico sobre Homero realizado pela escola da Biblioteca de Alexandria. Preso a uma visão do início do século passado sobre a evolução do texto homérico, Stanford (1968) discorda com firmeza da posição aqui adotada, sem reconhecer como o dissipar da cultura oral de aedos e rapsodos resulta não apenas na elevação do texto escrito a parâmetro, mas principalmente na inserção deste terceiro vértice, textual escrito, na antes direta relação entre público e autor, sobretudo quando o primeiro se restringia e elitizava em relação ao modelo das declamações panatenaicas. Fatos e heróis de Troia, bem como elementos genuinamente homéricos, permaneceram no horizonte de expectativa e no consumo popular, onde receberam desenvolvimentos para os quais podemos no máximo apresentar tímidas inferências, mas trata-se de produtos culturais que nada influenciaram na nossa tradição. A afirmação da escrita sobre o oral, um fenômeno que devemos lembrar ser mais ptolomaico e alexandrino do que representativo do todo helenista, motivou o estabelecimento “científico” de versões de referência, alcançadas por meio da *crítica* à pluralidade de versões antigas disponíveis — mesmo entre os filólogos modernos, a aceitação da literatura como corpo vivo, com a validade de cada versão, somente se afirma, pelas contribuições da antropologia, a partir de Joseph Bédier no final do século XIX.

Afinal, nossa relação com o texto homérico é invariavelmente mediada pelas edições alexandrinas, pelas quais o texto se faz cânone, objeto inviolável, herança de uma inigualável idade áurea que deve ser salvaguardada e analisada em suas minúcias. Similar ao efeito da gravidade do clássico no modernismo, esta postura teve dois efeitos nos poetas-filólogos da época. No primeiro, a literatura (ou, com mais propriedade, aquela tradição escrita preservada) é logo dominada pela erudição e por sua ostentação, bem como por um intenso cuidado formal e um frequente destaque aristocrático. O único exemplo mais elaborado de um tratamento de Ulisses é encontrado na *Alexandra* (ou *Cassandra*) atribuída a Lícofron, um impetuoso monólogo trágico, «talvez a mais sofisticada, singular e ao mesmo tempo misteriosa obra da literatura helenística»<sup>355</sup>. Nesta obra enigmática —

<sup>355</sup> «forse l’opera più sofisticata, singolare e insieme misteriosa della letteratura ellenistica» (LANZARA, 2000, s.n.). Tradução minha.

sem consenso nem mesmo sobre sua datação — o poeta vincula à guerra de Troia a fundação das colônias itálicas, percorrida pelos heróis homéricos em *nostoi* destinados a culminar com a chegada de Enéas, em um mito e por um trajeto muito diverso daquele virgiliano, e a ascensão de Roma. A Ulisses cabe o mais extenso dos *nostos*, uma minúscula *Odisseia* (v. 648–819) pautada no modelo homérico que altera e em alguns traços talvez inove. O percurso do herói compreende quase toda a Magna Grécia, mas seus principais episódios continuam homéricos: Polifemo, os lestrigões, Cila e Caribde, as sereias (que, contudo, morrem por mão de Ulisses), Circe, Tirésias, Calipso (junto à qual, contudo, fica pouco tempo, Cfe. βαίόν v. 744), os feácios. Mesmo os elementos extra-homéricos confirmam a pouca mitopoiesis do período para o herói, pois são todos recuperados na tradição, como a morte por mão de Telêmaco (v. 780–790) ou as acusações de uma Penélope adúltera (v. 769–773), descrita como uma prostituta de luxo<sup>356</sup>. No geral, o Ulisses de Lícofron é impotente, distante do módulo homérico do homem astuto e sempre prudente. Não passa, como Cassandra, de um submisso ao fado e aos deuses, e estruturalmente, como de certo modo aconteceria em Virgílio, serve de contraponto a Enéas, com sua desventura iluminando, pelo contraste, o ditoso futuro da cidade fundada pelo príncipe troiano.

No segundo efeito na produção literária, a canonização de Homero e a certeza de não se poder superar o “clássico” levou os autores a práticas quase vanguardistas, nas quais os modelos antigos tão intimamente conhecidos eram submetidos a uma intencional transgressão, com um gosto pela representação dos aspectos mais bizarros e obscuros da realidade. Os gêneros literários se mesclam e se contaminam no experimentalismo poético de autores filólogos de profissão, como no mais conhecido, Calímaco, que praticava com sistematicidade a πολυείδεια (*polyéideia*) e a ποικιλία (*poikilía*), respectivamente a mescla e a contaminação de gêneros: seu estilo costuma ser elegante e conciso, irônico e eficaz, se entregando com prazer a jogos linguísticos e neologismos. Apesar do esmero formal, é uma produção que costuma se apresentar leve e sem excessivas pretensões, um deleite contraposto à função didascálica da poesia defendida por Platão. Em época alexandrina, a musa costumava se calar sobre Ulisses, como se o modelo homérico nem existisse: um exemplo é encontrado em outro grande poeta desta idade, Teócrito, que em seu idílio *O ciclope* se afasta do módulo homérico, oferecendo um Polifemo apaixonado por Galatea com o qual o leitor se compadece em suas coexistências de naturezas diversas em um mesmo ser, no contraste entre a sensibilidade espiritual do ciclope e sua monstruosidade física. A ausência de Ulisses é total, sem referências lexicais, livre até mesmo de alusões negativas: o herói é, na prática, cancelado.

Mas talvez a principal expressão esteja na “crítica” literária de Calímaco, sempre um convicto elitista, e na necessidade de defender sua escola de compor em gêneros literários diversos, sem se especializar em um único. Também temos notícia de um suposto feudo com Apolônio de Rodes, o autor da épica *Argonautica*, considerado um mau imitador de Homero (e, podemos imaginar, so-

<sup>356</sup> Um dos poucos elementos talvez inéditos seja a descrição de Penélope como uma mênade, por meio do termo βασσάρα (“(pele de) raposa”, v. 771), sintoma de uma geral desconfiança helenística sobre a esposa de Ulisses; Lanzara (2000) recorda que em alguns desenvolvimentos da época “a Espartana” chegava a ser apontada como mãe do deus Pan.



bretudo da *Odisseia*) — como de costume, talvez se trate de uma anedota sem fundamento histórico, mas sua transmissão é testemunho da percepção do público. Apolônio foi o segundo chefe da Biblioteca de Alexandria, assumindo o lugar de Zenódoto, primeiro editor crítico das épicas homéricas, e foi sucedido por Aristófanes de Bizâncio, também aluno de Zenódoto<sup>357</sup>. A Aristófanes é atribuída a invenção das marcas acentuais usadas nas edições homéricas, dado indicativo de como as mudanças na língua grega, especialmente a substituição do antigo sistema tonal por aquele acentuado da koiné, deviam tornar o texto homérico pouco compreensível ao público amplo. Seu sucessor foi o mais conhecido nome da escola alexandrina, Aristarco de Samotrácia, cuja proverbial severidade na escolha de quais versos considerar homéricos e quais espúrios<sup>358</sup> fixou os textos homéricos que possuímos hoje: há poucas dúvidas de que o chamado “VMK” (de *Viermännerkommentar*, “comentário dos quatro homens”), ou seja o texto das duas épicas estabelecido em Alexandria durante o reinado de Augusto em Roma, é, em sua essência, aquele preparado por Aristarco.

Apesar do enrijecimento da tradição, a motivação para o empenho filológico alexandrino era a defesa da mesma. O diferente horizonte de expectativa e o público muito ampliado, em combinação com a evolução linguística, contribuíram para uma marcada resistência e refutação helenística a Homero, muito mais estudada e radical de quanto já tivesse sido encontrada em autores que, contudo, serviam de modelo a esta refutação, como Píndaro. Em uma tendência que se expressaria com plena força durante a segunda sofística, as mudanças reproduziam um novo quadro cultural que, já durante a época de Alexandre, iniciara a substituir a historiografia “clássica” por uma historiografia “fantástica” «na qual haviam voltado a fluir todos os elementos míticos e fantasiosos até então rechaçados das obras de fundação de Heródoto antes e de Tucídides depois, em medidas e com resultados diferentes»<sup>359</sup>. Na análise de Prosperi, (2013), o moderno gênero historiográfico havia sido estabelecido pelos dois autores em oposição àquele épico, pautado por aquela orientação que Williams (2002) denomina «requisito explicativo» (*explanatory requirement*), voltado a uma uniformidade da história segundo o princípio de aplicação dos critérios de veridicidade a todos os eventos narrados, não sendo toleradas exceções na forma de mitos, nem mesmo para épocas remotíssimas: Heródoto ainda se encontrava imerso na prática tradicional, por vezes suspendendo este requisito em suas investigações, mas em Tucídides esta posição já é sistemática. As mudanças do helenismo levam a um retorno da prática anterior a Heródoto, mas se tratava de um retorno programático, «artificial»<sup>360</sup> e incapaz de cancelar os avanços da historiografia como disciplina. Há duas consequências: por um lado, «a reprovação e o escárnio de intelectuais [...] frente à combinação de mito e história na historiografia»<sup>361</sup>, e, por outro, «a entusiasmada adoção desta combinação

<sup>357</sup> A confusa tradição sobre os chefes da Biblioteca costuma apontar, após Apolônio, outro intelectual, Eratóstenes (conhecido por ter calculado a circunferência do globo terrestre por meio da matemática e da geometria). O dado é útil na comprovação de um geral interesse helenista pela sabedoria e não apenas pelas letras, mas não tem qualquer relevância para a tradição de Ulisses.

<sup>358</sup> Lembrada, entre tantos, por Horácio (*Ad Pis.*, 450) e repetidas vezes por Cícero.

<sup>359</sup> «nella quale erano rifluiti tutti gli elementi mitici e miracolosi fin lì espunti dall’opera fondativa prima di Erodoto e poi di Tucidide, in misura e con risultati diversi» (PROSPERI, 2013, p. 5). Tradução minha.

<sup>360</sup> Cf. Prosperi (2013, p. 6).

<sup>361</sup> «la riprovazione e lo scherno di intellettuali [...] di fronte alla commistione di mito e storia nella storiografia» (PROSPERI, 2013, p. 6). Tradução minha.

em outros gêneros literários, às vezes por mão dos mesmos intelectuais»<sup>362</sup>: trata-se das já lembradas πολυεΐδεια e a ποικιλία, e exemplos são verificados não apenas na produção de líricos como Calímaco, Teócrito e Meleagro, mas especialmente no surgimento, em paralelo a esta nova historiografia, de novos gêneros literários como a sátira menipeia e o romance helenístico<sup>363</sup>, aos quais se associa, séculos depois, a preocupação de Luciano de Samósata com a prática historiográfica.

Acostumada com refutações a Homero já nos líricos e tragediógrafos “clássicos”, a crítica helenística encontrava em Heródoto e Tucídides contestações às épicas troianas que motivariam refutações radicais. Em suas *Histórias*, por exemplo, Heródoto já havia rebatido o fundamento homérico para o conflito, tornando a Guerra de Troia um «verdadeiro e próprio *case study* da diferença entre μύθος e ιστορία»<sup>364</sup> ao subscrever e desenvolver a versão já encontrada na *Helena* de Eurípides: sua posição era supostamente confirmada pelo testemunho de sacerdotes egípcios, satisfazendo o critérios da autópsia, bem como pelo princípio que denomina de “uniformidade da história”, segundo o qual era inverossímil que os troianos não tivessem devolvido Helena para evitar a guerra. A refutação homérica alcança seu ápice no trabalho de Evêmero (florescido no séc. III a.C.), cuja teoria hermenêutica — de origens sofísticas — considerava os mitos como desenvolvimentos de relatos históricos, frequentemente remotos, alterados e amplificados pela tradição: deuses não passariam de homens divinizados.

É neste contexto pelo qual Homero aos poucos evolui de poeta inventor a cantor mentiroso, especialmente na mais fantasiosa *Odisseia*, que deve ser compreendida a iniciativa alexandrina frente à geral aceitação helenística. Há novamente uma tradição anedótica sobre disputas de Calímaco, desta vez com Evêmero, e com efeito seus *Hinos*, em especial aquele a Zeus, parecem ser defesas contra uma ampla postura everemista. Os avanços da historiografia ateniense não podiam ser cancelados, mas grande parte das emendas e interpretações aos versos de Homero realizadas pelos alexandrinos, mesmo que “bem-intencionadas”<sup>365</sup> e expressão do gosto por Homero que Alexandre havia transmitido aos Ptolomeus, não se sustentam na crítica literária ou linguística, em uma equivalente percepção de inverossimilhança. Como veremos sobretudo pelos desenvolvimentos da segunda sofística, se a práxis alexandrina nos garantiu a permanência do texto homérico e de elementos interpretativos que ainda nos são indispensáveis, seu zelo também contribuiu a reforçar posições anti-homéricas e sobretudo anti-ulisseicas (como já lembrado, não estava entre os heróis favoritos de Aristóteles e de Alexandre). Para usar o termo sobre o qual insiste Stanford (1968), a “reputação” de Ulisses se manteve graças a sua acolhida em um âmbito filosófico sempre mais

<sup>362</sup> «l’entusiastica adozione della stessa commistione in altri generi letterari, talvolta ad opera dei medesimi intellettuali» (PROSPERI, 2013, p. 6). Tradução minha.

<sup>363</sup> Como recorda Prosperi, (2013, p. 7), a questão da verificável ou plausível derivação do romance helenístico da historiografia é objeto de muito debate, não cabendo examiná-la aqui. As principais fontes a respeito são Perry, (1967) e Fusillo (1989), além dos tratamentos encontrados na crítica bakhtiniana quanto à sátira menipeia. Sobre o romance helenista, do qual apenas cinco obras foram transmitidas em integridade, não é supérfluo recordar que a uniformidade e o moralismo de seus enredos bastante convencionais (em geral, a união de um casal jovem e virtuoso), apesar de condizente com a ética ptolomaica, pode ser uma ilusão provocada pela seleção cristã de quais obras preservar, como sugerido pelas críticas às obras hoje perdidas de autores como Lolliano e Iamblico.

<sup>364</sup> «vero e proprio *case study* della differenza tra μύθος e ιστορία» (PROSPERI, 2013, p. 8). Tradução minha.

<sup>365</sup> Cf. Stanford (1968, p. 120–121).

independente do modelo homérico como a confirmar que Homero não havia nos dado um retrato justo e fiel, pois na opinião literária a difidência verso Ulisses se reforçava por meio da etiqueta de corte,

uma tão distinta característica das monarquias europeias posteriores, [que] ingressou no mundo helênico em Alexandria, sob os Ptolomeus. [A etiqueta trouxe] com ela um certo zelo quanto a mais rudes manifestações da natureza em estado bruto. Era uma atitude ambígua. Alguns podem chamá-la de afetação ou de moralismo; outros de delicadeza ou refinamento. De qualquer modo, é entre os filólogos alexandrinos que encontramos uma primeira tendência a recuar frente ações e expressões mais cruas da idade heroica. Críticos anteriores já haviam apontado falhas na teologia, na filosofia e na ética de Homero. Mas os alexandrinos foram os primeiros a se perturbar com os modos de seus heróis. Onde factível eles introduziam emendas para remover detalhes ofensivos ou então recomendavam que os trechos que os continham fossem removidos. Quando as emendas não eram possíveis, eles anotavam suas censuras nas margens. A *Odisseia* os chocava mais que a *Iliada*, pois suas situações eram menos convencionais. Em conseqüências, Ulisses incorreu em muitas de suas reprimendas<sup>366</sup>.

Uma das melhores análises neste sentido é aquela de Valk (1949), de quem Stanford (1968) recupera as explicações sobre a incapacidade alexandrina em compreender a moralidade antiga. A mentalidade prosaica de Aristarco, por exemplo, não apenas se recusava em aceitar que um herói como Ulisses soubesse ceifar a grama (Cfe. *Od.*, XVIII.367), mas julgava inverossímeis para um rei suas respostas a Nausicaa e Alcino (Cfe. *Od.* VI.244–5 e VII.313, respectivamente) e indecoroso o papel que lhe era atribuído dentro do Cavalo de Troia (Cfe. *Od.* XI.524, onde é quase um zelador dos demais heróis), também preocupando-se em ressaltar seu pudor durante o encontro com a princesa feácia. Trata-se de um episódio significativo pela nudez do protagonista, sobre a qual o filólogo sempre hesita por sua incapacidade de admitir heróis que se despem e que são banhados por princesas. É um evento recorrente, quase banal, da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas ainda Gladstone (1858), perfeito espécime de classicista vitoriano, se empenhava em longos tratados sobre a transitividade dos verbos de Homero, defendendo-lhe um aspecto causativo, de modo que os heróis não eram banhados pelas moças, mas por elas “levados a se banhar” (imagina-se que sozinhos e na privacidade de seus aposentos). O trecho em questão é parte da *Telemaquia*, quando o protagonista é banhado por uma filha de Nestor, e alguns gramáticos alexandrinos mais honestos, mas de não menor melindre, resolveram o dilema pela invenção literária, fazendo com que, após o retorno do pai, Telêmaco retornasse a Esparta para decorosamente desposar a moça.

<sup>366</sup> «a feature of later European monarchies, first entered the Hellenic world at Alexandria under the Ptolomies. With it came a certain niceness about ruder manifestations of nature in the raw. This was an ambiguous attitude. Some might call it primness or prudery; others delicacy or refinement. At any rate, it is among Alexandrian scholars that one first finds a tendency to shy away from the cruder actions and expressions of the Heroic Age. Earlier critics had [...] found fault with Homer's theology, philosophy, and ethics. But the Alexandrians were the first to be perturbed about his heroes' manners. Where feasible they introduced emendations to remove offending details or else recommended that the passages containing them should be deleted. Where emendations was impracticable, they recorded their censure in the margin. The *Odyssey* shocked them more than the *Iliad*, because its situations were less conventional. Consequently [Ulysses] incurred a good many of their rebukes» (STANFORD, 1968, p. 119–120). Tradução minha.

Errando entre a reverência acadêmica e filosófica de um lado, e a desconfiança e o pouco caso geral de outro, Ulisses não parecia fadado a alcançar qualquer porto, sendo destinado, sem alguma intervenção divina, a um maneirismo em que consumiria a si próprio. Inclusive, mesmo com a expansão geográfica de Alexandre, Ulisses continuava a falar apenas grego, e sobretudo continuava a empregar aquele cada vez mais distante registro literário, incompreensível no contexto da koiné. Um destino funesto para o maior orador do ciclo antigo, que se resolveria apenas quando, pela mão de pensadores também inseridos no clima cultural helenista, fosse levado a se exprimir em uma nova língua, o latim.

## 4.6 A temporada etrusca e latina

Em uma de suas epístolas<sup>367</sup>, Horácio nos deixou um breve retrato de seu preceptor Lucio Orbilio Pupilio, que a tradição consagraria como arquétipo do professor pedante, conservador e irascível<sup>368</sup>, o qual, apesar de seu temperamento e sua defesa da suposta beleza e perfeição dos poemas de Lívio Andronico, não foi capaz de provocar no poeta um ódio por aqueles versos. A epístola não diz quais carmes de Andronico eram recitados, mas entre eles devia estar sua tradução da *Odisseia*, a *Odusia*. Trata-se da obra que talvez melhor testemunhe os modos de produção, recepção e divulgação da literatura em Roma em um horizonte de valorização da literatura grega que, com todo efeito, pode ser definido “clássico”.

Andronico é importante porque serve de ponto de partida, e em certa medida explica, a noção romana de literatura, muito mais próxima da nossa que aquela dos atenienses. Já quando Cícero se refere à literatura, sobretudo àquela romana, seu referencial não são apenas textos de uma certa qualidade linguística, mas que se distinguem e permitem a distinção como instrumento de manutenção e acesso das classes cultas. São textos para os quais o veículo material já é imprescindível e superior à oralidade, nos quais o jogo intertextual é uma forma de erudição. É por isso que os manuais de história literária latina, especialmente os mais antigos, costumam reproduzir aquela que deve ter sido a opinião de Orbilio, de que se pudermos apontar um ponto de origem para a literatura latina — entendida como produção literária escrita — esse ponto é Lívio Andronico.

Trata-se, é claro, de uma narrativa inadequada, como se percebe no hiato que costuma separar a literatura latina daquela grega: não permite explicar as diferenças entre as tradições (sobretudo supondo-se que teria sido introduzida por uma *tradução*), nem entender as bases sobre as quais Andronico e autores da mesma época, como Plauto, construíram suas obras. No caso específico de nosso herói, a data de 240 a.C. vinculada a Andronico como ponto de partida é ao mesmo

<sup>367</sup> Cfe. *Ep. II*, I.68–71

<sup>368</sup> É a Orbílio, por exemplo, que o Rimbaud adolescente se referia em seu já lembrado poema latino *Ver erat*: «Ver erat, et morbo Romae languebat inertis | Orbilius: diri tacuerunt tela magistri | Plagarumque sonus non jam veniebat ad aures, | Nec ferula assiduo cruciabat membra dolore» [“Primavera, e abatido em Roma languidecia / Orbílio: a trama mestra maldosa estava muda / Já não vinham aos ouvidos as sonoras pancadas / nem palmatória assídua em dor torturava o corpo”] (A. Rimbaud, *Vers de Collège*, a cura di Jules Mouquet, Paris, Mercure de France, 1932). Tradução de Oliveira, ([s.d.]).

tempo muito tardia, pois além de excluir a rica e complexa história cultural da Roma monárquica se fecha às influências gregas anteriores, e muito antecipada, pois parece pressupor que a conotação ciceroniana de *Latinas litteras*, de onde se afirmará a visão sobre Ulisses que permanece no Ocidente ao menos até Dante, já estava afirmada, por via do modelo ateniense e da livre circulação de manuscritos literários entre os mais abastados. Se na época de Lívio os textos teatrais já eram escritos (e esta é uma diferença de essência com aqueles gregos), como comprova a tradição textual das peças da época de Plauto e Terêncio, o texto escrito ainda servia muito mais um suporte que de produto: o teatro romano do terceiro século, no qual devia figurar Ulisses, estava vinculado ao profissionalismo helenístico, similar àquele das companhias renascentistas, e não ao papel religioso e ritual da Atenas do quinto século. A escrita provavelmente ainda era revestida de um talvez excessivo papel místico e funcional, e a leitura séria e individual somente se afirmaria muito depois. Suetônio investigou com rigor histórico esta questão no séc. II d.C., ignorando a tradução de Andronico e comprovando que o interesse pelo texto escrito começou por volta de 160 a.C., quando o filósofo grego Crates de Mallos, em missão diplomática de Pérgamo, quebrou uma perna e teve que ficar uma temporada em Roma, sendo visitado por romanos ávidos por conhecimento grego — conhecimento que devia ser passado em grego (é implausível imaginar que um filósofo grego ministrasse aulas em latim).

A hipótese aqui defendida é de que a base da história literária de Ulisses em Roma não deve, portanto, ser buscada na cronologia das obras, mas no processo de apropriação cultural tipicamente romano e no relevante papel etrusco no alicerce cultural latino: afinal, mesmo Catão, a mais conhecida e «extravagante»<sup>369</sup> voz anti-helenística de Roma, havia sido educado em grego e mantinha tutores gregos como escravos. Este processo toma o nome de uma expressão de Tácito, que, ao descrever em seu *Germania* (c. 98 d.C.) a religiosidade dos povos além do Reno, assimilava com naturalidade os deuses e ritos estrangeiros àqueles de Roma. Referindo-se a Thor e Odin, por exemplo, afirma que os principais deuses germânicos são Hércules e Mercúrio<sup>370</sup>, para em outro trecho descrever um rito nórdico em que, ressaltando a diferença de ser presidido por um sacerdote vestido de mulher, pela interpretação romana dizia venerar Castor e Pólux. A expressão usada por Tácito, *interpretatio romana*, é hoje adotada ao se referir à prática cultural romana e mediterrânea da assimilação pela interpretação, muito produtiva também entre os gregos<sup>371</sup> e que precisa ser evidenciada para recordar como toda recepção fosse “impura”, participante dos quadros culturais de referência e dos universos de expectativa do público, por vezes construídos sobre versões

<sup>369</sup> Harrison 21

<sup>370</sup> Trata-se de uma interpretação ainda ativa: veja-se como o dia da semana associado a Mercúrio, a quarta-feira, é chamado de *woensdag* em holandês e *Wednesday* em inglês (a partir de *wōdnes dæg*, ou seja “dia de Wotan”, segundo a pronúncia antiga do nome), um calco do expressão latina do segundo século *dies Mercurii* (encontrada em línguas como o espanhol, em *miércoles*), por sua vez um calco da expressão astrológica ἡμέρα Ἑρμοῦ (*heméra Hérmu*, “dia de Hermes”) cunhada por Vécio Valente em sua *Antologia* (c. 140 d.C.). A interpretação de Tácito espelha a hierarquia e a difusão dos cultos em sua época, pois com a popularização e o empoderamento de Thor nos séculos seguintes, sobretudo a partir do modelo nórdico, o deus passou a ser associado com Júpiter: é instrumental o nome do dia da semana, com o *Thursday* inglês refletindo o *dies Iovis* latino, refletido, para manter o referencial, no espanhol *jueves*.

<sup>371</sup> Além da já citada elevação do *Dyeus* indo-europeu a chefe do panteão pela influência oriental, pense-se na *interpretatio græca* da mitologia egípcia, com as sabidas associações entre Amon e Zeus, Osiris e Dionísio, ou Ptah e Hefesto.

anteriores e concorrentes do mesmo mito.

Trata-se do caso da recepção de Ulisses entre etruscos primeiro e romanos depois, pois, apesar do cerne do mito não ser herança indo-europeia e ter se desenvolvido no contexto cultural grego, sua recepção não pode ser estudada apenas a partir da introdução do texto homérico em Roma, como se não houvesse um substrato mítico para os desenvolvimentos de nomes canônicos quais Virgílio, Horácio e Ovídio. Assim como nós, leitores modernos, só chegamos a Homero após animações e adaptações de bibliotecas para jovens que predisõem nossa recepção das épicas, por intermédio dos etruscos, que dele se haviam apropriado após o contato com colonizadores e mercantes gregos (e, talvez, mesmo com povos não helênicos), os romanos já dispunham de um *seu* Ulisses quando as palavras de Homero chegaram a Roma pela tradução de Lívio Andronico primeiro e na redação alexandrina depois. Mais que isso, sua versão do mito não apenas já constituía um segundo grau de interpretação (tendo-o recebido, como dito, dos etruscos), mas sobretudo remetia a uma cultura grega diferente do espírito ateniense das redações alexandrinas.

É preciso lembrar que Atenas demorou a despontar no cenário grego, existindo como cidade bastante modesta em influência política e cultural antes da abolição do arconato hereditário no oitavo século, e que sua atenção esteve sempre mais voltada ao mar Egeu, e mesmo ao Negro, que ao Jônico: Platão quis fundar sua república em Siracusa, mas seus compatriotas sempre contemplaram mais o leste que o oeste. Em consequência, foram sobretudo gregos não atenienses, e mesmo não áticos ou jônicos, a ensinar Ulisses na península italiana. Infelizmente um retrato nítido deste Ulisses é impossível e apenas podemos nos apoiar em representações gráficas e inferências, mas sua exploração é imperiosa para compreender os desenvolvimentos posteriores.

Apesar de centrada bastante ao norte da Magna Grécia, nas atuais regiões italianas da Toscana, da Úmbria e da Emilia Romagna, a Etrúria, entidade mais cultural que política, se estendia até as colônias gregas, em especial aquelas da baía de Nápoles graças à proximidade de Capua, antiga colônia etrusca; além disso, ambos eram povos navegadores, e os contatos entre eles são confirmados por indícios arqueológicos e documentais. Os etruscos eram particularmente abertos ao sincretismo cultural e religiosos, e logo adaptaram o Ulisses grego com o nome de Uthuse ou Utuse, uma transliteração que, pela fonologia, favorece a hipótese de que a aproximação tenha primeiro ocorrido com as colônias de Eubóia na baía de Nápoles, sobretudo Pithekoussai (“ilha dos macacos”, atual Ísquia) e Kyme (atual Cuma)<sup>372</sup>. Mesmo no limite das fontes disponíveis, a recepção de Uthuse parece ter sido bastante favorável, como testemunham as vinculações logo traçadas pelos gregos entre Ulisses e os etruscos, como nas múltiplas continuações da *Odisséia* que conduziam Ulisses ao norte das colônias e, sobretudo, na já lembrada proposta de Hesíodo de Ulisses como progenitor dos etruscos (chamados de “tirrenos”), «assim vinculando o *nostos* de Ulisses com a etnografia da mais distintiva entre as civilizações italianas que os gregos haviam encontrado»<sup>373</sup>.

<sup>372</sup> Cabe lembrar que na *Alexandra* de Lícofron, no qual a ocupação do território italiano é vinculado à guerra de Troia, uma inovação com relação ao modelo homérico no *nostos* de Ulisses é o de conduzir o herói a Pithekoussai primeiro e a Kyme depois, após sua consulta com Tirésias (v. 688–693).

<sup>373</sup> «thus connecting the *nostos* of [Ulysses] with the ethnography of the most distinctive Italian civilization that Greeks

Não sabemos se os etruscos subscreviam ou aceitavam esta genealogia, mas ela confirma o intenso e crescente contato entre gregos e etruscos, talvez já na primeira metade do oitavo século a partir da colônia de Sybaris, comprovado na arqueologia pelos numerosos vasos gregos encontrados em Veii (uma das “capitais” etruscas) e pela substancial quantidade de elmos etruscos oferecidos nos santuários de Olímpia e Delphi no mesmo período<sup>374</sup>. Não é supérfluo lembrar que foi destas colônias que os etruscos aprenderam o distinto alfabeto de Eubóia, explicando-se as diferenças entre os atuais alfabetos latino, que deriva daquele etrusco, e grego, que deriva daquele ateniense: semelhantes e comprovadamente vinculados, mas diferentes, assim como eram o *Ulixes* da Roma monárquica e o *Odisseu* da Atenas democrática.

Portanto, não devemos tentar reconstruir o Uthuse etrusco, elaborado exercício intelectual, mas investigar os motores de uma tão rápida e profunda recepção do mito grego, especialmente quando, ao se desenvolver, Uthuse se emancipa do referencial grego, etruscanizando-se a ponto de, em algumas fontes, ser elevado a herói fundador de algumas cidades, em especial Cortona. Talvez como solução à contradição entre a autoimagem autóctone dos etruscos e a historiografia ateniense que defendia sua emigração da Lídia, Ulisses chega a se tornar o líder de uma inteira emigração etrusca para a Itália<sup>375</sup>. Malkin (1998) sugere que a condição colonial na Baía de Nápoles, comum a gregos e etruscos, sobretudo por não constituírem uma ameaça uns aos outros, nem deles com as populações autóctones, permitiu ao discurso mitológico grego sobre Ulisses mediar e articular a incorporação etnográfica, mas sua defesa não convence por completo. É mais adequada sua hipótese, derivada daquela de Bickerman e consonante à prática geral sobre o “clássico” defendida neste trabalho, segundo a qual esta “susceptibilidade” dos etruscos era devida a uma percepção de maior autoridade da narrativa grega, de seu aspecto “científico”. Como o autor recorda, é evidente que todos os povos possuíam seus mitos, mas aqueles gregos eram

o resultado de uma “investigação”. Bickerman defende que os gregos do período clássico nunca deram muita atenção ao que os nativos diziam a respeito de suas origens; o importante era o que os gregos “sabiam”. Tucídides, por exemplo, afirma que apesar dos sicanos da Sicília se proclamarem autóctones, “na verdade” se tratavam de iberos que haviam emigrado para a Sicília. Também testemunhamos a frustração de autores como Josefo em *Contra Apionem*, acusando os gregos de não ter lido as fontes judaicas. Muitas vezes, os mitos gregos sobre as origens eram considerados não mitos, mas saberes. Foi o reconhecimento de que estes saberes eram o resultado de investigações científicas que levou alguns povos não gregos a se submeterem a eles. [... *A Ilíada* e *a Odisseia*] eram algo que nenhum etrusco poderia igualar. Tanto seu poder e beleza quanto sua terminologia heroica e aristocrática transcendiam a esfera grega e eram adotados também pelos não gregos. A função dos mitos gregos de origem em sua guise “científica” do pe-

encountered» (MALKIN, 1998, p. 161). Tradução minha.

<sup>374</sup> Um estudo dos principais testemunhos arqueológicos da presença dos mitos troianos no território neste período é realizado por Malkin (1998): a “Copa de Nestor” encontrada em Pithekoussai, com um jogo linguístico que comprova a difusão de cantos épicos do ciclo troiano, uma ânfora encontrada no mesmo local que mostra Ajax resgatando o corpo de Aquiles (contudo, sem a presença de Ulisses), e a representação de um naufrágio, com todos os marinheiros à exceção de um, que pode ser uma representação de *Odisseia*.

<sup>375</sup> Cfe. Malkin (1998, p. 176).

ríodo clássico coube no anterior período arcaico às grandes épicas. [...] É por isso que Ulisses foi levado à Itália<sup>376</sup>.

Com efeito, ao continuar sua exposição o autor se vale dos exemplos aqui já apresentados, talvez sem perceber a validade de sua argumentação quando adequada à recepção moderna do mito grego. Ao discutir a mentalidade da *origem*, por si um traço cultural marcadamente grego que talvez só consideremos natural por sua prevalência, seu discurso engloba a reflexão contemporânea ao considerar o jogo cultural colonial e questões de alteridade. Sua conclusão é adequada às investigações da presença de Ulisses na literatura pós-colonial de hoje, pois de certo modo

se trata de um reconhecimento de alguma inferioridade; contudo, ao se apropriar dos mitos ou dos sucessos culturais do estrangeiro é possível deixar de resistir a ele e se tornar mais forte com ele. Alguns judeus da antiguidade afirmavam que os filósofos gregos haviam roubado seus conhecimentos dos sábios hebreus, assim como certos afroamericanos afirmam que a sabedoria do “Ocidente” tem uma origem africana. Para ambos era uma forma de aceitar e integrar a cultura do Outro. O mito do colonizador pode ser adotado pelo colonizado, mas com uma mudança<sup>377</sup>.

A análise dos testemunhos antigos, encontrados quando a história é lida a contrapelo, sugere que os romanos e os demais latinos haviam adotado e mantido o modelo ulisseico dos colonizadores etruscos até o momento de seu contato direto e profundo com o modelo grego e homérico, e não é plausível que o mesmo tenha sido abandonado de súbito, sendo preferível a hipótese de uma gradual substituição na qual este substrato tirrênico sempre pôde ser percebido. É o momento da primeira expansão de Roma, quando os latinos se tornam “independentes” também na escolha de projetarem seus mitos de formação em outra personagem do ciclo troiano, e sobretudo em uma então mais difamada que Ulisses, Enéas, que foi elevado a protótipo de *herói pio* para ocupar o modelo recebido. Desta forma, os romanos podiam ao mesmo tempo *pertencer aos* e *se distinguir dos* gregos. Uma manipulação deste tipo não poderia ser um inocente jogo literário (com efeito, ela apenas se assenta quando a força política leva Roma a se comparar com os gregos, buscando reconhecer sua diferença e superioridade), nem poderia evitar de deixar rastros da prática anterior, da

<sup>376</sup> «result of “investigation.” Bickerman claims that Greeks of the Classic period never paid much attention to what natives had to say about their own origins; what mattered was what the Greeks “knew.” Thucydides, for example, says that although the Sikans of Sicily claim to autochthonous, “the truth” is that they were Iberians who migrated to Sicily. Witness also the frustration of someone like Josephus in *Contra Apionem*, charging the Greeks with not having read the Jewish sources. Often, Greek myths of origins were regarded not as myths but as knowledge. It was the recognition that this knowledge was the result of scientific inquiry that made some non-Greek people bow to it. [... The *Iliad* and the *Odyssey*] were something that no Etruscan could match. Both their power and beauty and their heroic and aristocratic terminology transcended the Greek sphere and were adopted by non-Greeks as well. The function of Greek myths of origins in their “scientific” guise in the Classical period was fulfilled in the early Archaic by the great epics. [...] This is why [Ulysses] was brought to Italy [...]» (MALKIN, 1998, p. 170-1). Tradução minha.

<sup>377</sup> «this is a recognition of some inferiority; however, by appropriating the stranger’s myth or cultural achievements one can stop resisting them and become stronger with them. Some Jews in antiquity claimed that the Greek philosophers and stolen their wisdom from the Hebrew sages, just as certain African Americans claim that the wisdom of the “West” is of African origin. For both this is basically a way to accept and integrate the culture of the Other. The myth of the colonizer may be adopted by the colonized but with a twist.» (MALKIN, 1998, p. 172). Tradução minha.



mesma forma como a tradição do Enéas ímpio, apesar de quase suprimido pela pujança da virtude do retrato virgiliano, pode ser percebida ao menos até o séc. XVI.

É neste cenário que se desenvolverá a recepção romana do modelo homérico, muitas vezes filtrado pela dramaturgia ateniense, e daquele filosófico de cínicos e estoicos, ainda hoje de efeito no imaginário ocidental. Afinal, concorriam na base romana não era apenas o Uthuse etrusco, mas também o Ulisses que era ensinado aos latinos pelas mesmas colônias gregas que o haviam ensinado aos primeiros, espaços culturais geográfica e economicamente mais próximos de Roma e os primeiros territórios conquistados após a incorporação daqueles itálicos e tirrênicos. Uma apropriação que, contudo, se referia a um modelo grego de Ulisses já diferente daquele que os etruscos haviam começado a aprender séculos antes, e provavelmente recebido por um número maior de colônias gregas: é significativo, por exemplo, que se por um lado os etruscos adaptaram seu nome a partir daquele usado nas colônias de Eubóia, por outro o nome romano pareça derivar da forma coríntia “Olytteus”, de modo que devem ter participado como fonte também as colônias coríntias localizadas na Messapia (atual região italiana do Salento), precisamente a terra de origem de Lívio Andronico.

Os poucos fragmentos e comentários biográficos que restaram de Lívio Andronico atestam a influência da literatura helenista alexandrina de sua época, com especial gosto pelos efeitos de *pathos* e por preciosismos estilísticos que influenciariam certas correntes da literatura latina, mas em época imperial sua produção era considerada primitiva e grosseira<sup>378</sup>. Originário da Magna Grécia, de língua e cultura grega, foi vendido como escravo em Roma por volta de 272 a.C., quando da conquista de Taranto. Em Roma seria destinado a um grande sucesso literário, organizando por volta de 240 a.C. a primeira representação teatral latina de molde grego, ao ser encarregado pelos *edili curili* da celebração da vitória de Roma na Primeira Guerra Púnica, traduzindo dramas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e se empenhando na tradução da *Odisseia* em versos satúrnios. Apesar do gênero épico já existir em Roma na forma oral dos *carmina convivalia* (a celebração da história da cidade ou de uma *gens*, nos moldes das declamações gregas), que permitiram a formação de um patrimônio épico nacional de histórias e lendas que reencontraremos nas obras de Nevo, Ennio e Virgílio, sua tradução de Homero é a primeira épica em latim *escrita*. A obra devia ser destinada a um uso prático e escolar (o próprio Lívio era um *grammaticus*), e a uma celebração da capacidade de adaptação do autor: sua linguagem é complexa, repleta de calcos gregos (como no título, que não espelha o Ulises latino e etrusco, mas o Odisseu homérico) e inovadora, mas remanda ao vocabulário e à sintaxe dos *annales pontificum* e os carmes de celebração, de modo que já na época da publicação deviam soar áulicos e solenes aos poucos leitores capazes de compreendê-los, em um efeito reforçado pelo uso do verso satúrnio<sup>379</sup>. Como esperado, um texto nascido na mediação alta para uma fonte não menos alta, aquela homérica, receberia pouco crédito à medida que a elite

<sup>378</sup> Além da citada epístula de Horácio, ver Cícero, *Brutus*, 71 e Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, XXVII, 37

<sup>379</sup> Também chamado de *faunio*, trata-se de um verso da poesia latina arcaica, anterior à adoção da métrica grega. Entre as épicas escritas, parece ter sido utilizado apenas por Lívio e por Gneo Névio em seu *Bellum Poenicum*, caindo em desuso após a adoção do hexâmetro grego por Ênio, que já o descreve como um verso antiquíssimo e de uso sacerdotal (*An.* VII. 213).

romana aprenderia grego, passando a aceitar apenas os versos originais, em detrimento daqueles traduzidos.

O mérito de Andronico na épica foi, assim como no drama, assentar as bases sobre as quais elevar a épica latina, servindo de ponte para a mitologia oriental (é talvez um dos melhores casos de *translatio*) e para os cânones e as práticas gregas, em relação aos quais a cultura dos povos itálicos não tinha nada de similar em termos autóctones. Mas como é invariável com as traduções, mesmo as que se propõem de maior fidelidade (e este devia ser o objetivo de Lívio), as características locais se infiltram o texto original, assim como a ideologia do autor: mesmo fiel à estrutura e ao conteúdo homérico, ao preferir efeitos patéticos e dramáticos sua *Oduisia* é um claro produto de cultura helenística, não menos que a decisão de traduzir a segunda das épicas de Homero, ao invés da primeira. Nos restaram cerca de quarenta fragmentos, que atestam um *pathos* opressor e as dificuldades mitológicas, estilísticas e linguísticas da adaptação: frente a simples conversões, como Hermes que se torna Mercúrio, é digna de nota a invocação de abertura. Não apenas a Musa grega é substituída pela Camena romana, mas na adoção do metro romano percebemos uma vontade de se apropriar do original, muito mais que de transpô-lo. Afinal, essa abertura de Livio tem mais frescor que a fiel tradução do mesmo verso que Horácio proporia quase trezentos anos depois em sua *Ars poetica*. A apropriação pode ser percebida no enquadramento, às vezes forçado, ao *ethos* romano: no fragmento X, por exemplo, Pátroclo não é mais “igual aos deuses” como em Homero, em uma comparação intolerável ao espírito romano em seu sabor de heresia oriental, mas *summus adprimus*, “o maior entre os homens”. É provável que o mesmo tratamento fosse dado à ética de Telêmaco e sobretudo de Penélope, figura de reverência quase unânime na literatura latina como exemplo de mãe e esposa fiel.

Assim, Andronico foi responsável por uma italianização e sofisticação literária da épica<sup>380</sup>, como percebido por seu efeito já no *Bellum Punicum* de Névio, obra de maior sucesso que afrouxou o verso alexandrino e elegeu uma temática intrinsecamente romana e inédita (não era a tradução de algo que seu público podia sem exceções ler no original). Ainda mais claro é o efeito que pode ser percebido nos *Annales* de Ênio, eixo da épica latina em sua adoção do hexâmetro latino e nas explícitas dívidas com Homero, retrabalhando frases e léxico das duas obras e apropriando-se, para usá-las em diferentes fins, de cenas inteiras. Pode-se mesmo pensar, como faz Panayotakis (2005, p. 130), que o complexo de inferioridade causado pelo contato dos latinos romanos com civilizações estrangeiras, sobretudo com os gregos, foi bastante frutífero para sua literatura: um caso de angústia de influência, e que é determinante em todas as figurações romanas de Ulisses, inclusive na *Eneida*, escrita no ímpeto de superação das épicas homéricas.

A história da literatura romana pode ser resumida segundo o desenvolvimento de suas relações com a matriz helênica, e seus melhores resultados para com Ulisses se deram quando, na dominância militar e linguística, o latim se sentiu menos ameaçado pelo estrangeiro, mais apto a sua recepção e manipulação. Com o passar do tempo, o uso direto do grego seria percebido mais

<sup>380</sup> Cfe. Hardie (2005, p. 84).

como uma afetação do que uma necessidade. É famosa uma ridicularização que Catão fez da insinceridade de Postumio Albino, cônsul que no prefácio a uma esquecida obra historiográfica se desculpava pelos deslizes no estilo de seu grego; da mesma forma, Lucilio zombava do léxico dos helenófilos: «porro “clinopodas” “lychnos” que ut diximus semnos anti “pedes lecti” atque “lucernas”» («pomposamente dissemos “clinopodes” e “lychnos” ao invés de “pés dos sofás” e “lâmpadas” — note-se o sarcasmo no uso do advérbio *semnos*, grego).

Contudo, é irônico como as críticas romanas que possuímos não percebam a genealogia grega e ateniense de suas defesas de qualidade literária. Genuínos gêneros romanos como as *fabula praetexta* foram preservados como curiosidades lexicais, pois não dispunham de uma nobre origem ou de uma contraparte grega, e a medida da qualidade romana era o obrigatório referencial helenico. Na cultura militar romana, a poesia somente se tornou respeitável com a penetração do modelo grego a partir das lições de Crates, como pode ser percebido em Cícero. Para a tradição de Ulisses, o efeito é que, em comparação, aqueles poetas reputados como autores canônicos da literatura romana nos oferecem pouco, como se não houvesse motivo para competir com Homero mesmo durante o auge militar e linguístico da língua latina; da mesma forma, intuímos que deve ter havido um desenvolvimento popular do tema, paralelo e vinculado àquele de onde se falava grego, do qual podemos encontrar apenas alguns traços na grande literatura.

Por este raciocínio, as primeiras contribuições efetivas da literatura romana para o tema datam do final da República e sobretudo do período do triunvirato, iniciando com Cícero, onde são mais filosóficas, e continuando em um progresso para Horácio, Virgílio e Ovídio, episódios da tradição de Ulisses de fracos vínculos entre si e que formariam a base para a compreensão medieval. Mas trata-se de mais uma história da literatura que não apenas peca por sua teleologia, mas principalmente pela indiferença sobre a preservação de texto e seus contextos de produção e recepção.

O caso de Cícero, o primeiro nome desta lista e cuja influência na história da literatura europeia não pode ser comparada a nenhum outro autor em prosa, é exemplar. Como de costume, Cícero desenvolvia interpretações já encontradas entre os gregos — é sabido que sua obra filosófica pouco inova, tanto que caiu em certo descrédito no Ocidente quando os originais platônicos e aristotélicos voltaram a ser lidos — com destaque para a noção de Xenofonte (*Memorabilia*, II.6.11) de que as sereias atraíam aqueles que ambicionavam a ἀρετή, mas é ele que ensinou esta interpretação ao Ocidente latino. Cícero apreciava as qualidades retóricas de Ulisses, louvando seu estoicismo, seu amor à pátria e sua afabilidade; o foco nesta qualidade, talvez sua única inovação, pode ser justificado pela elevação de Ulisses a modelo pessoal, especialmente vista sua aspiração a uma carreira política. A contribuição para a tradição literária é pequena, mas seu efeito pode ser percebido nas interpretações filosóficas posteriores, como por sua preocupação em comentar as figurações literárias extra-homéricas e justificar a moral do herói: exemplos são a defesa da tentativa de escapar do alistamento de Palamedes, fazendo questão de lembrar que não há qualquer indício do evento na narrativa homérica e recordando que para Ulisses teria sido *utile* mas não *honestum* ter permanecido com sua família (*De officiis*, 3, 26, 97), e seu elogio da *Niptra* de Pacúvio, na qual julga conveniente que

o «mais filosófico homem grego» chore pouco, não se entregando a lamentações excessivas como em Sófocles (Cfe. *Tusculan Disputations, passim*).

Entre as esparsas citações e alusões ao herói, a única aqui digna de maior nota pelo seu efeito na tradição, podendo ser percebida não apenas nas mais conhecidas influências medievais, mas mesmo em autores mais improváveis como Kafka, é a sistematização de leituras alegóricas sobre o encontro com as sereias. Em Cícero a interpretação do episódio perde por completo as conotações sensuais, o encanto sendo de pura ordem intelectual: ao explorar os indícios do texto homérico, no qual já é claro que o herói que havia resistido ao lótus e a Circe não se entregaria a meros prazeres sensuais, ele insiste que as sereias

ofereciam a homens de mente filosófica o prazer da contemplação de mais elevadas verdades da vida, não apenas mero conhecimento factual. O desejo por contemplar estas verdades mais elevadas é o sinal, em sua opinião, de homens superiores<sup>381</sup>.

Sua análise do encontro (*De finibus*, 5, 18, 49) está longe da brevidade homérica, soando quase «como um *honours course* em *Litterae humaniores* entre as damas instruídas do *Princess* de Tennyson, ou uma audiência com os *Précieuses ridicules* de Molière»<sup>382</sup>. Talvez não seja curioso que Cícero tenha sido incapaz de convencer Dante sobre a capacidade de Ulisses em resistir à *discendi cupiditas*.

De qualquer modo, Cícero é determinante na recepção filosófica que de Ulisses é feita entre os latinos, com a exceção, pautada no desenvolvimento da épica, de Virgílio. Devemos reforçar que não se pode incorrer no erro de considerá-la a única e nem mesmo a dominante posição latina a respeito do herói: se for tratada como um embate entre correntes pro e contra helenísticas, com o referencial grego como índice de elitismo literário, Cícero apenas representa a posição vencedora. Com efeito, qualquer análise da recepção de Ulisses entre os romanos, que escape das pretensões de historiografia literária deste trabalho, precisaria considerar outros testemunhos, especialmente nas artes figurativas. É a partir sobretudo destas que sabemos, por exemplo, que algumas famílias mantiveram sempre a defesa de uma vinculação com o herói, em geral por meio de seu filho Latino: um caso é da gens Mamília, antiga família romana, que reivindicava sua descendência por meio de Mamília, filha de Telêgono, a qual chegou a emitir moedas com representações de Mercúrio (Hermes) e de Ulisses.

O motivo é lembrado por Levene (2005): apesar do corpus literário romano ser significativo, com destaque ao período do triunvirato,

mais de 75 por cento desta literatura foi escrita por um único homem: Marcus Tullius Cicero. [...] Temos porções significativas [de outros autores, como Catulo,

<sup>381</sup> «offered men of philosophical mind the pleasure of contemplating the loftier truths of life, not merely factual knowledge. The desire for contemplation of these loftier truths is the sign, he thinks, of superior men» (LUCE, 1974, p. 166). Tradução minha.

<sup>382</sup> «like an honours course in *Litterae humaniores* among the learned ladies of Tennyson's *Princess* or an audience with Molière's *Précieuses ridicules*» (STANFORD, 1968, p. 124). Tradução minha.



Figura 22 – Denário de prata da Gens Mamilia, c. 82 a.C.; no obverso, busto de Mercúrio com o caduceu às costas, no reverso, Ulisses caminhando frente a seu cão Argos, com a escrita «C MAMIL | LIMEAN»; 3,8 gramas, 19 mm. Fonte: <http://www.ancient-roman-coin.com/mamilia-coins-republic> (em 17.12.2015)

Lucrécio, Júlio César e Varro]; contudo, o sufocante domínio de Cícero cria um problema que todo intérprete terá de se esforçar em superar. Através dos escritos de Cícero obtemos um inestimável e íntimo olhar sobre o período por meio do olhar uma figura política, intelectual e literária de ponta, algo que ninguém poderia desejar sacrificar; contudo, por esta mesma razão parece quase inevitável que críticos vejam o mesmo período em grade parte através de uma lente ciceroniana, julgando a literatura, muitas vezes sem aparentemente perceber que assim o fazem, por meio de associações, categorias e explicações que Cícero muito convenientemente nos oferece<sup>383</sup>.

Em menor medida, este é um problema que se prolonga na literatura romana, principalmente no período entre a afirmação de Augusto e a ascensão do cristianismo, durante o qual os testemunhos contrários à ordem imperial são secundários e, via de regra, pouco preservados. No caso específico de Cícero, é significativo seu silêncio sobre Catulo e a pouca atenção a um grupo de poetas que ele chama de *neoteoroi*, que já foram analisados como uma escola “modernista”, inspirada na prática de Calímaco (séc. III a.C.) e, em especial, de Partênio de Nicéia, levado a Roma por volta de 65 a.C. Sua influência na poesia romana da época parece ter sido expressiva, mas infelizmente podemos apenas fazer inferências sobre seus retratos de Ulisses a partir dos testemunhos

<sup>383</sup> «more than 75 per cent of that literature was written by a single man: Marcus Tullius Cicero. [...] We have significant portions [of other writers, such as Catullus, Lucretius, Julius Caesar, and Varro]; yet the overwhelming dominance of Cicero creates a problem which any interpreter will struggle to overcome. Through Cicero’s writings we obtain an invaluable and intimate insight into the time through the eyes of a leading political, intellectual and literary figure, something which no one could wish to sacrifice; yet for that very reason it seems almost unavoidable that scholars view that time largely through a Ciceronian lens, assessing the literature, often without seeming to realize that they are doing so, in terms of associations, categories and explanations that Cicero all too conveniently supplies for us» (LEVENE, 2005, p. 31). Tradução minha.

de movimentos paralelos em área helenística. Tal qual a imagem subsequente da idade de Augusto como um projeto literário coeso deriva da percepção combinada de poucas obras-primas favorecidas pelo Império, com Ovídio tomado como exceção, a noção sobre a literatura do final da República deriva da leitura restrita, em essência, a um único autor.

Com estas ressalvas em mente podemos continuar afirmando que os mais canônicos autores latinos, em suas maiores ou menores afinidades com o estoicismo, como Cícero apresentavam uma opinião positiva e mesmo uma admiração por Ulisses, apesar de pontilhada por ressalvas a episódios específicos, em sua maioria extra-homéricos. Por exemplo, a mais famosa eulogia do herói entre aquela de Zeno, dois séculos antes, e Epicteto, um século depois, é encontrada nas epístolas de Horácio: se Lucio Orbilio Pupilio não havia sido capaz de lhe despertar um ódio por Livio Andronico, menor ainda havia sido seu efeito na recepção do protagonista<sup>384</sup>. Trata-se de um dos textos fundamentais na tradição de Ulisses, pois a popularidade desta epístola em época medieval e neoclássica garantiu ao herói uma defesa convicta no seio da tradição ocidental. O material troiano aparece quase em cada carta, sobretudo na epístola a seu amigo Máximo Lólio, onde Horácio conta ter retomado a leitura de Homero, autor que lhe parece melhor que qualquer filósofo no expor o belo e o feito, o útil e o nocivo. A *Ilíada*, em sua opinião, nos ensina os estragos do domínio pelas emoções — como sempre, nenhum louvor a Ulisses consegue deixar de criticar Aquiles —, capazes de dominar mesmo os melhores homens. Todo o sofrimento de Troia é devido ao não domínio das paixões, e a alternativa é Ulisses. Sem tomar partido na guerra, pois a violência não reside nas diferenças da raça, mas naquelas do ânimo, Ulisses ensina como se expandir nos momentos de maior tribulação. Ao contrário de pensadores epicuristas aos quais se associa, que se comportam como os pretendentes de Penélope ou como os feácios, Horácio sugere a Lollio «dominar as tentações do prezar, controlar a paixão e evitar a corrupção»<sup>385</sup>, tal como Ulisses, um exemplo de *virtus*, daquela virtude que está no centro do estoicismo romano.

Esta defesa é um pouco surpreendente, pois não se trata de uma referência ocasional, mas de uma estudada defesa do herói por parte de um autor que, em suas demais alusões, é ao menos ambíguo: em *Odes* I.6.7, por exemplo, Ulisses é chamado de *duplex* (“duas-caras”), no que contudo pode ser uma depreciação irônica do *polítropo* homérico, e em *Sátiras* 2.5 é criticado por sua ganância, apesar desta poder ser uma reação à ênfase antistênica e cínica de um Ulisses sem preocupações materiais. Mas são referências ocasionais, que pouco diminuem a atraente informalidade de uma carta que não se quer pessoal, com um estilo e um vocabulário bastante simples, que serviriam a lhe garantir um sucesso entre o público. Assim, o poeta do *carpe diem*, um dos talvez mais autênticos e conscientes epicuristas, foi capaz de justificar para a posteridade seu herói.

Neste percurso romano, ainda não mencionamos Sêneca e, sobretudo, Virgílio, o qual se destaca dos demais a partir das recuperações dantescas e neoclássicas. Seria necessária também uma particular atenção para as representações não literárias de Ulisses na arte romana, como no

<sup>384</sup> Desenvolvo a leitura de Stanford (1968, p. 122–123).

<sup>385</sup> «to master the enticements of pleasure, to control passion, and to avoid corruption» (STANFORD, 1968, p. 123). Tradução minha.

conjunto de esculturas da grotta de Esperlonga. Tais análises, inclusive por, como mencionado, seus efeitos se expressarem na tradição ocidental a partir das recuperações medievais e modernas e em menor grau pela influência na Alta Idade Média, são conservadas para desenvolvimentos futuros que permitam uma análise menos superficial e sua omissão neste trabalho se justifica por seu efeito apenas se tornar de fato operante na história literária ocidental após a recuperação renascentista.

## 4.7 A parêntese medieval

Se a literatura latina manteve sua presença na área do Império Ocidental durante a inteira Idade Média, a história daquela grega na mesma área pode ser simplificada, nos limites de toda redução, em seu rápido e completo desaparecimento a partir do quinto século da era cristã, concomitante à migração dos povos germânicos e à instalação de seus reinos no vácuo político romano. Como já discutido na apresentação do clássico, o apagar das luzes antigas é uma narrativa simplificada, havendo sempre havido algumas bravas almas que mantiveram um contato, mesmo que de superfície, com as fontes gregas. Isto ocorreu principalmente nas áreas mais vinculadas com o horizonte bizantino, ou seja, nos portos mediterrâneos de maior contato com o Oriente (como Marselha e, sobretudo, Gênova e Veneza), além do sul da Itália por via de seus vínculos com a Igreja de Constantinopla.

O último autor latino no qual são nítidos os efeitos da literatura grega é Boécio, morto no século VI, e a tradição de Ulisses no Ocidente europeu não é exceção a este processo: já a partir do século VII, os escassos testemunhos sobre o mito parecem ser aprendidos apenas de fontes latinas, em um situação que permanece até o reencontro com os originais gregos promovido pelos humanistas italianos no Trezentos e no Quatrocentos. Mesmo a tradução latina estava limitada: apesar dos poetas e filósofos gregos continuarem sendo reverenciados como grandes autores, durante séculos eles constituíram apenas nomes, não menos míticos que suas personagens, objeto de erudição e de esporádica legitimação no contexto latino. As únicas fontes para o mito de Ulisses que circularam na Idade Média latina foram narrativas simplificadas da guerra de Troia, com reduzida atenção ao *nostos*, em especial as de Dictis Cretense e de Dares Frígio, pois autores como Virgílio e Ovídio eram incompreensíveis para grande parte dos poucos letrados.

A menor dificuldade linguística, que não pode contudo ser desconsiderada (a diferença entre o grego homérico e aquele medieval sendo equivalente, no mínimo, àquela entre o latim de Cícero e o latim eclesiástico da época), permitiu à tradição grega pré-cristã efeitos mais profundos no âmbito cultural do Império de Oriente, no qual foi capaz de vicejar mesmo restrita ao espaço de doutos e da corte e, sobretudo, apesar da competição com a literatura cristã, à qual devia ser subserviente para ser aceita. Junto a seu emprego em sátiras e narrativas morais de limitadíssimo efeito em nossa tradição, Ulisses se fazia presente neste processo de conciliação das escrituras antigas com a ética cristã, cujo principal testemunho é o gênero literário, também praticado no Ocidente,

do cento, e especialmente do “homerocento”<sup>386</sup>. É o caso da primeira autoria feminina desta história da literatura, Élia Eudócia (c. 401–460 d.C.), esposa do imperador Teodósio II, de quem nos restou uma elaborada vida de Cristo, um “evangelho”, construído no entrelaçamento de elementos da *Ilíada* e da *Odisseia*, nos quais as ambiguidades da palavra poética são exploradas com talento literário. Talvez justificada por aquela recepção de Ulisses entre os estoicos, para os quais era o arquétipo do *homo viator*, e entre os primeiros doutores da Igreja, que a partir da lição estoica chegam a interpretá-lo como prefiguração pagã de Jesus (ao par, por exemplo, de Jonas), Élia Eudócia incorpora a tradição greco-romana na nova religião semita, com as palavras e os feitos de seu Jesus apropriados, em sua maioria, daqueles do Ulisses de Homero. Um exemplo, no qual sua poesia testemunha o papel da mulher cristã nos primeiros anos do Império Oriental, é sua descrição da Anunciação, na qual Maria responde ao arcanjo Gabriel utilizando, em um versão que apresenta sutis diferenças com relação ao texto que conhecemos da *Odisseia*, as palavras com as quais Penélope justificava a Ulisses ter se retido antes dele confirmar sua identidade:

αὐταρ μὴ νῦν μοι τόδε χῶεο μηδὲ νεμέσσα,  
οὔνεκά σ' οὐ τὸ πρῶτον, ἐπεὶ ἴδον, ᾧδ' ἀγάμησα.  
αἰεὶ γάρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν  
ἔρριγι, μὴ τίς μρ βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν  
ἐλθῶν· πολλοὶ γὰρ κακὰ κήδεα βουλευόνται<sup>387</sup>

O estudo da presença de Ulisses em área bizantina foge ao escopo desta tese e às competências deste autor, mas seria interessante e necessário, especialmente pelas contaminações laterais da tradição estudadas. As ambiguidades de sentido que Eudócia emprega são as mesmas «serviçais indispensáveis» de Joyce, e pode não se tratar de um mero caso de evolução convergente. É o que recorda Fáj<sup>388</sup>, com um certo partidarismo húngaro ao argumentar pela presença da tradição oriental no *Ulysses*, ao discutir a presença do texto bizantino no ensino jesuíta do Oitocentos com o qual Joyce tanto padeceu:

Joyce, que não conhecia o grego, havia provavelmente encontrado uma edição bilíngue impressa para a educação básica jesuíta: *Poetae Graeci Christiani* (“Poetas gregos cristãos”). Ele pode até mesmo tê-la encontrado em casa, em Dublin (na biblioteca do Trinity College), ou então é bastante possível que sua atenção tenha sido direcionada a [Eudócia] pelo trabalho de Georg Finsler: *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (“Homero em idade moderna, de Dante a Goethe”). Na opinião de Finsler, o uso da compilação de Eudócia para o ensino do grego é uma folia da pedagogia jesuíta, e este fato em si pode ter sido suficiente para provocar o interesse de Joyce<sup>389</sup>.

<sup>386</sup> Como já detalhado no capítulo sobre a história do clássico, trata-se de um gênero lírico, característico das literaturas gregas e latinas tardias, construído a partir da justaposição de palavras, frases, hemistíquios ou mesmo inteiras sequências de versos de autores famosos, em geral Homero e Virgílio.

<sup>387</sup> «Mas agora não tenhas por mim raiva, ou te sintas ofendido por não ter te beijado no primeiro momento em que te vi, como te beijo agora. Pois sempre tive em meu peito o frio temor de que alguém pudesse vir aqui e me enganar com suas palavras. Muitos patifes gostariam desta chance». Tradução minha.

<sup>388</sup> Cfe. Fáj (1968), *passim*.

<sup>389</sup> «Joyce who knew no Greek had probably come upon a bilingual edition printed for Jesuit grammar schools: *Poetae Graeci Christiani*. He might even have found it at home, in Dublin (in the Library of Trinity College), or it is quite



O ocaso de Ulisses no Ocidente não deve, contudo, ser explicado como uma exclusiva consequência linguística. Um de seus principais motivadores pode ser encontrado na crescente oposição entre as igrejas cristãs de Oriente e de Ocidente, entre Constantinopla e Roma, que culmina com a grande divisão de 1054, evento terminal de um processo que iniciara com a disputa do primado de Roma sobre as outras sés<sup>390</sup>. Mais que diferenças eclesiais e disputas teológicas, a divisão era de ordem doutrinal, linguística, geográfica e política (como nos receios das monarquias ocidentais quanto ao modelo teocrático oriental). O apagamento de Ulisses, e com ele do mundo grego do qual era um dos principais representantes na literatura mítica elevada, acompanhou esta divisão, especialmente por ser facilitado pelas desconfianças sociais e culturais já encontradas entre muitos romanos de idade imperial verso o povo grego, a flexibilidade ética dos últimos entendida como clara oposição à virtude que caracterizava Roma. Não por acaso, o Ocidente começou a se referir aos orientais, que continuaram se denominando de “romanos” até o fim, por “gregos”, em um extensão da desconfiança de Laocoonte na *Eneida*, uma desconfiança ainda encontrada em autores pre-humanistas como Dante (e precisamente no episódio de Ulisses, expressa pelas palavras de Virgílio). Em doutrinas mais ou menos formais, durante a Idade Média a Igreja de Roma transformou a Igreja e a doutrina “gregas” em anátemas, em uma excomunhão que, como de se esperar, foi estendida a suas personagens e seus textos mitológicos: «parte do *odium ecclesiasticum* se infiltrou no campo da literatura secular para contaminar a reputação de Homero e de Ulisses»<sup>391</sup>.

Tratava-se de um movimento oposto àquele verificado nos primeiros séculos da era cristã, no qual os doutores de uma Igreja ainda única recomendavam Ulisses como exemplo moral, nos limites de quanto possível a um herói pagão. Identificando suas qualidades “cristãs”, suas aventuras serviam, como hoje, de analogia à vida humana como viagem e peregrinação. O episódio favorito, aprendido de Cícero e dos estoicos, era aquele das sereias, empregado por apologistas cristãos como uma «parábola para expor o valor da prudência e da sabedoria no resistir a tentações sensuais e luxuriosas (pois a esta altura as sereias eram geralmente tomadas como incorporações do encanto erótico)»<sup>392</sup>, com frequência referindo-se ao herói como o *sapiens Ithacus*, o “sábio de Ítaca”. Naquele espírito medieval da etimologia de um nome conservar seu segredo, a explicação homérica do ódio provocado já não podia ser aceita, e os exegetas latinos passaram a propor que “Ulixes” seria uma adaptação latina da expressão grega ὄλων ξένος [óloon xénos], algo como “estranho a tudo”: afinal, a verdadeira e equilibrada sabedoria permanece a igual distância de todas as coisas do mundo. Ulisses se tornou «uma espécie de patriarca pré-cristão, quase no patamar de Jó

possible that his attention was drawn to it by the work of Georg Finsler: *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*. Finsler considers the use of Eudocia’s compilation to teach Greek is the folly of Jesuit pedagogy, and this fact in itself could have been enough to arouse Joyce’s interest» (FÁJ, 1968). Tradução minha; note-se, também, a redução da obra de Eudócía pelo autor a mera “compilação”.

<sup>390</sup> Refiro-me à primeira controvérsia registrada, a do quartodecimanismo (referente à data de celebração da Páscoa), ocorrida ainda em 180 d.C.

<sup>391</sup> «some of the *odium ecclesiasticum* seeped into the field of secular literature to contaminate the reputation of Homer and Ulysses» (STANFORD, 1968, p. 179). Tradução minha.

<sup>392</sup> «parable for expounding the value of prudence and wisdom in resisting sensual and lustful temptations (for the Sirens were now generally takes as embodiments of erotic enticement)» (STANFORD, 1968, p. 177). Tradução minha.

e Jonas»<sup>393</sup>, tanto que ninguém considerava incongruente sarcófagos de cristãos retratarem cenas da *Odisséia* (em especial o episódio das sereias) justapostas àquelas do Antigo e do Novo Testamento

O louvor eclesiástico, sobretudo nas obras pensadas para circulação entre a elite da Igreja, nunca seria de todo suprimido, chegando-se ao ponto de, mesmo após o cisma definitivo, em uma obra intitulada *Speculum Ecclesiae* (“Espelho da Igreja”), Honório de Autun (1080–1154), prolífico e popular teólogo medieval, continuar afirmar que «Ulixes dicitur sapiens» (*op. cit.*, CLXXII.857a), ou seja, “Ulisses significa sábio”<sup>394</sup>. Contudo, a defesa de Ulisses entre os doutos da igreja não foi capaz de limitar um processo de apagamento do mesmo, que, mais do que ser retratado de maneira negativa como na Atenas do quinto século, foi relegado ao papel de um dos tantos líderes aqueus, ardiloso como todos os gregos, com esporádicas figurações novas, em geral nos temas de alta valência alegórica das sereias e de Circe<sup>395</sup>. Na literatura, foco de nossa investigação, por séculos seu retrato se desenvolve a partir de apenas dois textos, com algumas narrativas “complementares”, que cabe investigar em detalhe por terem sido esquecidas pelas histórias da literatura.

#### 4.7.1 As bases medievais para o grande retorno

##### 4.7.1.1 Dictis, Dares e as demais narrativas mediolatinas

Antes de analisar os dois principais textos deste período, cabe discorrer sobre outro texto que ilustra esta etapa da tradição homérica em virtude da singularidade dos percursos históricos dessas obras importantes, os textos atribuídos a Dictes e Dares: mais uma vez, é o contraste a nos fornecer os elementos para compreender a significação na recepção.

Descrita por Curtius como uma «grosseira adaptação condensada»<sup>396</sup>, a *Ilias latina* é um resumo da *Ilíada* em 1.070 hexâmetros e constitui a única via, indireta, para o poema homérico na Europa Ocidental entre o final da antiguidade e a precária tradução que Leôncio Pilato entregou a Petrarca em 1358. Hoje atribuído a um certo Bêbio Itálico, funcionário de carreira da administração romana, e redigido durante o reinado de Nero (a data de referência é 65 d.C.), o poema se insere naquele gênero de traduções, paráfrases e resumos homéricos produzidos a partir do séc I a.C., tendo sua transmissão textual marcada pela sua adoção como texto escolar por volta do séc. X.

De fato, se antes era transmitido, confiando nos poucos indícios disponíveis, junto aos textos de Dictis e Dares, é nessa época que o poema é incluído entre os *Libri Catoniani* (de caráter literário e moral, destinados à formação), no momento em que a *Ephemeris belli Troiani* de Dictis e a *De excidio Troiae* de Dares passaram a ser elencadas, como debaterei adiante, entre os *Libri Manuales* (de caráter histórico e documental)<sup>397</sup>. Ao final do século XIII, quando sua difusão diminuiu de modo

<sup>393</sup> «a kind of pre-Christian patriarch almost ranking with Job or Jonah» (STANFORD, 1968, p. 178). Tradução minha.

<sup>394</sup> Cf. Rahner (1971, p. 339).

<sup>395</sup> Um exemplo notável e inesperado é sua representação no timpano da catedral de Vézelay.

<sup>396</sup> Cf. Curtius (1996, p. 85).

<sup>397</sup> Conforme reportam Vega e López, provavelmente a partir de Scaffai e Curtius (que, contudo, não é citado), o primeiro testemunho é de seu uso por Gualtério de Espira, que por volta de 975 o ensinava a seus alunos, sob o nome de *Homerus latinus*, junto a Virgílio, Horácio, Pérsio, Juvenal, Boécio, Estácio, Terêncio e Lucano; em 1086, Aimerico

sensível, o poema é retirado dos *Catoniani* e combinado a outros textos épicos, como a *Aquileida* de Estácio; mesmo enfraquecido, permanece até a afirmação do original homérico: ainda em 1442, quando Juan de Mena é encarregado pelo rei Juan II de traduzir a *Iliada* em castelhano, a obra resultante (que ele intitula *Sumas de la Yliada de Omero*, mais conhecida por *Yliada en romance* ou *Omero romançado*) não se funda no texto grego, mas sim na *Ilias latina*, como ele reconhece em um prefácio “para bons entendedores” no qual adverte se tratar de um resumo e não de uma tradução completa.

Apesar de uma fidelidade acima do esperado para uma tradução antiga, o poema apresenta várias desigualdades, quando não incoerências, com a versão homérica. Alguns críticos, motivados por uma diferente compreensão da história da literatura, chegaram a levantar a hipótese de que o contato com o texto homérico não teria sido direto, mas é necessário recordar que o uso escolar durante a Idade Média não é indício das pretensões do autor e do contexto de produção, como verificável pela forma de condensar os episódios homéricos e pelo intencional reemprego de fórmulas literárias latinas. Trata-se de um caso análogo àquele das narrativas de Dictis e Dares, construídos como textos irônicos da Segunda Sofística, mas recebidos em época medieval como testemunhos oculares, e portanto documentos históricos. Feita exceção da abertura, uma tradução literal dos primeiros hexâmetros de Homero, o poema é caracterizado por uma liberdade de seleção e refeitura dos episódios, contudo segundo critérios bastante nítidos: apesar de não omitir nenhum grande evento (a única exceção é, infelizmente, justo a embaixada de Ulisses a Príamo), o tradutor tem clara preferência pelos episódios patéticos e sentimentais, como as súplicas de Crises e o retrato doméstico de Heitor e Andrômaca, pelos feitos de Heitor e Enéas e por *topos* retóricos da épica, por exemplo em sua adaptação do catálogo das naus. Ao favorecer o modelo das *declamationes* da retórica de sua época, as cenas de súplica se sobressaem sobre as batalhas, onde a narrativa se faz monótona, resumindo de modo drástico também as assembleias de homens e deuses. As preocupações aristocráticas definham, e muda também o papel dos deuses e seus epítetos, que se tornam mais morais e menos físicos.

As fontes e modelos literários são analisados em profundidade por Vega e López, que além de comprovar a influência da elegia erótica latina, sobretudo Ovídio (por exemplo, no relato da paixão de Aquiles por Briseida), apontam a força da lição virgiliana. O andamento épico da *Eneida* substitui aquele da *Iliada* (para tomar um exemplo de nosso interesse, é nítido como a expedição noturna de Ulisses e Diomedes, apesar de manter os protagonistas, seja construída sobre aquela de Niso e Euríalo, e não sobre a fonte homérica), mas também devem ser lembradas as influências não épicas (como no desconsolo de Crises pela perda de sua filha, muito mais patético que na *Odisseia* e moldado sobre a lamentação de Orfeu por Eurídice na quarta *Geórgica*) e a estrutura moral de base que altera a perspectiva homérica. Como não poderia ser diferente em uma obra latina do séc. I, ainda por cima de autoria de um servidor público que buscava sua promoção, os acontecimentos são descritos segundo uma leve mas perceptível tendência filotroiana, da qual o enaltecer de Enéas é a expressão mais visível.

---

de Gâtineaux lista este *Homerulus* (“pequeno Homero”) entre os *communes auctores* do currículo eclesiástico em seu *De arte lectoria*. A introdução à tradução de Vega e López é minha principal fonte para o tratamento da obra.

Apesar da história da obra ser válida para nosso tema ao esclarecer a difusão e transmissão dos mitos de Troia na Europa Ocidental, sua relevância na tradição de Ulisses é escassa, considerada também a remoção da desmedida que lhe subtrai o original tom heroico e aristocrático. A embaixada de Ulisses a Príamo, como dito, é suprimida como quase todas as assembleias. Ulisses não está textualmente presente na embaixada a Aquiles, mas não falta praticamente nenhuma das referências homéricas ao herói: contudo, sua narrativa é sempre mecânica, como que forçada: se desconsiderarmos o décimo livro, que narra a expedição noturna com Diomedes sem citar o engano a Dólón, há apenas cinco referências ao nosso herói, sempre construído em referência tácita à *Eneida* e não à *Odisseia*.

Se a *Ilias latina* é de interesse cronológico, sem significativos efeitos na tradição literária, muito diferente deve ser o discurso para a *Ephemeris belli troiani* (“Diário da guerra de Troia”) e a *De excidio Troiae historia* (“História da destruição de Tróia”), duas crônicas em latim sobre a guerra, apresentadas como traduções resumidas de textos redescobertos em idade imperial, escritos em grego o primeiro e em fenício (ou, talvez, grego) o segundo. Verdadeiros sucessos editoriais da Baixa Idade Média, ambos os textos se pretendem testemunhos fidedignos da guerra, por terem sido escritos por homens que teriam participado da contenda: respectivamente, Dictis Cretense, soldado grego sob o comando de Idomeneu, e Dares Frígio, que teria sofrido o assédio da cidade e nela teria permanecido após uma paz acordada por Antenor. A divergência com a narrativa homérica, frequentemente pela adoção de uma postura evemerista, é o único real ponto de contato entre as duas narrativas, bastante filotroiana no caso de Dares (que, por exemplo, indica como origem do conflito não o rapto de Helena pelos troianos, mas o assassinato do rei troiano Laomedonte e o rapto de sua irmã Hesíone pelos gregos), radicalmente filohelênica no caso de Dictis (que, por exemplo, retoma um Enéas muito distante do modelo virgiliano, ímpio e traidor da pátria).

Apesar da defesa do valor autóptico dos originais, não há dúvidas de que os textos são posteriores a Homero e mesmo a Virgílio, escritos com o modelo destas narrativas em mente — elas de certo construía o “horizonte de expectativas” do público leitor, nos termos da historiografia literária de Jauss. Os supostos originais, em sua vontade de contradizer o grande aedo manifestada pela recriação antifrástica de seus argumentos, podem ser situados no espírito cultural da Segunda Sofística, junto a obras como o *Troico* de Dião Crisóstomo e o *Heroico* de Filostrato. Distinguem-se em sua polêmica com Homero, como uma mescla, por um lado, de mitografia apoiada em fontes antigas e, por outro, de invenções deliberadas, interpretações evemeristas e tergiversação de dados tradicionais. Em definitiva, uma contraditória juntura de ficção, mitografia e veleidades historiográficas, que em ambos os textos é construída também pela narrativa de sua redescoberta (de seu “retorno”, diríamos)<sup>398</sup>.

À ínfima qualidade linguística e literária dos textos, sobretudo no caso da fatigante e quase enjoativa obra de Dares, deve ser atribuída a escassa atenção da história da literatura por estas narrativas, sendo frequentemente esquecidos até por manuais de história da literatura latina<sup>399</sup>. A

<sup>398</sup> Cf. Barrio Vega; Vicente Cristóbal López (2001, p. 188).

<sup>399</sup> Vega e Lopez recordam que só possuímos uma edição crítica para cada texto, a de Eisenhut para Dictis (Leipzig,

atenção crítica, com efeito, parece se concentrar apenas na relação das traduções com seus supostos originais. Contudo, o fraco valor literário não apaga o fato de que se trataram de “clássicos” durante a Idade Média, especialmente Dares, «[gozando] de uma autoridade e de um prestígio singulares como testemunhos fidedignos dos fatos que narravam»<sup>400</sup>, com uma circulação superior a Homero (na versão da *Ilias latina* acima discutida) e, inclusive, a Virgílio. Sua característica de textos híbridos entre a épica, a historiografia e o romance antigo, o apagamento do sobrenatural em nome do histórico, o suporte ao verossímil pelo testemunho direto (como no tratamento de Ulisses em Dictis, em imitação à narrativa aos feácios em Homero), o rebaixamento da aureola épica dos protagonistas que ressalta os temas amorosos e as personagens femininas<sup>401</sup>, não mereceriam aqui um tratamento superior a uma nota. O interesse literário não está em seu conteúdo e forma, mas na

extensa e profunda recepção que tiveram, em sua qualidade de fontes para obras muito importantes da Idade Média; em serem os transmissores principais durante muitos séculos da matéria troiana — que inunda a literatura medieval —; em se revelar como os sucedâneos de Homero. Não são estritamente joias literárias — é verdade —, porém são textos importantíssimos por sua fortuna posterior. Para dizê-lo de outra maneira: são clássicos, mas de valores quase unicamente extrínsecos<sup>402</sup>.

Cabe caracterizar as obras, antes de estudar seu contexto de produção e sua fortuna. A *Ephemeris* de Dictis não se distancia demais do Ciclo Épico e é dividida em seis livros, que expõem cronologicamente os feitos da guerra: o rapto de Helena por Páris (livro I), a chegada dos gregos a Tróia, as embaixadas a Príamo, a peste de Crises, o início e a resolução do conflito entre Aquiles e Agamemnon (livro II), o amor de Aquiles por Polixena, a morte de Pátroclo e de Heitor (livro III), a chegada e a morte de Pentésiléia, a morte por traição de Aquiles, a morte de Paris (livro IV), a queda de Troia pela traição de Antenor e Enéas que leva ao estratagema do Cavalo (livro V) e, ao final, o regresso dos gregos, em especial de Ulisses, que morre por mão de Telêgono (livro VI). As memórias de Dictis são inseridas em uma moldura narrativa que explica como o texto, escrito em grego mas com alfabeto fenício, foi descoberto depois de um terremoto durante o reinado de Nero, sendo traduzido em Roma por um certo Lúcio Sétimo, sendo esta tradução o texto de que dispomos: trata-se do *topos* do texto antigo reencontrado, ainda hoje utilizado<sup>403</sup>. Uma clara invenção do texto

1958) e a de Meister, ainda mais antiga, para Dares (Leipzig, 1873). Entre as traduções das obras, apontam que a pesquisa bibliográfica encontrou apenas a antiga tradução de Compagnoni para o italiano (Milão, 1819), a de R. M. Frazer para o inglês (Bloomington-Londres, 1966) e a de G. Fry para o francês (Paris, 1998), além da tradução alemã, apenas para Dares, de A. Beschorner (Tubinga, 1992). Acrescento, além da tradução de ambas ao espanhol pelos autores, a única tradução que encontrei ao português, apenas para Dares, Frégio (2009).

<sup>400</sup> «de una autoridad y un prestigio singulares como testigos fidedignos de los hechos que narraban» p. 120

<sup>401</sup> Cfe. Barrio Vega; Vicente Cristóbal López (2001) p. 121

<sup>402</sup> «extensa y profunda recepción que tuvieron, en su calidad de fuentes para obras muy importantes del Medievo; en ser los transmisores principales durante muchos siglos de la materia troyana — que inunda la literatura medieval —; en revelarse como los sucedâneos de Homero. No son estrictamente joyas literarias — es verdad —, pero son textos importantísimos por su fortuna posterior. Digámoslo de otra manera: son clásicos, pero de valores casi únicamente extrínsecos» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 120–1). Tradução minha.

<sup>403</sup> Extendendo a lista de Barrio Vega; Vicente Cristóbal López (2001), além de referências clássicas como Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα (“As maravilhas além de Thule”, séc. II d.C.) de Antonio Diógenes, se pense em obras como *Manuscript trouvé à Saragosse* (“Manuscrito encontrado em Saragoça”, 1815) de Jan Potocki, *MS. Found in a Bottle* (“Manuscrito

é seu narrador: não apenas o nome “Dictis” é uma tentativa de derivação do nome de “Dicte”, a mais conhecida montanha da ilha minoica, como sobretudo — em um indício do horizonte de expectativa de seu público primeiro — a autoria é estipulada como sendo de um cretense, ou seja, daquele povo que em toda a antiguidade tinha fama de mentiroso e de não obediente aos deuses<sup>404</sup>.

Mas nem tudo sobre o texto é falso ou fingido. Se no século XIX havia dúvidas sobre a existência de um texto grego original, com muitos críticos defendendo se tratar de um texto *ex novo* do qual a alegação de um original grego era apenas mais uma tentativa de aumentar a fidedignidade, a partir da publicação de um primeiro papiro grego em 1907<sup>405</sup> e de um segundo em 1966<sup>406</sup> confirmou-se que a lição de que dispomos é um resumo, inclusive certificando a hipótese de que vários textos bizantinos — além das *Sudas*, Vega e Lopez, citando Merkle, recordam a influência em Malalas (séc. VI d.C.), Cedreno e Isaac Porfirogeneta (séc. XI) e Tzetzes (séc. XII) — foram influenciados pelas formulações deste original perdido. A comparação permitiu entender como não se trata de uma tradução literal, mas, em sua fidelidade com o original, de uma reelaboração bastante livre e não sem um colorido retórico, além de situar com precisão sua composição ao final do séc. I d.C.

Em termos literários, como já dito, a *Ephemeris* se propõe como texto historiográfico ao mesclar fontes e procedimentos da épica e do romance, sempre despojando a narrativa homérica de elementos sobrenaturais. Não faltam momentos de cuidado quase antropológico na racionalização dos mitos, contudo «não há quase nunca uma efetiva exegese racionalista ou evemerista do mito, mas sim uma supressão dos detalhes que não convêm à atmosfera buscadamente realista»<sup>407</sup>. Em critérios estilísticos, Dictis é superior a Dares, mas longe de ser brilhante; ele é «tediosamente monótono: se repetem as situações, se repete o léxico, se repetem à exaustão mesmo as construções sintáticas»<sup>408</sup>. Quanto às fontes,

do exame dos conteúdos se deduz que Dictis-Sétimo procede de forma eclética, recolhendo tradições que não estavam na *Ilíada* nem na *Odisseia*, procedentes em especial da épica pós-homérica, dos líricos, da tragédia e da poesia helenística. Contudo em muitos casos, e apesar de sua confessada posição antihomérica, é evidente a inspiração em Homero, [...] se bem com interpretações racionalistas ou evemeristas dos dados, com mudanças na sucessão dos fatos e, também sem dúvida, com inovações gratuitas. Isto é especialmente óbvio, por exemplo, no

encontrado em uma garrafa”, 1833) de Edgar Allan Poe, *Le Roman de La Momie* (“Romance da múmia”, 1858) de Théophile Gautier, *Il nome della rosa* (“O nome da rosa”, 1980) de Umberto Eco (já usado como ironia pós-moderna). No contexto local, podemos pensar em *Um quarto de légua em quadro* (1976), de Luiz Antonio de Assis Brasil.

<sup>404</sup> Veja-se, além de referências como o primeiro hino a Zeus de Calímaco ou a Epístola a Tito de São Paulo, o caso do conhecido paradoxo lógico no qual Epimenides, nativo de Cnossos em Creta (como, segundo nosso texto, o próprio Dictis) afirma que “todos os cretenses mentem”. A fama parece em parte ter se originado da disputa dos cretenses sobre a imortalidade dos deuses, inclusive com a afirmação de que Zeus seria um antigo rei local, sendo mesmo possível visitar seu túmulo.

<sup>405</sup> Por Grenfell, Hunt e Goodseed, *The Tebtunis Papyri*, Londres-Oxford-N. York, 1907; trata-se do conteúdo dos capítulos de 9 a 14 do livro IV.

<sup>406</sup> Por Barns, Parsons, Rea e Turner, *The Oxyrrhynchos Papyri*, XXXI, Londres, 1966; trata-se do capítulo 18 livro IV.

<sup>407</sup> «casi nunca hay propiamente una exégesis racionalista o evemerista del mito, sino más bien una supresión de los detalles que no convienen a la atmósfera buscadamente realista» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 130). Tradução minha.

<sup>408</sup> «tediosamente monótono: se repiten las situaciones, se repite el léxico, se repiten hasta la saciedad las construcciones sintáticas» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 132). Tradução minha.

que concerne as aventuras de Ulisses (VI 5–6), onde quase tudo é tomado da *Odisseia* [...]; e além do mais, a narração de Dictis conserva [...] o recurso formal do relato retrospectivo, o *flash back*, posto na boca do próprio protagonista [...]. A *Eneida* também funciona como fonte negativa, no sentido de que, mostrando-se evidente seu conhecimento e sua leitura [...], se seguem voluntariamente versões radicalmente distintas daquelas poetizadas por Virgílio<sup>409</sup>.

O *De excidio* de Dares é muito mais breve que a *Ephemeris* de Dictis, cerca de um quarto de sua extensão, e escrito em um estilo muito pior. O estilo de Dares

é totalmente escolar, plano e repetitivo, sem que evidencie alguma dote ou vontade literária em seu autor. [...] Meister [...] suspeita [...] que estamos certamente frente à árida narração de algum mau epitomista ou de um estudioso de poucos anos. [...] Em conclusão, a língua de Dares se mostra em um estado avançado de evolução quanto ao latim clássico, de modo que pode ser considerada representativa do latim tardio [...]. Quanto ao estilo, não podemos dizer nem mesmo que haja uma verdadeira preocupação com a forma; parece que ao autor interessa apenas transmitir, do modo mais simples possível, o conteúdo de seu relato; e já o reconhecia [...] na epístola preliminar, que remete tal simplicidade de estilo a sua hipotética fonte grega [...]. E nisto o Dares latino já é uma obra de espírito medieval<sup>410</sup>.

Também dotado de uma moldura narrativa, apresenta-se como a tradução de um original grego adquirido em Atenas pelo renomado historiador romano Cornelio Nepote, presenteada ao também historiador Salustio Crisipo (ambos do séc. I a.C.). É patente a tentativa de se legitimar pelo prestígio dos dois historiadores e de se afirmar como texto historiográfico: não temos dúvidas sobre a falsidade da afirmação, não apenas porque não se conhece nenhuma visita de Cornelio a Atenas ou sua amizade com Salústio, mas especialmente pela linguagem que sem disputas situa sua composição na latinidade tardia, ao redor do século VI. Ao contrário da *Ephemeris*, nunca foi encontrado um testemunho do suposto texto original, e a crítica se divide sobre tratar-se de uma tradução (ou, mais apropriadamente, de um resumo traduzido) ou de um texto *ex novo*. Há notícia

<sup>409</sup> «[s]e deduce del examen de los contenidos que Dictis-Septimio procede de forma ecléctica, recogiendo tradiciones que no estaban en la *Ilíada* ni en la *Odissea*, procedentes en especial de la épica posthomérica, de los líricos, de la tragedia y de la poesía helenística. Pero aún en muchos casos, y a pesar de su posición confesadamente antihomérica, es evidente la inspiración en Homero, [...] si bien con interpretaciones racionalistas o evemeristas de los datos, con cambios en la sucesión de hechos y, sin duda también, con gratuitas innovaciones. Ello es especialmente obvio, por ejemplo, en lo concerniente a las aventuras de Ulises (VI 5–6), donde casi todo está sacado de la *Odissea* [...]; y además, la narración de Dictis conserva [...] el recurso formal del relato retrospectivo, o *flash back*, puesto en boca del propio protagonista [...]. La *Eneida* también funciona como fuente negativa, en el sentido de que, haciéndose evidente su conocimiento y lectura [...], se siguen voluntariamente versiones radicalmente distintas de las poetizadas por Virgilio» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 133–4). Tradução minha.

<sup>410</sup> «El estilo [...] de Dares es totalmente escolar, escueto y repetitivo, sin que evidencie dotes ni voluntad literaria ninguna en su autor. [...] Meister [...] acaba sospechando [...] que estamos seguramente ante la árida narración de un mal epitomista o de un escolar de pocos años. [...] En conclusión, la lengua de Dares se muestra en un estadio avanzado de evolución con respecto al latín clásico, de modo que bien puede considerarse representativa del latín tardío [...]. [C]uanto al estilo, no podemos decir ni siquiera que haya verdadera preocupación por la forma; parece que al autor le interesa exclusivamente transmitir, del modo más simples posible, el contenido de su relato; ya lo reconocía así [...] en la epístola preliminar, quien remite tal simplicidad de estilo a su hipotética fuente griega [...]. Y en esto el Dares latino es ya una obra de espíritu medieval» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 142–5). Tradução minha; os autores se referem à opinião de Meister, que define o estilo, «sit venia verbo in hoc scriptore» (“se podemos usar tal palavra para este escritor”), como «neglegentissimus».

de uma *Ilíada* escrita em frígio por um certo Dares<sup>411</sup>, mas não se trata do texto que temos em mãos; de igual modo, seria surpreendente que o original grego, mesmo filotroiano, não tivesse deixado qualquer testemunho em toda a produção literária e enciclopédica bizantina. Contudo, a crítica se inclina em acreditar na sua existência<sup>412</sup>, não apenas porque é implausível um autor tão limitado como este ter desenvolvido esta resposta antifrástica a Homero, como também porque são nítidas as dívidas do texto com Diodoro Siculo, autor grego que dificilmente seria conhecido por um autor latino do séc. VI.

A história narrada no *De excidio* se afasta em maior grau do cânone homérico. Como adiantado, inicia pela expedição de Jasão e dos Argonautas, que a caminho da Cólquida chegam a Troia e se envolvem em uma disputa com o rei local Laomedonte, raptando sua irmã Hesíone. Uma embaixada capitaneada por Antenor busca, sem sucesso, o retorno de Hesíone, de modo que o rapto de Helena não é o motivador da guerra, mas já uma contrapartida troiana. A história se distancia bastante do modelo não apenas em função da escassa qualidade literária do texto, com soluções fáceis que tornam a narrativa demasiado linear, feito uma cronologia bélica, sem o jogo de causas e consequências históricas típicos da *Ilíada*, e de sua brevidade, que obriga o autor a cancelar e simplificar episódios, mas também devido a um evemerismo radical. Um exemplo é o tratamento do Cavalo, ainda presente em Dictis, que Dares resolve velozmente como uma mitificação entorno a um detalhe arquitetônico:

Confirmado este pacto [a traição de Antenor e Enéas, que favorecerão os gregos] e assegurado por um juramento, Polidamante os instrui a levar de noite o exército em frente à porta Escea, em cujo lado exterior estava esculpida a cabeça de um cavalo; era ali que montariam guarda de noite Antenor e Anquises, e abririam a porta ao exército dos argivos e lhes mostrariam uma luz: esta seria o sinal para o ataque<sup>413</sup>.

Quanto às fontes, também se trata de um texto construído em antífrase à tradição, não apenas a Homero como também, é a impressão após a leitura paralela, o próprio *Ephemeris*. Se, como este, o *De excidio* tem a mesma pretensão de impacto na tradição, com «seu propósito de aparência historiográfica, com recurso ao apoio da “autopsia” e com o alegado pretexto do original antigo redescoberto»<sup>414</sup>, é muito mais forte (e, em nossa leitura, menos eficaz por seu radicalismo) a «intenção de se chocar com os dados homéricos e tradicionais»<sup>415</sup>, tratados como superstição de gentes primitivas.

Antes de estudar a fortuna das duas obras, do maior sucesso de Dares no Ocidente devido à postura antihelênica (como depois poderá ser encontrada na *Divina Comedia*), cabe verificar o re-

<sup>411</sup> Cfe. Eliano, *Varia Historia*, XI.2.

<sup>412</sup> Cfe. Prosperi (2013, p. 4).

<sup>413</sup> Dares, cap. 40. Tradução minha.

<sup>414</sup> «su propósito de apariencia historiográfica, con recurso al apoyo de la “autopsia” y con el pretexto aducido del original antiguo redescubierto» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 140). Tradução minha.

<sup>415</sup> «intención de chocar con los datos homéricos y tradicionales» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 142). Tradução minha.



trato de Ulisses em ambas. De modo surpreendente, a postura filotroiana de Dares não ataca frontalmente a figura de Ulisses, impedido de praticar toda sua astúcia no reduzido espaço do texto e em sua postura racionalista. De Ulisses temos notícia da participação na guerra e um brevíssimo retrato («era seguro, enganoso, de cara alegre, de estatura média, eloquente, inteligente», cap. XIII), e ele toma parte de uma embaixada a Príamo (inspirada naquela homérica mas adequada à trama de Dares, cap. XVI e XVII) e de uma a Aquiles (também inspirada no modelo homérico e também adaptada, cap. XXX); também encontramos um eco anti-épico da expedição noturna com Diomedes (cap. XXII), e algumas notícias sobre a participação na tomada da cidade (que, como já dito, não se dá pelo ardil do Cavalo, cap. XXXVII e XL). Na prática, a Ulisses não é dada chance de se desenvolver, e um leitor medieval teria dificuldade em entender, ainda mais em uma obra que se declara antihelênica, a origem da fama de Ulisses como ardiloso.

Por ironia, a maior elaboração do texto filohelênico de Dictis lhe permite um Ulisses mais negativo. Também temos as doze naves (I.17) e as embaixadas a Príamo (I.4, II.21), mas constam episódios como o sacrifício de Ifigênia (I.20–2), a vitória nos jogos fúnebres (III.18–20), o resgate do corpo de Aquiles (IV.10–11), a captura de Heleno (IV.18–9) e uma série de participações em batalhas campais, sendo descrito, consoante à tradição, como um dos principais arqueiros gregos (III.1). O maior espaço permite a entrada em cena do Ulisses retórico, como no discurso frente aos troianos (II.20–3) ou a Menelau (II.26). Ele é quase sempre acompanhado por Diomedes, como sabemos ser típico da tradição medieval, com o detalhe de que, de modo antihomérico, a Diomedes é concedido um maior protagonismo (talvez seja esta mais uma das antífrases de Dante, como veremos adiante), por exemplo no assassinato de Palamedes (II.14–5). Sobretudo, desde o início há indícios da participação de Ulisses no acordo da traição com Antenor e Enéas (I.11, I.13, livro V), apesar de ele não ser o feitor do Cavalo (cuja invenção é atribuída a Heleno). Nosso maior interesse está na versão da *Odisseia* oferecida no sexto livro, «objeto de uma grosseira racionalização misturada a todo tipo de acréscimos arbitrários sem qualquer precedente na tradição»<sup>416</sup>, acompanhada de um final que concorda com o resumo dado por Proclo da *Telegonia*. O tratamento mais profundo encontrado em Dictis, contudo, também não chega a macular o retrato do herói, novamente dificultando ao leitor medieval a compreensão de uma versão tão negativa: na contestação a Troia, as duas figuras negativas do texto são Antenor e, especialmente, Enéas.

O escasso conhecimento do grego e animosidade verso o mundo bizantino tornaram os textos de Dictis e Dares os «sucedâneos de Homero na Idade Média ocidental»<sup>417</sup>, adequados à mentalidade da época ao se apresentarem como «defensores da verdade histórica frente às mentiras dos poetas, e de Homero em particular, esquivando-se de todo o sobrenatural e abundando, em troca, em explicações evemeristas e racionalistas»<sup>418</sup>. Como dito, enquanto textos como a *Ilias latina* e o

<sup>416</sup> «objeto de una burda racionalización mezclada con toda clase de arbitrarios añadidos sin precedente alguno en la tradición» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 355). Tradução minha.

<sup>417</sup> «sucedáneos de Homero en el Medievo occidental», p. 145. Tradução minha.

<sup>418</sup> «defensoras de la verdad histórica frente a las mentiras de los poetas, y de Homero en particular, y que rehuían todo lo sobrenatural, abundando, en cambio, en explicaciones evemeristas y racionalistas» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 145). Tradução minha.

*Excidium Troiae*, bem como outros de menor sucesso que não cabe aqui explorar, eram reconhecidos enquanto ficção, os textos de Dictis e, sobretudo, de Dares tiveram ampla difusão como documentos históricos. Já Isidoro, em seu *Etymologiae*, a grandiosa enciclopédia medieval sobre o conhecimento clássico que constitui o mais lido livro não litúrgico da Idade Média, ao dividir as áreas do conhecimento humano citava Dares como o «primeiro historiador entre os gentis», anterior a Heródoto e comparável a Moisés, conferindo-lhe uma fama que ainda seria encontrada em Vicente de Beauvais em sua “enciclopédia”, o *Speculum Maius*.

A desconfiança com o mundo grego e pagão, cabe lembrar, nunca apagou do imaginário ocidental o interesse pela matéria de Troia, «não apenas porque na Antiguidade havia sido o ciclo legendário literariamente mais fecundo»<sup>419</sup>, mas também porque, no modelo romano da *Eneida*, continuava a servir de fundamento genealógico na literatura e na história: já comentamos da fundação de Lisboa por Ulisses, o qual, segundo Tácito, após navegar pelo Atlântico, também teria fundado Asciburgium (atual Moers, Alemanha), mas cabe citar, entre incontáveis exemplos, a suposta origem troiana dos merovíngios (com os francos descendentes de um certo Franco, exilado junto a Enéas, e que teria fundado uma cidade à qual dera o nome do filho de Príamo, Paris), dos bretões (por meio de Bruto, também troiano, como primeiro rei da Bretanha, conforme exposto em um obra de grande sucesso, a *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth<sup>420</sup>), ou a *Edda* em prosa do islandês Snorri Sturluson (séc. XIII), que em seu evemerismo fundia a mitologia nórdica com a historiografia mediterrânea, fazendo de Thor um neto de Príamo exilado na Trácia, cujo neto Odin, por sua vez, teria migrado para a área germânica, sendo o antepassado das coroas da Dinamarca, da Suécia e da Noruega. Além disso, pelos testemunhos esparsos e pelo seu efeito na literatura da época, não há dúvidas de que a “matéria de Tróia” sempre foi parte dos cantos dos jograis.

Pela medida de suas influências na literatura, perceptível no tratamento do tema da eventual traição de Enéas, pode-se «distinguir entre as fontes antigas do tema troiano na Idade Média uma corrente ortodoxa ou homérica, menos fecunda»<sup>421</sup>, constituída por obras eruditas como a *Eneida*, as *Heroides* e as *Metamorfoses* (estas duas, de amplíssima difusão), e uma corrente heterodoxa (ou “antihomérica”), representada por Dictis e Dares. Era esta última a dominante, só sendo suplantada no Renascimento (quando Homero, para usar nossos termos, “retorna”) por aquela corrente “acadêmica” antes restrita a âmbitos eruditos e de corte, sem profundos efeitos na tradição<sup>422</sup>. Como lembram Barrio Vega; Vicente Cristóbal López (2001, p. 147), este embate e vitória alterna-

<sup>419</sup> «no sólo porque en la Antigüedad había sido el ciclo legendario más fecundo literariamente» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 145). Tradução minha.

<sup>420</sup> Obra do séc. XII que, assim como Dares, ainda em época renascentista recebia crédito histórico, sendo traduzida em várias línguas vernáculas de seu original latim.

<sup>421</sup> «distinguir entre las fuentes antiguas del tema troyano en el Medievo una corriente ortodoxa u homérica, menos fecunda» (BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, p. 147). Tradução minha.

<sup>422</sup> O caso da *Commedia* é, como sempre, particular: apesar de dever ser inscrita na primeira corrente, e não ser necessário comentar seus efeitos na tradição, pela construção antifrástica a Dictis e Dares, como veremos a seguir, é uma obra que se coloca além destas divisões, constituindo, a bem dizer, uma corrente própria com profundos efeitos ao menos até o início do século XX.

tiva será índice de uma mudança de valores, de uma mudança na consideração da cultura antiga, que envolve implicações ainda mais profundas.

Os textos de Dictis e Dares entram com força para a tradição literária ocidental, assim entendendo o momento em que seus efeitos e sua recepção se intensificam, na transição entre a Alta e a Baixa Idade Média. Como dito, seu sucesso era devida à recepção que, apesar de identificar o estilo literário, agora as interpretava como testemunhos historiográficos — se o horizonte de recepção de seu público primeiro, as épicas homéricas e os poemas do Ciclo estavam agora perdidos, o novo público medieval as remanejava em seu horizonte de expectativas deslocando-as para o espaço da narrativa historiográfica, que permitia reconsiderar os limites estéticos de textos dependentes do contraste com obras já não disponíveis. Mas se este era o âmbito de recepção, para compreendê-las, além do horizonte de recepção medieval, é necessário investigar o muito diverso contexto de produção, o filão de obras antihoméricas da Segunda Sofística no qual ambas se inserem. Como relata Proserpi (2013),

Anões para não dizer gnomos sobre os ombros de gigantes, estes textos derrotaram Homero, contestaram e colocaram em crise Virgílio e por séculos alimentaram tamanha massa de literatura e de história que quem escute sua evocação fica hoje tentado em liquidar o fenômeno como pura ilusão ótica de poucos, devotos especialistas. Quando na verdade é outra a ilusão ótica para se combater: aquela que nos faz observar o passado do alto dos olímpicos cumes dos cânones e das taxonomias adquiridas e que muitas vezes provoca o efeito de uma luneta invertida, na qual vemos maior apenas aquilo que está mais próximo<sup>423</sup>.

É por isso que, como mais adiante comenta a mesma autora ao tratar de um crítico de Dictis, sem uma compreensão dos contextos de leitura será impossível compreender a popularidade destas obras<sup>424</sup>: ambas participam, no momento da produção, do tratamento que a Segunda Sofística fez da historiografia, quando cai por terra, em maneiras e finalidades diversas, aquela rejeição dos «elementos míticos e milagrosos»<sup>425</sup> que com Heródoto primeiro e Tucídides depois havia marcado o nascimento da historiografia grega. Isso esclarece como os originais gregos não sejam simples racionalizações ou tentativas de escrita da história, mas intencionais “embustes” literários, profundamente meta-narrativos, que se inseriam no discurso de problematização da história. Como comenta Gabba (1981), ao final do período clássico e durante o período helenístico,

os momentos míticos e lendários da pré-história e da proto-história gregas, com sua abundância de genealogias divinas e heroicas, que haviam sido eliminadas da história de Tucídides ou usadas como evidências para uma história puramente humana, retomaram um papel e uma função em obras de história. A escrita da

<sup>423</sup> «Nani per non dire gnomi sulle spalle dei giganti, questi testi hanno sconfitto Omero, hanno contestato e messo in crisi Virgilio e per secoli hanno alimentato una tale massa di letteratura e di storia che chi la senta evocare oggi è tentato di liquidare il fenomeno come pura illusione ottica di pochi, devoti specialisti. Quando è invece un'altra illusione ottica da combattere: quella che ci fa osservare il passato dalle olimpiche vette dei canoni e delle tassonomie acquisite e che spesso sortisce l'effetto di un cannocchiale rovesciato, in cui vediamo più grande solo ciò che è più vicino» (PROSPERI, 2013, p. 2-3). Tradução minha.

<sup>424</sup> Cf. Proserpi (2013, p. 3).

<sup>425</sup> «elementi mitici e miracolosi» (PROSPERI, 2013, p. 5). Tradução minha.

história se voltou mais uma vez a estes elementos da tradição cultural grega não para racionalizá-los, mas para empregar tudo quanto pudesse ser considerado plausível ou mesmo possível [...]. Estamos em um mundo muito distante daquele de Tucídides ou mesmo de Políbio<sup>426</sup>.

Cabe recordar o processo iniciado por Heródoto e consolidado por Tucídides de uma narrativa histórica orientada por aquele critério definido por Bernard Williams como «exigência explicativa»<sup>427</sup>, uma pauta de uniformidade da História segundo a qual

o juízo de verdade *deve necessariamente ser aplicado* a todos os eventos narrados, independentemente de sua distância cronológica e sem possibilidade de exceção para todos os elementos da lenda [...] difundidos sob o nome mais corrente de *mitos*; em outras palavras, se algo aconteceu no passado — não importa quão distante — as condições que o provocaram devem ter sentido, em nível geral, ainda hoje. [...] Enquanto] Heródoto se encontra completamente inserido na “prática tradicional” de sua época e portanto suspende as considerações de verdade para os mitos apesar de um certo e evidente desconforto (veja-se seu tratamento da figura de Minos), Tucídides transforma radicalmente esta “prática tradicional”, adotando também para o passado mais remoto o mesmo critério já em vigor para o passado recente, aquele de submeter a juízo de verdade as narrativas que dele eram feitas<sup>428</sup>.

Percebemos este processo no tratamento que os dois historiadores fazem da matéria troiana. Discutindo a versão homérica da motivação para a guerra (o rapto de Helena), Heródoto, ao opor-lhe as fontes disponíveis e o princípio da exigência explicativa, opta por fontes de sacerdotes egípcios, que remeteriam a nada menos que um testemunho direto de Menelau (II.113–120): como já visto mais vezes, naquela mesma versão que serve de base à *Helena* de Eurípides, fugindo de Esparta Páris teria chegado ao Egito, onde, denunciado por alguns escravos, foi obrigado pelo rei local Proteu a deixar tanto Helena quanto o tesouro subtraído a Menelau, na esperança de retornar ambos ao rei espartano. Em Troia, contudo, os gregos não acreditaram nesta versão, e por isso mantiveram o assédio à cidade: Menelau só seguiu para Memphis quando a cidade foi capturada e seus soldados confirmaram que Helena não estava lá. É o momento em que Heródoto aplica seu racionalismo da uniformidade da história, afirmando que

<sup>426</sup> «the mythical and legendary phases of Greek prehistory and protohistory, with their store of divine and heroic genealogies, which had been eliminated from Thucydides’ history or used as evidence for purely human history, recovered a role and function in works of history. History writing turned once more to these elements in the Greek cultural heritage not in order to rationalize them, but in order to make use of anything which could be regarded as plausible or even possible [...] We are in a world which is far removed from that of Thucydides or even Polybius» (GABBA, 1981, p. 53). Tradução minha.

<sup>427</sup> «explanatory requirement», sigo a lexicalização de Prospero (2013).

<sup>428</sup> «il giudizio di verità *deve necessariamente essere applicato* a tutti gli eventi narrati, indipendentemente dalla loro distanza cronologica e senza possibilità di eccezione per tutti gli elementi della leggenda [...] che vanno sotto il più corrente nome di *miti*; in altre parole, se qualcosa è accaduto nel passato — non importa quanto lontano — le condizioni che lo hanno provocato devono avere senso, a livello generale, ancor oggi. [...] Mentre] Erodoto si trova completamente immerso nella “pratica tradizionale” della sua età e quindi sospende le considerazioni di verità per i miti nonostante un certo qual e evidente disagio (si veda il suo trattamento della figura di Minosse), Tucídide trasforma radicalmente questa “pratica tradizionale”, adottando anche per il passato più remoto lo stesso criterio già in vigore per il passato recente, quello di sottoporre a giudizio di verità le narrazioni che ne venivano fatte» (PROSPERI, 2013, p. 5). Tradução minha.

se Helena realmente estivesse na cidade, Príamo e os demais a teriam devolvido imediatamente para evitar os lutos da guerra; a hipótese de uma obstinada recusa pelos troianos simplesmente não é plausível<sup>429</sup>.

O extremo deste processo é aquela abordagem à mitologia conhecida, pela vinculação ao geógrafo Evêmero, por “evemerismo”, no qual se presume que as narrativas mitológicas sejam adaptações e exagerações, nascidas nas sequências de narrativas de eventos e personagens históricos, geralmente explicando deuses pelo fenômeno da “apoteose”, no qual reis passam a ser deificados e cultuados: um exemplo extremo é o tratamento do cavalo de Troia por Dares, que cético sobre a possibilidade de tal estratégia afirma, como vimos, se tratar de uma adaptação da figura de um cavalo esculpida sobre a porta troiana pela qual os gregos teriam adentrado a cidade<sup>430</sup>, e as palavras de Tucídides em abertura a seu *Guerra do Peloponeso* sobre os que acreditam em tais explicações irracionais deixam ainda menos espaço para o valor das épicas como documento.

A partir destes exemplos, durante o helenismo se verifica um retorno programático, capitaneado por intelectuais, à práxis da historiografia anterior a Tucídides que responde, como aponta Proserpi citando Gabba, «à mudança ocorrida no público e em seu horizonte de expectativas: mas se trata, precisamente, de um retorno programático, artificial, incapaz de cancelar as aquisições culturais da historiografia clássica»<sup>431</sup>. Um programa artístico e intelectual deste gênero não poderia deixar de levantar oposições, e com efeito são dois os efeitos literários, representados pelo principal nome do período, Luciano de Samósata: por um lado, a «reprovação e o escárnio»<sup>432</sup> das novas mesclas indistintas de mito e história na prática historiográfica, por outro, a «entusiástica adoção»<sup>433</sup> desta mesma mescla na prática literária. Luciano criticava com severidade esta presença na historiografia, em obras como *Como se deve escrever a história*, explorando-a com prazer em obras literárias que zombavam desta pretensão; destaca-se uma que mantém não poucos pontos de contato com Dictis e Dares, inserindo-se, como exemplo literário, na história literária de Ulisses a partir do descobrimento de Luciano pelos autores ocidentais: *Uma história verdadeira*.

Como já tive oportunidade de discutir ao tratar do romance histórico, o gênero moderno que mais se aproxima daquele aqui tratado, Luciano e os bons autores contemporâneos não se embatiam contra a imaginação e o jogo literário, mas contra sua falsificação como experiência histórica. É neste contexto da relação entre a épica e a história, sob a estrutura formal que evolui do gênero

<sup>429</sup> «se Elena si fosse veramente trovata in città, Priamo e i suoi l'avrebbero restituita immediatamente per evitare i lutti della guerra; l'ipotesi di un ostinato rifiuto da parte troiana semplicemente non è plausibile» (PROSPERI, 2013, p. 9). Tradução minha.

<sup>430</sup> Trata-se de um processo ainda ativo e não sem validade na investigação histórica; no caso do cavalo de Troia, por exemplo, este é ainda hoje submetido a explicações evemeristas, a mais comum sendo uma exageração de uma máquina de guerra, um ariete. Em sua *Descrição da Grécia*, Pausânias, por este mesmo processo, ainda afirma que «o trabalho de Epeio era uma invenção para abrir uma brecha nas muralhas de Tróia é sabido por todos que não atribuem tamanha tolice aos Frígios [=Troianos]» (I.XXIII.8)

<sup>431</sup> «al mutamento intervenuto nel pubblico e nel suo orizzonte d'attesa: ma è, appunto, un ritorno programmatico, artificiale, che non può cancellare le acquisizioni culturali della storiografia classica» (PROSPERI, 2013, p. 6). Tradução minha.

<sup>432</sup> «riprovazione e lo scherno» (PROSPERI, 2013, p. 6.). Tradução minha.

<sup>433</sup> «entusiastica adozione» (PROSPERI, 2013, p. 6-7.). Tradução minha.

antigo dos diálogos, que precisa ser entendida aquela prática literária na qual Bakhtin verificou as raízes do romance:

o retorno consciente e artificial a um tipo de narração “tradicional” e impregnado de elementos místicos, sem claro discernimento entre verossímil e inverossímil, foi abraçado entusiasticamente por autores de renome (Filóstrato, Luciano, Dião Crisóstomo, Antonio Diógenes) não porque “ingenuamente” convencidos da liceidade intelectual da operação — se realizada nos sulcos do gênero da *história*, mas porque desejavam explorar a fundo as intersecções e os limites recíprocos de história e ficção<sup>434</sup>.

Uma proposta alinhada com o atual, e não é casual que este “classicismo” de autores como Luciano lhes garanta um interesse da crítica ao par de Homero e da Atenas do quinto século (pois era nisto que se constituía seu “retorno”). Assim, Dictis e Dares compartilham um interesse pelo conflito troiano característico da Segunda Sofística, que no modelo de Heródoto e Tucídides era percebido como «um evento *histórico* do qual o poema homérico é a bela e infiel redução *poética*»<sup>435</sup>, tornando-se um verdadeiro «*case study* da diferença entre *μύθος* e *ιστορία*»<sup>436</sup>). Trata-se de uma nova perspectiva narratológica que nos permite estudar estes textos peculiares, por vezes ainda reduzidos a mera experiência literária ou simples exercícios de escrita criativa, a partir do denominador comum da

tendência de jogar luz e mais que isso problematizar a relação “triangular” autor-leitor-texto, povoando a narrativa de “obstáculos” que conduzam continuamente aos limites daquele “contrato” entre autor e leitor pelo qual o primeiro se empenha em construir “um mundo ficcional que seja suficientemente plausível, seja pela virtude de sua similaridade comparável ao mundo extra-diegético compartilhado pelo autor e pelo leitor, seja pela virtude de sua própria lógica inerente”. A impossibilidade para o leitor de confiar naquilo que lê — defendida ou sugerida pelo autor — é compartilhada por todos estes textos, em diferentes graduações de revelação e demonstração do processo: do grau mínimo de *Leucipe e Clitofon* (não por acaso um romance) ao grau máximo do *História verdadeira* de Luciano<sup>437</sup>.

Há contudo uma profunda diferença entre Dictis e Dares e todos os demais textos: eles *funcionaram*. Ao longo de séculos, os dois textos enganaram gerações de letrados e nenhum historiador

<sup>434</sup> «il ritorno consapevole e artificioso a un tipo di narrazione “tradizionale” e intrisa di elementi mistici, senza discernimento apparente tra verosimile e inverosimile, fu entusiasticamente abbracciato da autori di vaglia (Filostrato, Luciano, Dione Crisostomo, Antonio Diogene) non perché “ingenuamente” convinti della liceità intellettuale dell’operazione — se condotta nel solco del genere della *storia*, ma perché desiderosi di esplorare a fondo le intersezioni e i confini reciproci di storia e fiction» (PROSPERI, 2013, p. 7). Tradução minha.

<sup>435</sup> «un evento *storico* del quale il poema omerico è la bella e infedele riduzione *poetica*» (PROSPERI, 2013, p. 8). Tradução minha.

<sup>436</sup> «*case study* della differenza tra *μύθος* e *ιστορία*» (PROSPERI, 2013, p. 8). Tradução minha.

<sup>437</sup> «tendenza a esibire e anzi problematizzare il rapporto “triangolare” autore-lettore-testo, disseminando la narrazione di “ostacoli” che spingano continuamente ai limiti quel “contratto” tra autore e lettore per cui il primo si impegna a costruire ‘a fictional world that is sufficiently plausible, either by virtue of its relatable similarity to the extra-diegetic world shared by author and reader or else by virtue of its own inherent logic’. L’impossibilità per il lettore di fidarsi di ciò che legge — reclamata o suggerita dall’autore — è condivisa da tutti questi testi, secondo diverse gradazioni di disvelamento e esibizione del processo: dal grado minimo di *Leucippe e Clitofonte* (non a caso un romanzo) al grado massimo delle *Storie vere* di Luciano» (PROSPERI, 2013, p. 10). Tradução minha.

contestou a *auctoritas* de seu caráter pseudo-documentário até Coluccio Salutati (1331–1406), amigo de Petrarca e Boccaccio (o qual, contudo, foi enganado por outro texto do gênero, o de Filóstrato). Encontramos uma única exceção literária, que marca o início do progressivo cancelamento destas obras do horizonte ficcional de Ulisses: Dante. A força dos dois textos e o motivo para o estudo de obras medievais sobre Ulisses anteriores à *Commedia*, e que ilustram o universo de produção da mesma, é um dado

[tão] extraordinário quanto incontrovertibile: Dictis e Dares não [apenas] condizionaram, mas *controlaram* a difusão do mito troiano na Idade Média, no Humanismo e no Renascimento; tiveram tanta impudência que chegaram a prevaricar contra um Homero já em circulação e difundido, somente começando a perder força no Seiscentos, ainda capazes de ressurgir no Oitocentos. É este fenômeno de longuíssima duração que deve nos guiar em sua análise, e não, ao contrário, a escassa ou nula consideração que mereceram no século passado<sup>438</sup>.

#### 4.7.1.2 Demais soluções medievais

Um período de redescoberta (“retorno”) de Ulisses, primeiras manipulações sobre a tradição que preparam a revolução dantesca, se dá entre os anos de 1160 e 1185. É de interesse o contraste que se dá entre o *De bello troiano* de Joseph of Exeter e o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, escritos nestes anos. Para um leitor moderno, a primeira destas obras, ainda publicada e lida e no Setecentos, é uma tediosa adaptação em hexâmetros datílicos da narrativa de Dares, acrescida de alguns materiais tomados de Dictis e de umas poucas fontes antigas. O título busca emular o *De bello gallico* de César, e sua língua, seu estilo e seu metro estão tão próximos de Virgílio, Estácio e Lucano quanto era possível fazê-lo para um autor de Exeter em meados do século XII<sup>439</sup>.

Antes de analisar o segundo título, cabe lembrar, da mesma época, que Ulisses aparece em um terceira obra, o *Hortus deliciarum* (“Jardim das delícias”, 1167–85), enciclopédia iluminada destinada à pedagogia de noviças: é obra de Herrad de Landsberg, que assim se distingue por ser o primeiro confirmado retrato ocidental de autoria feminina sobre Ulisses (para a versão de Christine de Pizan, que reproduz o testemunho de Ovídio, ainda seria necessário esperar dois séculos). Em um de seus desenhos, Herrad mantém e recupera a visão dos primeiros pais da Igreja e retrata os navegadores enfeitados e capturados por sereias quase angelicais; em outro, vemos o “Duke Ulixes” portando as armas de um cavaleiro da época e amarrado sem grande cura ao mastro, acompanhado por um navegador igualmente vestido (provavelmente Perimedes ou Euríloco). O Ocidente começava a retratar Ulisses, assim como os demais antigos, como alguém seu, como alguém que pertencia a seu mundo: a descrição e os retratos não são aqueles usados para os bizantinos (os “gre-

<sup>438</sup> «straordinario quanto incontrovertibile: Ditti e Darete hanno non condizionato ma controllato la diffusione del mito troiano per tutto il Medioevo, l’Umanesimo, il Rinascimento; hanno spinto la loro impudenza fino a prevaricare un Omero ormai circolante e diffuso mostrando le prime crepe solo all’altezza del Seicento, pronti a risorgere ancora nel nostro Ottocento. È questo fenomeno di lunghissimo periodo che deve guidarci nell’analisi, non, viceversa, la scarsa o nulla considerazione in cui sono stati tenuti nel secolo scorso» (PROSPERI, 2013, p. 11). Tradução minha, grifo meu.

<sup>439</sup> Cfe. Stanford (1968, p. 283).

gos”) ou para povos ainda mais diferentes, mas condizem com a gramática visual para as demais personagens da Baviera.

Do mesmo modo, transmutado nas maneiras e costumes da época, apesar dos trovadores de corte terem provavelmente acesso aos textos latinos elevados, Ulisses finalmente deixa de falar latim e grego e adota as línguas românicas e germânicas que lhe permitem libertar-se dos modelos canônicos. Símbolo máximo deste processo é a primeira obra que se preocupa com Troia nos moldes de um novo e revolucionário gênero literário, o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure acima lembrado, no qual, apesar do espírito anti-ulisseico da *Eneida* e de Dares, os episódios tomados de Dictis preparam o terreno para o desenvolvimento e a recuperação do herói. Ao retomar a *Odisseia*, em particular, Benoît parece se inclinar a um apreço por Ulisses: ele é amado pela esposa e pelo povo e a descrição de sua morte pelas mãos de Telêgono é muito mais carregada de *pathos* e compaixão do que em Dictis, inclusive na descrição (uma invenção de Benoît, não encontrada e contrária a todos os cânones antigos) de uma Circe inconsolável pela tragédia. A impressão geral, como descreve Stanford (1968, p. 179), é de que, como Dante depois, Benoît provava simpatia por Ulisses apesar da hostilidade de suas fontes.

É quase impossível descrever o sucesso da obra de Benoît. Como demonstração podem ser lembradas as incontáveis traduções e adaptações, que levaram seu texto não apenas para os espaços culturais mais esperados, como Alemanha e Inglaterra, mas também para Portugal e para a Islândia, para a Croácia e para a Rússia. Sua obra chegou mesmo a vencer a barreira oriental e ser traduzida no *Ο Πόλεμος της Τρωάδος*, o mais longo romance medieval em grego que possuímos. Algumas destas traduções seriam facilitadas ou mediadas por outra, aquela (que, por ironia, retornava ao latim) do siciliano Guido delle Colonne, a *Historia destructionis Troiae*, destinada a ainda maior sucesso de público e por sua vez, em um jogo caleidoscópico do universo literário, traduzida para as línguas vernáculas, inclusive o francês (baseando-se, como fonte lexical e sintática, no *Roman* de Benoît). Para exemplificar esta complexa tradição, cabe citar o caso do cansativo, mas de grande influência na literatura inglesa, *Recuyell of Historyes of Troye* (1474), a primeira obra em sua língua a ser impressa: tratava-se de uma versão em inglês da adaptação de Raoul Lefèvre em francês da paráfrase livre de Guido delle Colonne em latim da amplificação de Dictis e Dares — textos em latim que traduziam originais gregos — escrita por Benoît em *langue d’oui*. A *Recuyell*, cabe lembrar, foi a principal fonte para o material troiano encontrado em Shakespeare, inclusive seu retrato de Ulisses no *Troilus and Cressida* (que também recuperava o *Troilus and Criseyde* de Chaucer, cuja fonte era o *Filostrato* de Boccaccio, que por sua vez adaptava e ampliava um dos episódios do *Roman de Troie* para contrastar a austera adaptação de Guido delle Colonne). No geral, Ulisses

é retratado de maneira pouco favorável nestas versões (bem como em outras aqui não mencionadas). Ele é “o mais falso em suas ações e totalmente fraudulento”; [...] é uma desgraça até mesmo para o exército grego. Mas há exceções. John Gower, por exemplo, em seu *Confessio amantis* (1393) segue Horácio e Ovídio no louvor a Ulisses como um “valeroso cavaleiro” e um homem de conhecimento universal. Mas, infelizmente, ele teria se voltado à magia negra em seu desejo de descobrir o conhecimento proibido e por este motivo foi destruído ao final (de



acordo com a versão de Gower)<sup>440</sup>.

Gower era amigo de Chaucer, e devia se inspirar em seu retrato da ânsia de Ulisses pelo conhecimento na versão dantesca da *curiositas* que tanto marcaria a tradição. Com efeito, frente a este universo literário é fácil compreender a inovação e a importância da versão de Dante, da busca pelo conhecimento que alcança os limites derradeiros, a qual constituía na antiguidade, sobretudo em Homero, uma peculiaridade positiva do herói, que no pensamento medieval se transforma em uma condenação ao homem que desdenha dos limites impostos à natureza humana. Gower e Dante são perfeitos homens medievais e não poderíamos esperar um tratamento diferente para a *curiositas*, mesmo que movidos por compaixão; contudo, é fácil antever a mudança no tratamento da figura do herói que estes retratos medievais facultariam, sobretudo quando os textos gregos que começariam a ser recuperados pareceriam confirmar as intuições dos primeiros “modernos”. Mas antes de passar a este ponto central da evolução de Ulisses, a versão dantesca e sua subversão hermenêutica no início da era moderna, é preciso estudar em maior detalhe a obra de Benoît, que melhor nos permite reconstruir o horizonte literário no qual Dante avançava sua proposta sempre medieval, mas soberba e inovadora.

#### 4.7.1.3 O *Roman* de Benoît de Sainte-Maure

Os motivos para o sucesso dos textos de Dictes e de Dares — especialmente do segundo, cuja postura filotroiana melhor se adaptava à expectativa ocidental de difamação dos gregos e constituição de uma genealogia –, vinculados a questões linguísticas, a características narratológicas que facilitaram sua recepção como testemunho histórico e à conveniência no mundo cultural que o recebeu (tais como o apagamento das divindades pagãs e o esquecimento do mundo grego) são analisados em detalhe por Prosperi (2013) e não cabe recapitular aqui: baste ressaltar que sobretudo a Dares coube uma grande influência pela difusão das lendas da origem troiana das dinastias de França e da Inglaterra que o empregavam em suas reivindicações. Cabe, contudo, estudar em maior detalhe sua influência direta e indireta na literatura europeia, especialmente entre os séculos XII e e XV, por via de seus efeitos no principal romance desta época, uma obra concebida no contexto de divulgação da origem filotroiana dos rei normandos da Inglaterra: o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, um poema em um dialeto do francês antigo (de Touraine) em mais de 30.000 *octosyllabes à rimes plates*. Monge beneditino, Benoît estava inserido no mecenatismo de Eleonora de Aquitânia, consorte de Henrique II Plantageneta<sup>441</sup>, e também compôs uma *Chronique des ducs de Normandie* (“Crônica dos duques da Normandia”, 1175) onde incorporava a lenda das origens troianas dos normandos antes elaborada por Guilherme de Jumièges em sua *Historia Normannorum ducum* (“História dos duques da Normandia”, anterior a 1087).

<sup>440</sup> «appears in an unpleasant light in these versions (and in many not mentioned here). He is ‘falsest in his fare and full of deceit’; [...] he is a disgrace even to the Greek army. But there are some exceptions. John Gower, for example, in his *Confessio amantis* (1393) follows Horace and Ovid in praising Ulysses as a ‘worthy knight’ and a man of universal knowledge. But, sad to say, he turned to black magic in a desire to discover forbidden knowledge and so was destroyed in the end (according to Gower)» (STANFORD, 1968, p. 180). Tradução minha.

<sup>441</sup> Difícil imaginar que não seja ela a «riche dame de riche roi» a quem a obra é dedicada.

A trama do *Roman de Troie* é, em essência, em uma paráfrase de Dares acrescida de uma adaptação do último livro de Dictis (relativo aos *nostoi*, sobretudo àquele de Ulisses), que começa pela expedição dos Argonautas e se encerra com a morte de Ulisses por mão de Telêgono. A obra é contudo inovadora, porque, baseando-se no exemplo do *Roman de Thèbes* e do *Roman d'Enéas*, produzidos no mesmo espaço cultural, adota um gênero novo, o *romance*, que apresenta uma diferença fundamental: é escrito em língua vernácula e o autor se apresenta no prólogo. A nova língua e a nova forma se combinam com o propósito genealógico na vontade de oferecer um *specula principum* (“espelhos para os príncipes”), aquele gênero, que também encontra suas origens no mundo antigo<sup>442</sup>, de textos dedicados à educação moral dos nobres, resultando na atualização dos heróis antigos conforme os códigos de comportamento feudais, abusando de descrições psicológicas, inclusive no cuidado e espaço dedicado a temas amorosos, as quais são quase de todo ausentes em Dares e muito tímidas em Dictis. Pertence, assim, àquela categoria de romances tipicamente medieval em geral qualificados como “enciclopédicos”: há uma tendência centrífuga e uma multiplicidade de situações, de protagonistas e de pontos de vista, tornando-o um romance «coral» construído ao redor do evento central do assédio a Ílion<sup>443</sup>.

Como no caso dos demais romances medievais, sobretudo daqueles da área plantageneta, o público medieval se fascinou pelo *Roman de Troie*, resultando no processo de múltiplas transformações em prosa (as *mises en prose*), traduções e adaptações de sua obra avaliadas na seção anterior. Os resultados eram muitas vezes manuscritos luxuosos, que por sua vez teriam igual fortuna na tradição. Além do já mencionado *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, mais uma releitura que uma adaptação, conhecemos cinco diferentes *mises en prose* da obra de Benoît, conhecidas por *Prose 1, 2, 3, 4 e 5*<sup>444</sup>.

A *Prose 1*, composta cerca de um século após o *Roman* e da qual por sua vez há duas versões, se distingue pelo fato do anônimo autor oferecer uma detalha descrição da Moreia (atual Peloponeso) de sua época, deixando entender que o texto foi redigido em área bizantina; apesar da fidelidade com Benoît, «o autor recorta a “cor”, as chamadas partes descritivas que são estranhas à essência da *fábula*»<sup>445</sup>, provavelmente em vista da historicidade. A *Prose 2* foi redigida algumas décadas depois na Itália setentrional, também se mantendo fiel ao *Roman* e influenciando a posterior tradição toscana sobre a matéria troiana: é provavelmente esta, e não o *Roman*, a fonte que Binduccio dello Scelto terminou de traduzir em Siena em 1372 «para que aqueles que não sabem o francês possam com ela se deleitar»<sup>446</sup> e que muitos estudiosos consideram a mais provável fonte do *Filostrato* de Boccaccio. A *Prose 3*, composta ao final do séc. XIII em área francesa ou italiana, é um texto muito mais original, produto um clérigo inserido na tradição literária (Mantovani (2013) recorda, por exemplo,

<sup>442</sup> Exemplos são *A educação de Ciro* de Xenofonte e, especialmente como modelo para os ocidentais, o *De Clementia* de Sêneca.

<sup>443</sup> Cf. Mantovani (2013).

<sup>444</sup> Recupero a resenha da fortuna crítica apresentada por Mantovani (2013).

<sup>445</sup> «l'autore taglia il “colore”, le cosiddette parti descrittive che sono estranee alla sostanza della *fabula*» (MANTOVANI, 2013, p. 194). Tradução minha.

<sup>446</sup> «accìò che coloro che non sanno lo francescho ci si possano dilectare». Tradução minha.

como sejam claras as remissões ao *Roman de Brut*); é a fonte da *Istorietta troiana*, versão toscana incompleta, mas de relativo sucesso, conhecida por Dante e Boccaccio. A *Prose 4* é a *mise en prose* de menor valor literário, monótona e que extirpa de Benoît «momentos pitorescos como o retrato de Medéia ou patéticos como a narrativa da última noite de Troilo com Briseida»<sup>447</sup>, contemporânea à *Prose 3* e testemunhada por um manuscrito de grande luxo. A *Prose 5*, por fim, é a adaptação de maior sucesso, inclusive por costumar ser incluída, ainda como fidedigno testemunho historiográfico, em coletâneas quais a *Histoire ancienne jusqu'à César* e a *Historie universelle*; o códex mais antigo foi copiado em Nápoles em 1345, e o autor demonstra conhecer não apenas Benoît, mas as demais *Proses* (em especial a 1 e 3), permitindo-se modificações como no retrato de Helena, a invenção *ex ingenio* de alguns episódios e, sobretudo, a “complementação” do texto com uma tradução quase integral das *Heroides* de Ovídio.

Como adiantado, é diferente o caso da *Historia destructionis Troiae*, tradução em latim composta por um Guido delle Colonne na Sicília entre 1272 e 1287<sup>448</sup>, cuja *intentio operis*, como explicitado pelo título, não é o deleite subjacente a todas as *Proses*, mas a história. Seu conteúdo se propõe o “verdadeiro”, de modo que o «o autor realiza uma estudada seleção e reelaboração do material narrativo à sua disposição»<sup>449</sup>, a ponto de apresentar como suas fontes os “historiadores” Dictis e Dares, omitindo sua dívida com Benoît, apesar de em certos momentos Guido indicar Dares como *auctoritas* para episódios cuja única fonte é o *Roman de Troie*. No prólogo, Guido afirma que a obra foi encomendada pelo arcebispo Matteo de Porto (a quem é dedicada), tendo sido interrompida em 1272 com a morte deste; a encomenda eclesiástica é perceptível nas demais fontes da obra, como as *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, a *Historia* de Pietro Comestore e a *Bíblia*. A esta encomenda talvez se deva atribuir também a «mudança no desenho autoral em sentido mais moralista que histórico, conforme se deduz pela supressão de temas — como o amor — e tons — como o patético — que são característicos da *aetas ovidiana*»<sup>450</sup>, um desenho autoral sustentado pela pretensão histórica que talvez explique o sucesso improvável de uma obra árida, desleixada e repleta de anacolutos, que aos olhos modernos subtrai o que de mais válido havia em Benoît, sobretudo a adoção do vernáculo frente ao latim.

<sup>447</sup> «momenti pittoreschi come il ritratto di Medea o patetici come il racconto dell'ultima notte di Troilo con Briseida» (MANTOVANI, 2013, p. 196). Tradução minha.

<sup>448</sup> A crítica internacional parece unânime na identificação deste Guido delle Colonne com o homônimo poeta lembrado por Dante no *De Vulgari Eloquentia*, ao contrário daquela italiana que, sobretudo a partir de filólogos modernos como Contini e Folena, acreditam se tratar de um homônimo. Os primeiros alegam a improbabilidade de dois homônimos contemporâneos, ambos de Messina (Sicília), ambos juizes, ambos escritores; os segundos alegam as profundas divergências linguísticas (uso exclusivo do latim no autor da *Historia*, exclusivo do vernáculo no poeta dantesco), temáticas (no tratamento do amor) e religiosas (o prosador é claramente mais subserviente à Igreja), bem como a dificuldade cronológica da composição (o autor da *Historia* afirma tê-la concluído em três meses em 1287, algo improvável para o Guido lírico que teria a esta altura cerca de 80 anos). Pessoalmente, acredito se tratar de autores diferentes, talvez parentes, mas trata-se de um caso para o qual a biografia do autor não tem a mínima relevância para nossa investigação.

<sup>449</sup> «l'autore compie un'accorta selezione e rielaborazione del materiale narrativo a sua disposizione» (MANTOVANI, 2013, p. 197). Tradução minha.

<sup>450</sup> «deviazione del disegno autoriale in senso più moralistico che storico, come si evince dalla soppressione di temi — come l'amore — e toni — come il patetico — che sono caratteristici dell'*aetas ovidiana*» (MANTOVANI, 2013, p. 197). Tradução minha.

## 4.8 Dante e o Ulisses centrífugo

Um dos mais sublimes episódios da *Commedia* é o encontro do Dante-personagem com Ulisses, um Ulisses como nunca subversivo, como nunca carregado de potencialidades. Não por acaso, a história de seus efeitos comprova como este episódio seja um dos mais importantes textos na tradição literária do mito, tendo predisposto inclusive, como espero detalhar em trabalhos futuros, a recepção do texto homérico, especialmente em suas traduções. É impossível supor como seria a história das figurações de Ulisses se não tivéssemos recebido a *Commedia*. Numa armadilha para quem insiste em estudar a recepção dos textos antigos a partir de suas datas de produção, percebemos como o significante de Ulisses fornecido por Dante tinha tanta potencialidade subversiva que logo seria adotado pela intelectualidade europeia, não apenas reforçando o interesse pelo texto homérico então ainda perdido, mas também influenciando a própria história ao ser lido como uma conveniente profecia. O horizonte de produção do canto XXVI do *Inferno* e a história de seus efeitos é um dos mais significativos exemplos do emprego e da manipulação do clássico, não apenas neste trabalho.

A história dos efeitos da *Commedia*, um encontro com um Ulisses externo aos feitos de Troia e da *Odisseia* na qual o peregrino cristão, aos olhos de seus leitores e daqueles sucessivos (inclusive aos nossos), «descobriu o descobridor»<sup>451</sup>, nos comprova a futilidade do demarcar um limite entre a realidade e a ficção, entre a história e a literatura. Esta futilidade não se dá por aquele sentido, equivocadamente descrito como “pós-moderno”, de que ambas são narrativas, na mesma medida verdadeiras ou falsas, no questionamento dos limites diegéticos das noções de “realidade”; aqui, aprendemos como os elementos históricos e literários não pertencem a esferas distintas, com contatos eventuais e tangenciais, mas ao contrário são elementos colocados em um único universo de expectativa, construindo-se, alimentando-se e influenciando-se reciprocamente. O Ulisses de Dante — ou, melhor dizendo, a interpretação que o texto dantesco insinua e faculta, o significado que está nos limites da interpretação deste significante — foi lido como profecia do espírito moderno (“renascido”), as descobertas científicas e sobretudo a estação das grandes navegações eram entendidas como a prefiguração, como o cumprimento da profecia que resolvia a tensão literária. Se Dante, como se concorda, considerava o espírito clássico louvável mas lamentava os limites de sua ignorância do Deus cristão, os homens do Renascimento louvavam sua literatura entendendo-o como um profeta, mas lamentando que uma tão alta razão tivesse detido seu engenho pelo temor divino: a consequência seria o louvor desta época por Ulisses, que como todo clássico representava o período anterior ao ofuscamento medieval da razão pela fé.

É por isso que é possível apresentar e defender aqui, dentro dos limites da interpretação para os quais insisto na importância da filologia, a leitura do Ulisses dantesco como o descobridor, como o homem sem culpa por ter buscado aquilo que é componente essencial do humano, a vontade de conhecer. É por isso que, frente à sua irrevogável colocação no Inferno pelo autor, não é preciso esconder o mal-estar que os modernos, mesmo católicos, sentem com este Ulisses con-

<sup>451</sup> «ha scoperto lo scopritore» (BOITANI, 1992, *passim*). Tradução minha.

denado pela eternidade, ao qual poderíamos ter conferido apenas uma longa pena no Purgatório (afinal, a parcela que mantivemos daquele cristianismo é a vontade de redenção, especialmente de narrativas de redenção). Trata-se de uma leitura que se aproxima muito daquela que os românticos fizeram do Ulisses dantesco — não por acaso, o *Ulysses* de Tennyson, moldado sobre aquele dantesco, contraria menos nossas vontades e expectativas — e que assim poderia, como naquela de Boitani (1992), ser acusada de romântica ou mesmo de existencialista. Não podemos fingir que as leituras do texto dantesco, daquelas proféticas dos primeiros navegadores da América a Primo Levi que se esforçava em recitá-lo em Auschwitz, nele encontrando a única parcela de humanidade que lhe restava, não interfiram em seus efeitos em nós, assim como predispôs a recepção homérica a partir do Renascimento. Pelos mesmos motivos, as palavras com as quais Boitani (1992) defende sua leitura também são válidas para aquela aqui apresentada:

Minha resposta a estas objeções é que talvez não tenham motivos para subsistir. Quero antes de tudo reivindicar a necessidade de uma interpretação que tenha sempre em foco o problema do homem. Qualquer leitor do canto XXVI do *Inferno* sente que Ulisses narra um evento de exaltação e de dor, uma história que arde. Afinal, ela se refere à existência de cada um nós entre ser e não ser, entre desejo, ilusão e destino. [...] Como [...] podemos — nós que, «espíritos deserdados», «sem esperança vivemos no desejo» como os habitantes do limbo dantesco — evitar ler Ulisses deste modo: agora, em nosso «tempo de indigência»? Nós não podemos cancelar a sombra, pois nesta se encontram o texto e nossa crise [...]. Enquanto livres prisioneiros de nosso mundo material e cultural — me limitarei a sugerir aqui — ou em qualidade de herdeiros prefigurados mas sempre ansiosos por um destino interpretativo [...], não podemos simplesmente esconder a cabeça no chão frente à inescapável *ananke*, à necessidade da narrativa dantesca<sup>452</sup>.

#### 4.8.1 O canto XXVI do *Inferno*

O canto de Ulisses se abre com uma inflamada apóstrofe a Florença, na qual sua voz de exilado lamenta a decadência da pátria e deseja seu castigo, na mais aberta e honesta invectiva da *Comédia*. Com um irônico imperativo presente, é um dos raros momentos da obra nos quais o autor explicita «o próprio ânimo que ao mesmo tempo se indigna e padece com o mal que triunfa em sua cidade»<sup>453</sup>. Em tema e “geografia”, esta invectiva se vincula ao canto anterior, nos quais o Dante-peregrino encontrou os ladrões, com o episódio de Ulisses iniciando depois da reflexão sobre a dor da memória. É pela dor do reviver, expressa no verso do «*allor mi dolsi*», que a invectiva

<sup>452</sup> «La mia risposta a queste obiezioni è che esse forse non hanno ragioni di sussistere. Vorrei anzitutto rivendicare la necessità di una interpretazione che abbia sempre al suo centro il problema dell'uomo. Ogni lettore del canto XXVI dell'*Inferno* sente che Ulisse racconta una vicenda di esaltazione e dolore, una storia che brucia. Essa riguarda infatti l'esistenza di ciascuno di noi tra essere e non-essere, fra desiderio, illusione e destino. [...] Come [...] possiamo — noi che, «spiriti diseredati», «sanza speme vivemo in disio» come gli abitanti del Limbo dantesco — evitare di leggere Ulisse in questo modo: ora, nel nostro «tempo di indigenza»? Noi non possiamo cancellare l'ombra, perché in essa s'incontrano il testo e la nostra crisi [...]. In quanto liberi prigionieri del nostro mondo materiale e culturale — mi limiterò a suggerire qui — o in qualità di eredi prefigurati e pur sempre vogliosi di un destino interpretativo [...], noi non possiamo semplicemente nascondere la testa dentro la sabbia dinanzi all'ineluttabile *ananke*, alla necessità del racconto dantesco» (BOITANI, 1992, p. 49-50). Tradução minha; as citações do autor são de conhecidos trechos da *Commedia*.

<sup>453</sup> «il proprio animo insieme sdegnato e dolente per il male che trionfa nella sua città» (LEONARDI, 2007, p. 759). Tradução minha.

se conjuga, em sentimento, com a dor deste episódio, assim antecipando ao leitor a importância e a singularidade do evento prestes a ser narrado, uma reflexão que constitui um «caso novo e único no *Inferno*»<sup>454</sup>.

O Dante-poeta narra ter seguido com Virgílio por um caminho solitário, sem demônios e danados, chegando a uma ponte. Apesar da descrição de um cenário silencioso e, nos limites infernais, solene e contido, a dor que contemplou do alto desta ponte foi tão forte que se repete no momento da escrita, ou seja, mesmo já tendo superado seu inteiro périplo pelo Além, vendo-se o autor obrigado a “frear o engenho”. A situação pode parecer injustificada em um momento em que o Dante-peregrino já entendeu a singularidade de sua experiência e já presenciou cenas de incomparável sofrimento, e por isso se torna obrigatória e explica a importância deste encontro na estrutura da inteira obra e, portanto, na vida do poeta: é o encontro com Ulisses, cujo engenho e sede de conhecimento, que nunca conheceram limites, o levaram à morte e à danação eterna por ter ousado desrespeitar os limites divinos.

Como costumeiro na *Commedia*, o encontro é antecedido por descrições físicas do ambiente, vendo-se o poeta obrigado a recorrer a metáforas e similitudes para descrever os já lembrados silêncio e solenidade; entende-se como um exemplo de quanto as palavras humanas são incapazes de retratar o que não é terreno, em um processo que se intensifica com a gradual ascensão do peregrino e que se conclui na magnífica descrição da Trindade no último livro do *Paraíso*. Uma descrição que, cabe ressaltar, é preparada com um símile clássico vinculado aos feitos de Ulisses pelas fontes que o autor utilizava: o poeta compara seu espanto àquele de Netuno ao ver uma sombra no fundo do mar e levantar a cabeça para ver a primeira nave a singrar os mares, aquela do Argonautas. Nem mesmo no canto final a *kenning* da navegação e seu valor para a interpretação do episódio de Ulisses, como analisado nas notas à tradução em anexo a este trabalho, é casual.

As similitudes deste canto são magistrais, um voo cinematográfico que parte da descrição do panorama, se fecha sobre os condenados e termina na descrição da chama de Ulisses. A descrição do círculo infernal (a *bolgia*) introduz o motivo que domina o canto, a escuridão: assim como um camponês ao entardecer, «quando a mosca se rende ao mosquito», percebe na vale escura abaixo incontáveis vaga-lumes em movimento — o cenário é, como esperado, medieval –, talvez justo onde ele colhe e ara (ou seja, no espaço que ele conhece, onde está sua identidade), este círculo é um vale escuro povoado por chamas em um movimento no qual há uma certa sugestão de dança, de alguma organização. A sensação de maravilha e terror provocada é descrita com outra similitude, desta vez bíblica (introduzindo, portanto, uma linguagem áulica e antiga que é novamente exceção no reino terreno, prático e secular do *Inferno*): assim como os olhos de Eliseu, «aquele que se vingou com os ursos», só conseguiam perceber uma chama quando os cavalos de Elias se elevaram ao céu, Dante não consegue distinguir de quem cada chama se «apropria». Contudo, pela ontologia do *contrapasso* infernal, aquele princípio segundo o qual cada pecador sofre no Inferno pela eternidade seu pecado, Dante logo entende, como depois Virgílio lhe confirma, que aquelas chamas que ardem em eterno

<sup>454</sup> «caso nuovo e unico nell'*Inferno*» (LEONARDI, 2007, p. 759). Tradução minha.

são uma figura da chama do engenho humano, do qual fizeram mau proveito.

Uma pena distinta, portanto, pois o movimento das chamas parece ser ordenado, e não parece haver o ruído de outras partes do Inferno; na prática, um contrapasso igualmente doloroso, mas menos ignóbil. Há uma chama em particular que captura a atenção de Dante, descrita com a terceira similitude: ela tem uma ponta dupla, assim como a chama de Etéocles e Polínice, os irmãos cuja discórdia foi tão profunda que se manteve após a morte, quando da mesma pira onde foram queimados seus corpos nasceram duas labaredas distintas. O mundo grego é assim introduzido com sutileza e naturalidade no texto da *Commedia*, dominada pelas referências bíblicas e medievais. Dante prepara seu encontro com o clássico.

Questionado, Virgílio revela que dentro daquela chama ardem Ulisses e Diomedes, juntos punidos por juntos terem pecado, elencando três culpas, todas externas aos episódios de Homero: o logro do cavalo em Troia, o alistamento de Aquiles em Ésquiro e o furto do Paládio. A vontade de Dante de conhecer suas histórias é incontrolável, e pede a Virgílio nada menos que cinco vezes em dois tercetos que o ajude a conhecer. Será mais um dos grandes “fins” de Dante, daqueles momentos finais, tão explorados em seu drama, que parecem decidir e julgar uma vida: é o caso de Ugolino, de Manfredi, de Buoncorte e especialmente de Guido da Montefeltro, que também se encontra nesta *bolgia* (é o protagonista do canto seguinte) e cuja contraposição a Ulisses é necessária para quem se preocupe com a interpretação da *Commedia*. Mas é sobretudo um fim que lembra, em todas suas diferenças, aquele de outro encontro com o duplo no qual apenas um irá falar, talvez o único momento do *Inferno* capaz de rivalizar a este em sublime: aquele com Paolo e Francesca no canto quinto, do qual a igual abstenção de qualquer comentário do Dante peregrino também nos sugere uma participação e uma identificação tão intensa com o narrado capaz de silenciar o poeta.

Quando o movimento da dupla chama a aproxima da ponte, Virgílio, com uma *captatio benevolentiae* que não esconde por completo seu desprezo, questiona a chama. Estamos no meio do canto, que até o final será ocupado pela voz de Ulisses em um monólogo quase independente, inserido na trama da *Commedia* como citação, mas que se liga metricamente ao tecido do canto por um pesado *enjambment* de final de *stanza* que inicia por um «quando». Em sua função pronominal, este “quando” não domina apenas os períodos seguintes: ele estrutura a inteira narrativa de Ulisses.

É preciso analisá-la em maior detalhe para depois colher seus efeitos. Ulisses narra que, depois de um ano junto a Circe, nem as obrigações e as alegrias familiares foram capazes de controlar seu ardor pelo conhecer os vícios e as virtudes humanas. Decide então partir rumo a Ocidente, seguindo com seus companheiros até aquela «foz estreita» na qual Hércules havia estabelecido seus marcos divinos: o estreito de Gibraltar, o limite legítimo da exploração humana. Vencida esta foz, Ulisses convence seus companheiros a seguirem viagem, empregando nessa ousadia os poucos anos que lhes restam na exploração do «mundo sem gente» «atrás do Sol», segundo as duas nobres faculdades humanas no pensamento dantesco, «*virtute e canoscenza*». Trata-se de sua célebre «*orazion picciola*», um dos maiores exemplos literários de sua proverbial eloquência, tão eficaz que depois de ouvi-la lhe seria impossível controlar os companheiros.

A tripulação volta então a popa a Oriente (metaforicamente, dá as costas ao conhecido e encara o desconhecido), e avança no mar incógnito por cinco meses, quando por fim avistam uma montanha obscura e altíssima; leitores da *Commedia*, sabemos que se trata do Purgatório. Por alguns instantes a tripulação se alegra, mas o riso logo se torna pranto, pois daquela terra nasce um vento que sacode o navio três vezes; na quarta vez, a popa se levanta, «como Outro quis» (Deus), e em explícita alusão ao sepultamento o mar é sobre eles «fechado». O canto se encerra com este «*richiuso*», verbo solene e trágico, sem qualquer comentário, fechando sua vida, sua narrativa e o canto. O canto é analisado verso a verso na tradução em anexo a esta tese, pensada como texto independente e que visa suprir a deficiência de comentários em português e cuja leitura aconselho, em sua tentativa de reconstruir o horizonte de recepção pelo labor filológico, para compreender a total subversão à qual o canto dantesco seria levado nos anos seguintes.

Desde a similitude inicial do «aldeão que no morro repousa», o canto se estabelece em um crescente de escuridão que culminará na viagem noturna. O objetivo narrativo «é o de ressaltar ainda mais o esplendor das chamas que enfaixam e queimam os espíritos dos conselheiros fraudulentos»<sup>455</sup>, como percebe Leonardi ao comentar a atmosfera das duas primeiras similitudes, as quais

criam uma atmosfera contida, de espera quase solene: aquelas chamas que vagam pela *bolgia* e ardem silenciosamente, cada uma ocultando seu segredo, produzem no leitor, como no Dante peregrino, um forte desejo de saber e, junto, uma espécie de respeito<sup>456</sup>.

Mas a finalidade desta escuridão é metafórica, seu domínio sobre as imagens do canto chama a atenção como uma chama na escuridão. Trata-se, afinal, da viagem em direção ao Sol, símbolo da razão, que desaparece (é impossível não sorrir à ambiguidade intencional do «atrás do Sol», que ao mesmo tempo indica “em direção” e “além” do Sol).

#### 4.8.2 A recepção do Ulisses dantesco

O final trágico do canto inaugurou, quando Dante ainda era vivo, um férvido debate na crítica dantesca sobre seu significado: Ulisses seria culpado, o naufrágio a ser entendido como uma punição por sua transgressão, ou um trágico herói da condição humana, louvável em espírito e de quem teria de se lamentar a derrota devida à sua condição de pagão, que o privava daquela graça que somente após Cristo permite ao homem conhecer as verdades divinas? São alternativas que se excluem e que determinam a interpretação do canto e, por extensão, da inteira *Commedia*, em uma divisão que Leonardi resume em “inocentistas” e “não inocentistas”<sup>457</sup>.

<sup>455</sup> «è quello di far più risaltare lo splendore delle fiamme che fasciano e bruciano gli spiriti dei consiglieri fraudolenti» (LEONARDI, 2007, p. 41).

<sup>456</sup> «creano un'atmosfera raccolta, di attesa quasi solenne: quelle fiammelle che vagano per la bolgia, e ardono silenziosamente, celando ognuna il proprio segreto, producono nel lettore, come nel Dante pellegrino, un forte desiderio di sapere e insieme una specie di rispetto» (LEONARDI, 2007, p. 760).

<sup>457</sup> Cfe. Leonardi (2007, p. 761).



Os primeiros se apegam à oração de Ulisses e a suas irrefutáveis consonâncias com o pensamento do Dante filósofo (em especial, no *Convívio*), bem como ao fato de que Virgílio não elenca a viagem, da qual Diomedes não participa, entre os pecados. Partindo do fato incontestável de que o texto não deixa dúvidas sobre a condenação eterna da personagem, os segundos

veem no herói grego a prevaricação do intelecto humano que deseja alcançar apenas com as próprias forças as realidades últimas, e reconhecem em sua culpa algo de análogo àquela cometida por Adão. Uma grandeza portanto desafortunada mas não culpável, ou um pecado de *hybris*, de excesso, ou até mesmo de soberba, como foi aquele do primeiro homem<sup>458</sup>.

De fato, não há dúvidas sobre a condenação de Dante: seu Inferno intimida por ser irrevogável, e não é forçada a leitura de que o pecado de Ulisses seja o conselho fraudulento que conduz sua companhia além das Colunas de Hércules (apesar de Virgílio perder um pouco de sua altivez e se lançar à lembrança de feitos como o Cavalo e o Paládio, Ulisses é punido entre os conselheiros fraudulentos), sua *hybris* naquele momento da vida no qual, para usar a significativa metáfora náutica de Guido da Montefeltro no canto seguinte, cada um deveria recolher suas velas.

A progressiva leitura da *Commedia*, contudo, torna mais complexa a interpretação ao oferecer vários indícios que confirmam como Ulisses, este homem ardoroso que anseia pelo conhecimento pleno, para quem a virtude e o conhecimento separa o humano do animal sendo sua parcela divina, não apenas se parece com Dante, mas é Dante, em especial aquele pensador do *Convívio*. Na fenomenologia da cântica, como lembra Leonardi usando o modelo de Contini, Ulisses e as demais grandes personagens da obra são

uma parte de si que o autor-viajante ultrapassa e [...] destaca de si, julgando-a. [...] Dante deixa em Ulisses algo que havia sido grande parte de sua vida, talvez a paixão que houvesse de mais forte em si: aquele ardor pelo conhecer, pelo saber, signo distintivo da nobreza do homem, e que contudo o homem não pode forçar até pretender alcançar apenas com as próprias forças<sup>459</sup>.

O Ulisses de Dante sabe estar ultrapassando os limites estabelecidos para o humano — afinal, mesmo para a filosofia clássica, aos olhos de Aristóteles e Platão, sua vontade de coincidir o conhecimento pleno com a experiência sensorial é, no mínimo, uma presunção ingênua. Sua grande *hybris*, contudo, não é esta vontade, mas a pretensão, a prevaricação de se acreditar capaz de obtê-la sozinho, sem a ajuda e a permissão do divino: mesmo os companheiros em sua última viagem são apenas instrumentos e decorações de uma empreitada solitária, expressa no monólogo. Esta *hybris*

<sup>458</sup> «vedono nell'eroe greco la prevaricazione dell'intelletto umano che vuole con le sue sole forze raggiungere le ultime realtà, e riconoscono nella sua colpa qualcosa di analogo a quella commessa da Adamo. Una grandezza sfortunata dunque ma incolpevole, o un peccato di *hybris*, di eccesso, o addirittura di superbia, come fu quello del primo uomo» (LEONARDI, 2007, p. 762). Tradução minha.

<sup>459</sup> «una parte di sé che l'autore-viandante oltrepassa, e [...] distacca da sé, e giudica. [...] Dante lascia in Ulisse qualcosa che è stato gran parte della sua vita, forse la passione che fu in lui più forte: quell'ardore del conoscere, del sapere, segno distintivo della nobiltà dell'uomo, e che tuttavia l'uomo non può spingere fino a pretendere di raggiungere, con le sue sole forze» (LEONARDI, 2007, p. 763). Tradução minha.

se ressalta na sobreposição com o Dante peregrino, que na *Commedia*, desde os primeiros versos, se deixa *conduzir*, alcançando assim o conhecimento pleno que é a contemplação divina no último canto do *Paraíso*. Algo que perceberam já os primeiros leitores da obra, como Petrarca que em um carta a Boccaccio comentava este canto lendo no Ulisses de Dante a projeção do autor da épica, para quem também — em suas palavras e como confirmado pelos elementos biográficos de que dispomos — o amor pela esposa e pelos filhos não distraiu do caminho empreendido.

Esta sobreposição só é possível porque Ulisses é um signo: sua identidade não é histórica, mas mítica, e sua participação não é dialógica, mas monológica. É a hipótese, que aqui adapto, de Leonardi, para quem

justamente a estreita identificação entre o poeta e sua personagem levaram à preferência dada a um herói mítico para exercer este papel: alguém contemporâneo, ou de qualquer modo alguém historicamente determinado, teria impedido às duas figuras de se sobrepor, como a indeterminada distância permite. A mesma pena esconde do olhar aquele homem distante mais de um milênio. Ulisses não é visto, ele não dialoga com Dante e com Virgílio. Ele é que mais se destaca de seu ambiente entre todas as grandes personagens do *Inferno*, quase contido, assim como na chama, dentro a sua grande narrativa. Francesca, Farinata e Brunetto falam de suas penas, e estão cientes de suas culpas; para não falar em Ugolino, cujos eventos terrenos continuam em suas ações no presente. A história de Ulisses é como que externa. Ele ignora seus dois interlocutores, sua pena, sua culpa. Inicia com o *Quando*, o início da trágica aventura, e termina com o mar que o recobre. É uma «voz narrativa», ciente de nada além de quanto narra, e não tem qualquer vínculo com a realidade presente, da *bolgia* onde se encontra e dos dois poetas que o interrogam<sup>460</sup>.

Sua narrativa é como a *Odisseia*, um texto externo, antigo, que não dialoga com o presente e que em seu potencial significante se ajusta na narrativa dantesca. Seu efeito na tradição, combinado àquele da ainda mais potencial *Odisseia*, à qual se subordina e a qual completa perfeitamente (mesmo em clara contradição narrativa) explica a fecundidade do mito. O equívoco de Ulisses e a diferença com Dante é ainda mais evidente para nós, leitores da *Commedia*: nós percebemos aquela que Boitani definiu como uma trágica ironia<sup>461</sup> de que a montanha avistada por Ulisses é aquela do Purgatório, no topo da qual se encontra o paraíso terrestre. Uma ironia da qual o Dante narrador se mostra consciente, pois quando ele chega na costa daquela montanha avistada por Ulisses em alusão interna lembra de ter alcançado o «*lito deserto*» que nunca vira homem navegar suas águas e

<sup>460</sup> «proprio la stretta identificazione tra il poeta e il suo personaggio abbia portato alla preferenza data a un eroe mitico per coprire questo ruolo: un contemporaneo, o comunque qualcuno storicamente determinato, avrebbe impedito alle due figure di sovrapporsi, come l'indeterminata lontananza permette. La stessa pena nasconde alla vista quell'uomo lontano più di un millenio. Ulisse non si vede, non dialoga con Dante e Virgilio. Egli è il più distaccato dal suo sfondo di tutti i grandi personaggi dell'*Inferno*, quasi racchiuso, come nella fiamma, nel suo grande racconto. Francesca, Farinata, Brunetto parlano della loro pena, e sono consapevoli della loro colpa; per non dire di Ugolino, la cui vicenda terrena fa tutt'uno col suo gesto presente. La storia di Ulisse è come un fuori campo. Egli ignora i suoi due interlocutori, la sua pena, la sua colpa. Attacca con il *Quando*, l'inizio della tragica avventura, e finisce con il mare che lo ricopre. È una «voce recitante», di nient'altro consapevole che di ciò che narra, e non ha alcun appiglio con la realtà presente, della *bolgia* dove si trova e dei due poeti che lo interrogano» (LEONARDI, 2007, p. 764). Tradução minha.

<sup>461</sup> Cfe. Boitani (1992, p. 48).

voltar para se dizer «esperto» — além do peso da rima de *diserto* e *esperto*, repete-se o vocábulo com o qual Ulisses justificara, em seu canto, a empreitada: para se tornar do mundo *esperto*.

O «alto passo» de Ulisses se ilumina assim no paralelo com o «passo que jamais deixou pessoa viva» no canto de abertura da *Commedia*, quando Dante se encontra perdido na selva escura, de onde o naufrágio não é apenas a selva que representa o pecado, como somos sempre ensinados, ou aquele do «dos remos demos asas ao estulto voo», um *kenning* que Dante traduzia da literatura latina sem saber que sua origem na literatura ocidental está no livro XI da *Odisseia*. A sobreposição ilustra a presença de Deus na narrativa, com o *kenning* de Ulisses influenciando e explicando a sublime e já lembrada similitude do último canto protagonizada, em um delicioso jogo irônico, por seu rival na tradição, Poseidon aqui ocultado por seu nome latino. Mas a mesma sobreposição explica, sobretudo, a presença do Outro no discurso de Ulisses, que ele percebe ser algo divino, apesar de menção quase sem pretensões de um «outro», anônimo, no qual se escondem uma obliquidade e indeterminação inquietantes. No jogo intertextual, para nós que conhecemos a Bíblia ao contrário daquela voz narrativa grega, o vento se confirma um agente divino, um Javé: a alteridade de nossa personagem se revela ao avaliarmos o fato de que

as outras personagens do *Inferno*, como Francesca e Ugolino, são levados à morte por seus semelhantes, um marido corno ou um bispo traidor. Ulisses — e não creio seja pouca coisa — é o único a ser assassinado, sem ter qualquer ideia do Éden ou do Purgatório, diretamente por um Deus que não conhece<sup>462</sup>.

Essa presença do Outro pareceu inquietar já os primeiros comentários da *Commedia*. Pietro e Jacopo, filhos de Dante e ambos comentaristas da obra do pai, nada dizem sobre o final abrupto da narrativa, repetindo o silêncio do narrador, assim como um excelente comentarista, um dos primeiros e que provavelmente conhecia o autor, chamado de *Ottimo*. Benvenuto da Ímola, contudo, já refere que este «outro» significa «deus, destino ou fortuna».

Como proposta para a compreensão da figura de Ulisses no texto, é válido recordar uma referência intertextual encontrada no *Purgatório*, a qual também causou impressão nos primeiros comentaristas e leitores, mas hoje, infelizmente, pouco debatida em vista do público costumar ser deter à apreciação do *Inferno*<sup>463</sup>: trata-se do canto XIX, sobre as almas dos avaros e pródigos. Retomando um comentário encontrado no canto de Ulisses, Dante sonha pouco antes da alvorada, quando os sonhos são verdadeiros, com uma mulher gaguejante, vesga, aleijada, maneta e pálida, a *femmina balba*. Mas quando observada, ela se transforma: a língua se solta (literal e metaforicamente), o corpo perde toda deformidade, se faz atraente. Revela-se uma belíssima sereia, que começa a cantar sedutora: “Eu sou a sereia que faz os navegadores perderem sua rota, como fiz com

<sup>462</sup> «altri personaggi dell’*Inferno*, come Francesca e Ugolino, son mandati a morte dai loro simili, un marito cornificato o un vescovo traditore. Ulisse — e non mi pare poco — è il solo ad essere ucciso, senza aver alcuna idea dell’Eden o del Purgatorio, direttamente da un Dio che non conosce» (BOITANI, 1992, p. 54). Tradução minha.

<sup>463</sup> Um fato que para este filósofo e poeta medieval não deixaria de ser significativo sobre a condição humana, especialmente aquela moderna, de recusa da centelha divina. Sobre a referência aqui exposta, encontrei pouquíssimas alusões na crítica recente em italiano, e nenhuma nas pesquisas bibliográficas em português.

Ulisses. Aqueles que se acostumam comigo raramente me abandonam”. Enquanto está cantando, aparece outra mulher, «virtuosa e solícita», que «confunde» a beleza projetada sobre a *femmina balba*. É ela que invoca Virgílio, o qual, sempre em sonho, rasga a roupa da primeira e mostra a Dante seu ventre podre, cujo fedor acorda nosso peregrino.

A citação de Ulisses poderia ser tomada apenas como um expediente para garantir a carga mítica da sereia, sedutora e melódica, mas nada na *Commedia* é casual. Grande parte dos comentários, filologicamente válidos e apoiados por uma tradição iconográfica, entendem a sereia (tanto de Homero, quanto de Dante) como um símbolo do prazer e da luxúria (no sentido amplo do se entregar ao prazer sensorial, como no pecado católico, não por força lascivo): a *femmina balba* representaria assim «os bens imperfeitos deste mundo e o fascínio mortal com os quais eles sabem vencer os homens imprudentes e não preparados»<sup>464</sup>. Outra tradição de comentários, mais adequada às nossas vontades contemporâneas, entende a sereia como a *cupiditas sapientiae*, ou seja, como a avareza pela sabedoria (e sua colocação na geografia do Purgatório se torna significativa). É o que defendia sobre a figura da sereia, entre tantos antigos, Cícero no seu *De finibus bonorum et malorum* (obra que Dante cita em seu *Convívio*), quando, após traduzir um trecho de Homero, afirma que o aedo sabia que a história não seria plausível se tudo que pudesse ser oferecido ao herói fossem algumas «musiquinhas»: para Cícero, as sereias oferecem conhecimento, e por isso não surpreende que um amante do conhecimento arriscasse tudo perder para ouvi-las.

Não cabe investigar todos os efeitos do texto dantesco, já tendo explorado a configuração de Ulisses que se mostrará produtiva na evolução literária e oferecendo um detalhado conjunto de notas à tradução ao canto em anexo a este trabalho. Cabe, contudo, em uma ponte para o Renascimento e a época moderna, analisar o feito da obra de Dante em uma tradição literária pouco investigada pela historiografia da literatura, apesar de representativa da maneira não ortodoxa de lidar com o clássico nesta época: o desenvolvimento do mito da *nova terra*.

## 4.9 O mito da *nova terra*

Como adiantado, os efeitos do Ulisses dantesco não se restringem à literatura, e suas consequências no mito e na história comprovam como estes campos precisam ser observadas em conjunto, sem restrições devidas a supostas fronteiras entre “ficção” e “realidade”. Muitas interpretações da *Comédia* se aproximam desta compreensão, debatendo como a ânsia pelo conhecer de Ulisses, que se resolve na navegação em busca de novas terras, era uma expressão literária de um espírito de seu tempo, a alvorada do Renascimento e seu desejo de afastar por meio da razão as trevas medievais de uma Europa que logo se lançaria às grandes navegações. Nestas leituras, a colocação cronológica do canto de Ulisses não poderia ser melhor, inaugurando a descoberta de novos conhecimentos e de novos mundo. Dante e seu Ulisses resultam, assim, homens à frente de seu tempo, profetas da sociedade que viria mas incapazes de completar seu desejos, um por ainda estar

<sup>464</sup> «i beni imperfetti di questo mondo e il fascino esiziale con cui essi sanno avvicinare gli uomini corrivi e impreparati» (BOITANI, 1992, p. 56). Tradução minha.

muito preso à cosmovisão medieval, o outro por desconhecer aquele Deus que seria o ponto cardeal desta cosmovisão.

O problema destas leituras não está tanto na projeção dos gostos e saberes do presente ao passado, aquela interpretação da literatura antiga conforme as críticas posteriores, lembrada por Jauss. Sua maior falha reside naquela postulação da literatura como expressão da realidade, a qual precisa estabelecer uma fronteira clara de onde começa uma e termina a outra. Para alcançar alguma coerência na ideia de “expressão”, esta proposta se obriga a defender uma superioridade hierárquica da “realidade” sobre a “literatura”, excluindo a segunda da primeira e negando a possibilidade de uma influenciar também a outra, como aqui defendido.

O contexto histórico de produção da *Commedia* que estas leituras apresentam não está errado. A estação das grandes navegações já havia iniciado quando Dante começara a escrever sua obra: certamente estava a par, entre outras, de uma expedição bastante comentada na Itália da época, aquela dos irmãos genoveses Vivaldi, que em 1291, dois séculos antes de Colombo, haviam superado as Colunas de Hércules, dirigidos «ad partes Indiæ ... per mare Oceanum», sem notícias sobre seu fim. Elencando as analogias propostas por Maria Corti, Boitani (1992) recorda como

as especulações dos aristotélicos radicais, dos averroístas e dos modistas cumpriam navegações ainda mais ousadas, superavam qualquer limite, sustentando por exemplo a eternidade do mundo, a não sobrevivência da alma individual, a perfeita felicidade da contemplação intelectual sobre a Terra, a autorreferencialidade da linguagem. Tais especulações desenhavam, em suma, aquilo que aos olhos do poder constituído (o qual, em 1227, pela boca do bispo de Paris, Tempier, de fato condenou estas e outras proposições) e de um “arrependido” como Dante, deviam parecer o ocaso do pensamento cristão<sup>465</sup>.

Dante mostra plena consciência deste ocaso, que, feito sombra, parece acompanhar sua viagem aos reinos do Além. Por este motivo, o interesse e o sucesso que seu canto sobre Ulisses despertou não deve ser atribuído apenas à qualidade formal, mas ao conteúdo que era capaz de ressoar nas almas, permitindo a superação do presente pela autoidentificação de autor, voz lírica e público com um signo antigo em uma interpretação inédita. O primeiro a perceber a novidade desta situação (ou, para usar o termo de Jauss, sua “modernidade”) é um comentarista do final do séc. XIV, Benvenuto da Ímola, que por conhecer, como revela em suas notas, além de Dictis e Dares a trama da *Odisseia* (e, talvez, o próprio texto homérico), foi capaz de mesclar as imagens homéricas e dantescas ao sugerir este Ulisses como um paradigma cultural, segundo o termo que emprega repetidas vezes, *novo*<sup>466</sup>. Benvenuto argumentava que Dante, ao contrário de uma opinião aparentemente já cristalizada e que por desventura se mantém na crítica dantesca hodierna, certamente

<sup>465</sup> «le speculazioni degli aristotelici radicali, degli averroisti e dei modisti compiono navigazioni ancora più ardite, vanno aldilà di ogni limite, sostenendo ad esempio l’eternità del mondo, la non sopravvivenza dell’anima individuale, la perfetta felicità della contemplazione intellettuale sulla terra, l’auto-referenzialità del linguaggio. Esse disegnano insomma quello che agli occhi delle autorità costituite (le quali nel 1227, per bocca del vescovo di Parigi, Tempier, condannarono infatti queste e altre proposizioni), e di un “pentito” quale Dante, doveva apparire come il tramonto del pensiero cristiano» (BOITANI, 1992, p. 58). Tradução minha.

<sup>466</sup> Cfe. Boitani, (1992, p. 63).

conhecia as mortes de Ulisses narradas pelos mitos e pelas histórias («*anche i bambini e gli ignoranti le conoscono*» [“até mesmo as crianças e os ignorantes as conhecem”], afirma em uma nota), e por isso devemos admirar a «*industria*» da «*invenzione*» dantesca, que, de «*fandi ficator*» com uma morte risível, eleva Ulisses a «*vir magnanimus [et] animosus*», capaz de enfrentar todos os obstáculos em nome da «*experientia rerum*».

A argumentação de Benvenuto e sua recepção (ainda é referência para praticamente todos os comentários ao canto) abriu o caminho para uma inteira geração de releituras sobre o mito de Ulisses, e uma estação crítica da qual estas palavras também participam. Boccaccio, por exemplo, argumentava em seu *De Casibus* que o destino de Ulisses era desconhecido, mas na versão A do *Amorosa visione* é fácil perceber os efeitos do signo dantesco nas palavras que descrevem aquele herói que tanto quis «*del mondo sentire*» [“do mundo sentir”], pois «*per voler veder trapassò il segno | dal qual nessun poté mai in qua reddire*» [«por querer ver ultrapassou o signo | do qual ninguém pode mais desde então retornar»<sup>467</sup>].

Petrarca, o último dos autores da tríade que determinou a língua italiana, talvez tenha sido o primeiro a identificar sua missão pessoal de refundação cultural (como vimos, é um dos principais nomes na constituição do “clássico”) com a missão de retorno representada por Ulisses, na instituição definitiva, pela influência do autor em toda a cultura literária europeia como mestre do humanismo, do *topos* do herói que retorna. Em Petrarca, que por intermédio de Apuleio já citava Homero, Ulisses é o «*uomo dotato di gran senno*» [“homem dotado de grande razão”] que alcançou «*il sommo della virtù visitando molte città e conoscendo molti popoli*» [“o sumo da virtude visitando muitas cidades e conhecendo muitos povos”], mas é também, na conjunção com o mito dantesco, aquele que, para obter «*experientia*» do mundo, «*rinculcati gli affetti, trascurati il regno e i suoi cari*» [“retomadas as paixões, transcurados o reino e seus caros”], preferiu (sua narrativa volta a se apoiar em Homero) «*invecchiare tra Scilla e Cariddi*» [“envelhecer entre Scila e Caribde”], «*tra i neri abissi d’Averno*» [“entre os negros abismos do Averno”], lembrando como (recuperando agora mitos pós-homéricos, apenas em parte aproveitados por Dante) «*percorse mari e terre, né si fermò prima di aver fondato nel lontano occidente una città col suo nome*» [“percorreu mares e terras, nem se deteve antes de ter fundado no distante ocidente uma cidade com seu nome”]: Lisboa, naquele mito destinado a grande sucesso na literatura portuguesa. É um momento de possibilidades, pois mesmo em Petrarca a figura de Ulisses continua a oscilar entre as lições homérica e dantesca: no *Trionfo della Fama*, obra de maior preocupação ética, predomina claramente o segundo, quando Ulisses é recordado, como aquele que «*desiò del mondo veder troppo*» [“desejou do mundo ver demais”, grifo meu].

Assim como a civilização clássica se apropria do “signo” do Ulisses homérico quando «[o] interpreta e enche de significado no momento de seu apogeu, nele projetando a viagem profetizada por Tirésias aos limites do mundo conhecido»<sup>468</sup>, a cultura européia entre os séculos XIV e XVI se inspiraria e se identificaria, emocionada e satisfeita, com o Ulisses de Dante, pois em sua vontade

<sup>467</sup> Boccaccio usa o termo literário *reddire*, na rara grafia *reddire*, característica de Dante.

<sup>468</sup> «interpreta e riempie di significato nel momento del suo apogeo, proiettandone il viaggio profetizzato da Tiresia ai confini del mondo conosciuto» (BOITANI, 1992, p. 58). Tradução minha.

veria facultado o significado da exploração e da ousadia, não apenas se justificando e legitimando ao associar-se a uma experiência “clássica” — não é supérfluo recordar que é neste momento que o clássico, como o conhecemos, começa a tomar corpo –, mas sobretudo encontrando uma profecia para os próprios feitos, como se fossem conduzidos pela graça divina, como se as descobertas dos novos mundos fossem seu destino. A *nova terra*, expressão latina que por um longo período designou os territórios descobertos pelas navegações, em especial aqueles do continente americano, usada apenas como descrição ficcional de uma ilha desconhecida no Ulisses de Dante, na qual “novo” tinha o sentido de “recente, último”, se transformou assim em uma descrição empírica, de um “novo” como “antes desconhecido”, e que nos sonhos colonizadores muitas vezes era traduzido em “renovado”. Trata-se de um fator de relevância histórica, que é necessário compreender nesta discussão do clássico. O “novo” relativo às colonizações, especialmente em continente americano (Nova Friburgo, Nova Iorque, entre milhares de outros), estava intimamente associado ao sentimento cristão de *renovatio*, indicando que não se pretendia apenas uma cópia do modelo de origem, mas uma verdadeira refundação, livre das amarras (de todos os tipos, pecadoras, políticas, culturais) da “versão” original, como se a “nova” estivesse pronta a substituí-la. A literatura teria apenas antevisto a *nova terra*, que era agora literal.

Uma consequência quase óbvia deste processo era a coincidência entre as figuras míticas de Ulisses e de Colombo, da mesma forma como na *Commedia* o primeiro signo havia se sobreposto à figura de Dante. Contudo, a significação deste processo era agora completamente nova, no contexto não apenas de um literal “novo mundo”, mas sobretudo no diferente panorama cultural que pode ser resumido no início do humanismo e do secularismo.

Superadas as diretrizes religiosas que em Dante ainda condenavam Ulisses, com o Renascimento e a estação das grandes navegações o explorador antigo por excelência se torna uma referência positiva, na qual o foco está em sua ousadia e sua viagem, e não em sua morte (sobre a qual, convenientemente, as fontes antigas agora disponíveis eram ambíguas, discordantes e incertas). No *Orlando Furioso*, cuja edição definitiva é de 1532 e a ambientação se dá em um Idade Média mítica, Ariosto pôde fazer com que Andrônica profetizasse a Astolfo as grandes explorações de sua época: alguns, como Vasco da Gama, irão contornar a África e conhecer indianos, árabes e persas; outros, como Ulisses, irão superar as Colunas de Hércules. Desta vez, contudo, a viagem não é para conhecer o mundo «*sanza gente*» de Dante, e sim para, «*del sole imitando il cammin tondo*» [“do Sol imitando o caminho redondo”], descobrir «*nuove terre e nuovo mondo*» [“novas terras e um novo mundo”]. É o mesmo espírito de louvor ao Ulisses mítico que move Camões na celebração de Vasco da Gama nos *Lusíadas*, já em vistas da superação do antigo, declarando não querer mais ouvir apenas os feitos de Ulisses e Enéas; é o mesmo espírito que levara Luigi Pulci, em seu *Morgante* (1483) — portanto antes mesmo de Colombo — a fazer o demônio Astaroth narrar os feitos de Reinaldo e Malagigi, louvando a iniciativa de Ulisses com elementos míticos recuperados de Dante:

Depois viu os signos que Hércules já pôs  
para que os navegadores tomem cuidado  
de não passar mais além, e muitas coisas

andou vendo por todos aqueles portos  
e quanto mais elas eram maravilhosas,  
tanto mais parecia que se conforte  
e sobre tudo comendava Ulisses  
que para ver no outro mundo morreu<sup>469</sup>.

Este tipo de apropriação é ainda mais explícito na *Gerusalemme liberata* (1581), na qual Tasso, um ávido leitor da *Commedia*, faz com que a Fortuna conduza Carlo e Ubaldo, em sua jornada por Reinaldo, pela mesma vereda de mar do canto XXVI do *Inferno*, rumo ao Ocidente, superando as Colunas de Hércules. Quando Ubaldo a questiona do porquê ninguém mais ter ultrapassado aqueles limites, ela responde em louvor a Ulisses, apropriando-se do texto dantesco, mas subvertendo em prol do espírito moderno o significado que tenho defendido, e que parece ser aquele que Tasso encontrava: o «*folle volo*» se transforma em um «*volo audace*», injustamente esquecido pelos homens («*que agora entre vós se cala*», diz a Fortuna), com um novo adjetivo que rima, e é portando encerrado, pela voracidade do Oceano. Não mais, portanto, a «*vendetta*» divina ou um fado, apesar de alguns críticos insistirem em identificar neste Oceano uma personificação divina, mas apenas a voraz rebeldia do mundo físico que seria, um dia, vencida pelo intelecto humano:

mas aqueles signos desprezou que ele [=Hércules] prescreveu,  
de ver vago e de saber, Ulisses.

Ele passou as Colunas, e pelo aberto  
mar abriu os remos do vôo audaz;  
mas não lhe serviu ser das ondas esperto,  
pois o engoliu o oceano voraz,  
e jaz com seu corpo ainda coberto  
o seu grande caso, que agora entre vós se cala<sup>470</sup>.

O protagonismo de Ulisses permanece antigo, mas sua moldura não é mais medieval. Na mesma obra, em um trecho destinado a grande efeito literário, Tasso determinava a relação entre Ulisses e Colombo, em um vínculo que, mesmo despercebido, se mantém na descrição da figura marinesca de nosso herói: como o primeiro, o segundo terá «*ardimento*». A mesma Fortuna explica que um homem da Ligúria voltará a se expor àquele mar (como no caso do *Orlando Furioso*, a *Gerusalemme liberata*, publicada no final do século XVI, é ambientada em um período anterior às navegações, o século XI), mas desta vez nenhum deus e nenhum vento será capaz de vencê-lo. Em pouco mais de dois séculos, a cultura europeia apaga o castigo infernal de Ulisses e de sua *hybris*, o sentimento de culpa pela transgressão de limites divinos, fazendo com que o mito, convenientemente adaptado,

<sup>469</sup> «Poi vide i segni che Ercule già pose | acciò che i navicanti sieno accorti | di non passar più oltre, e molte cose | andò veggendo per tutti que' porti | e quanto ell'eran più maravigliose, | tanto pareva più che si conforti | e sopra tutto commendava Ulisse | che per veder nell'altro mondo gisse.». Tradução minha; as escolhas lexicais e sintáticas abriram mão da estética para permitir uma compreensão literal de quanto descrito pelo autor.

<sup>470</sup> «ma quei segni sprezzò ch'egli prescrisse, | di veder vago e di saper, Ulisse. | Ei passò le Colonne, e per l'aperto | mare spiegò de' remi il volo audace; | ma non giovogli esser ne l'onde esperto, | perché inghiottillo l'ocean vorace, | e giacque co 'l suo corpo anco coperto | il suo gran caso, ch'or tra voi si tace.». Tradução minha; repetem-se as observações da tradução, acima, de Ariosto.



se torne signo daquela história da qual é significado<sup>471</sup>: a vontade de conhecer e a consequente exploração marítima seriam as consequências naturais do espírito humano (aqui entendido como “civilização cristã”). O antecedente antigo legitima a experiência presente e, mais que isso, a orienta, lhe indica os caminhos: já estamos em plena recepção do “clássico”.

Tasso já escreve conhecendo o texto homérico e seu Colombo, como o antigo Ulisses e ao contrário daquele dantesco, pôde retornar para casa, superando a dor de ambos.

Um homem da Ligúria terá ousadia,  
ao desconhecido percurso expor-se por primeiro;  
nem o ameaçador balançar do vento,  
nem o inóspito mar, nem o dúbio clima,  
nem sem outro de perigo ou de medo,  
mais grave e formidável agora se estima,  
farão que o generoso dentro aos limites  
de Ábila angustos a alta mente aquiete.

Tu explicarás, Colombo, a um novo polo,  
assim distantes as afortunadas antenas,  
che com dificuldade seguirá com os olhos o voo  
a fama que tem mil olhos e mil penas.  
Cante ela Alcides e Baco, e de ti apenas  
baste aos teus futuros que tanto aponte,  
que aquele pouco dará longa memória  
de poema digníssima e de história<sup>472</sup>.

Os comentaristas de Dante desta época também já conhecem Homero, e também se permitem reler em chave profética o texto antigo. É assim que a descrição da viagem de Ulisses lhes parece antecipar à perfeição as navegações europeias (e as coincidências geográficas, precisamos admiti-lo, não são poucas), identificando as terras recém descobertas a ocidente com a montanha do Purgatório descrita na *Commedia* (na qual, cabe recordar, se localizava o paraíso terrestre). Assim como no caso da leitura cristã da quarta *Écloga* de Virgílio, inspirada pela experiência de conciliação do Antigo e do Novo Testamento pelo processo da prefiguração, «o mundo se conforma ao mito no modo mais sedutor»<sup>473</sup>, inserindo os elementos dantescos da ousadia de Ulisses no grande universo literário antigo que estava sendo redescoberto, recuperando apenas o essencial de Homero e combinando a figura deste novo Ulisses a outros elementos do antigo, como a profecia da *Medeia* de Sêneca sobre as novas terras a ocidente, profecia à qual se associava o mito de Tifi, piloto dos Argonautas, com o qual Dante também se identificara na *Commedia*. Esta alusão de Sêneca é recordada no *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius, primeiro atlas moderno, na qual o

<sup>471</sup> Desenvolvo aqui a interpretação de Boitani para as figurações literárias de Ulisses neste período, em especial em área italiana.

<sup>472</sup> «Un uom de la Liguria avrà ardimento, | a l'incognito corso esporsi in prima; | ne 'l minaccievól fremito del vento, | né l'inospito mar, né 'l dubbio clima, | né s'altro di periglio o di spavento, | più grave e formidabile or si stima, | faran che 'l generoso entro a i divieti | d'Abila angusti l'alta mente accheti. || Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo | lontane sì le fortunate antenne, | ch'a pena seguirà con gli occhi il volo | la fama c'ha mille occhi e mille penne. | Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo | basti a i posteri tuoi ch'alquanto accenne, | ché quel poco darà lunga memoria | di poema dignissima e d'istoria». Tradução minha; repetem-se as observações das traduções anteriores desta seção.

<sup>473</sup> «il mondo si conforma al mito nel modo più seducente» (BOITANI, 1992, p. 71). Tradução minha.

cartógrafo holandês apresentava os versos latinos como suporte à sua hipótese de que os antigos já tivessem notícia do Novo Mundo.

Talvez a influência destas profecias literárias na práxis dos próprios navegadores seja o mais impressionante testemunho deste fenômeno. Em seu *Libro de las Profecías* (1501–2), Cristóvão Colombo descrevia suas façanhas pessoais como o cumprimento da profecia encontrada na *Medeia*, e anos mais tarde seu filho Ferdinando tentaria resgatar a honra do pai recordando como ele havia (o termo retorna) «cumprido» a profecia deixada por Sêneca. Gaspare Finaldi, um crítico italiano do final do Oitocentos motivado por aquele abuso de sentimento nacional característico de sua época, tentou integrar todos os elementos desta narrativa pela hipótese de que teria sido a aventura dantesca a inspirar os feitos de Colombo: suas evidências pouco convencem, mas, como lembra Boitani, trata-se de um exemplo supremo daquela vontade de «ler os fatos históricos como reencarnações literárias do mito, como “realizações” da imaginação: na inversão da ótica tradicional, como *significantes das res fictae*»<sup>474</sup>. Parafraseando Foucault, podemos dizer que são as palavras que fazem as coisas viver no imaginário ocidental.

Um ulterior exemplo da influência sem mediação da literatura nos protagonistas das navegações é encontrado em Amerigo Vespucci, que ao descrever as várias ilhas e povos que vira durante suas expedições ressaltava as diferenças com o «XXVI capitolo dello Inferno, dove finge la morte di Ulyxe»<sup>475</sup>. O pano-de-fundo da narrativa dantesca é ainda mais claro em uma carta a Lorenzo di Pierfrancesco Medici de 18 de julho de 1500, na qual Vespucci explicita que seu trajeto é o mesmo adotado por Ulisses, e que como o herói grego ele adia o sono para contemplar as estrelas das quais Dante falara no *Purgatorio*, chegando ao ponto de identificar as quatro estrelas do primeiro canto com o Cruzeiro do Sul. Adiantando toda a fortuna da literatura marinesca, com um poderoso efeito ao menos até o século XIX, Vespucci se vê como um novo Ulisses e como um novo Dante, e entende o sentimento de sua exploração como análogo àquele da *Commedia*. O sentimento não é exclusivo dos italianos, nem seu uso é restrito à ficção: para dar um primeiro exemplo, o navegador espanhol Pedro Sarmiento de Gamboa chegou a defender em sua *Historia Índica* (1570–2) que Ulisses era nada menos que o verdadeiro fundador da Nova Espanha, lá aportando e estabelecendo uma colônia grega após ter fundado Lisboa e navegado para oeste<sup>476</sup>.

Além de comprovar o imaginário de Ulisses como antecessor da experiência exploratória, convenientemente vinculando-a com a experiência de colonização, o testemunho de Gamboa serve de exemplo definitivo para o estabelecimento de uma visão positiva de Ulisses, sobreposta àquela negativa que ainda circulava, com cada vez menos apreço na elite cultural, em fontes como Dictis e Dares, bem como nos textos gregos que vinham aos poucos sendo recuperados. É somente graças a esta visão positiva que em 1558 du Ballay, em seu autoproclamado exílio romano, já poderia escrever um soneto que era tão oposto à narrativa homérica que começava por «*Heureux qui, comme*

<sup>474</sup> «leggere i fatti storici come reincarnazioni letterarie del mito, come “compimenti” dell’immaginazione: nel capovolgimento dell’ottica tradizionale, come *significanti delle res fictae*» (BOITANI, 1992, p. 74). Tradução minha.

<sup>475</sup> *Apud* Boitani, (1992, p. 72).

<sup>476</sup> Cfe. Boitani (1992, p. 72).

*Ulysse, a fait un beau voyage*» (“Feliz quem, como Ulisses, fez uma boa viagem”), etapa obrigatória para todo estudo da lírica em francês e, portanto, para todo letrado por ao menos quatro séculos. Ainda encontraríamos muitos retratos negativos sobre Ulisses, inclusive na dramaturgia francesa por sua tentativa de espelhar e superar a tragédia ateniense, mas nenhuma seria capaz de deter a elevação do herói homérico a paradigma do homem moderno, naquela interpretação que orienta toda a produção posterior e explica o interesse por Ulisses nestas correntes literárias, do romantismo ao pós-modernismo, da literatura infanto-juvenil àquela pós-colonial. Uma elevação que teria sido improvável sem a disseminação do original homérico recuperado, mas ao mesmo tempo uma disseminação que pouco teria se justificado sem um horizonte de expectativas já preparado — e, mais que isso, ansioso — para receber de braços abertos a Ulisses, ávido pela virtude e pelo conhecimento que sabia poder encontrar num material antigo *seu*.

## 5 Epílogo

Full fathom five thy father lies,  
 Of his bones are coral made:  
 Those are pearls that were his eyes.  
 Nothing of him that doth fade,  
 But doth suffer a sea-change  
 Into something rich and strange...  
 [William Shakespeare, *The Tempest*, I.2]

Concluir uma pesquisa no campo das ciências do espírito, especialmente quando o objeto de estudo é tão amplo que, ingênuo, acredita conseguir abarcar a inteira história registrada, nunca é fácil. Para o pesquisador, a sensação costuma ser aquela de adentrar uma biblioteca abandonada, da qual o catálogo está há muito perdido e apenas alguns poucos volumes podem ser retirados para a constituição de uma nova biblioteca. Não por acaso, um gracejo comum no campo diz que, para os orientadores de trabalhos deste gênero, indicar o que não deve ser prelevado desta biblioteca borgeana é tão ou mais importante que confirmar o que deva constar da redação final. Com efeito, a extensão e o volume do material que foi sendo acumulado ao longo dos anos para a escrita deste trabalho ainda intimida seu autor; mas este inventário é sempre fruto de uma pesquisa que, no essencial, precisa ser preservada, inclusive para facilitar sua apresentação e facultar trabalhos futuros, talvez de outros autores: se os principais portos desta navegação de cabotagem, atendendo pelos nomes de Homero, Dante e Joyce, são conhecidos por todos, as enseadas menores são menos mapeadas de quanto se imaginasse no início da viagem e, como espero ter ao menos provocado, a distância entre os portos principais é grande demais para ser vencida sem se deter, por ao menos algum momento, nestes entrepostos.

No itinerário da viagem não cumprida, que não se detinha ao mapeamento do território mas desejava explicá-lo nas sequências e modificações das anagnórises que entendo serem o recurso fundamental deste mito, a narrativa da evolução de Ulisses não se detinha na temática da *nova terra*, aqui escolhida como destino por ser a última na qual era possível avançar ser tratar das influências clássicas, ou seja, da recuperação renascentista das obras gregas e de seu efeito junto a um novo gosto por Virgílio. É por este motivo que não teria sido possível tratar adequadamente mesmo autores nos quais encontramos as primeiríssimas influências desta recuperação, como Shakespeare com seu *Troilus e Cressida*, o qual, apesar de se alimentar sobretudo de fontes medievais, já demonstra uma participação, ao menos indireta, dos textos antigos. Um efeito desta recuperação antiga é a reprodução na literatura ocidental, ao longo dos séculos XVI e XVII, do embate entre posições pró e anti-ulisseicas que havia marcado a Atenas do quinto século. Nos mesmos anos em que du Ballay se autoidentificava com Ulisses e Hans Sachs publicava na Alemanha comédias sobre o herói que elogiavam suas virtudes, por exemplo, ao norte da França o mesmo era atacado pelas posições anti-helenísticas de Joseph Justus Scaliger, por si a recuperação de um espírito romano.

O desenvolvimento de ambas as posições no cenário francês, tendo em vista a imponência cultural do país, seria determinante na recepção do herói pelos três séculos seguintes. Destaca-se o processo que, em resposta às virulentas acusações de René Rapin a Ulisses em seu *Comparaison entre Virgile et Homère* de 1668 (inspirado em Scaliger) — no qual Ulisses é mentiroso e interesseiro, um bêbado que abandona Penélope pela «prostituta» Calipso e que sacrifica seus companheiros — vê a publicação do *Traité du poème épique* (1675) de René Le Bossu, onde se defende a moral de Ulisses com base em Horácio e nos pais da Igreja (ou seja, mesmo na defesa do herói grego eram utilizadas fontes latinas). Se sobressai neste movimento a publicação das *Aventures de Télémaque* (1699) por François Fénelon, um arcebispo que criticava a política francesa pelo elogio da família real de Ítaca — esta obra, cabe lembrar, foi uma das mais publicadas e lidas do Setecentos, inclusive no Brasil. Este processo, contudo, não pode ser compreendido sem o contexto da recuperação dramática promovida pelo teatro francês, que invariavelmente atacava o caráter de Ulisses: exemplos são *La Troade* (1579) de Robert Garnier (que leva a defesa de Hécuba e de Andrômaca aos limites da compaixão) e nas várias *Iphigénie*, em especial aquela de Racine (na qual Ulisses também é inescrupuloso, apesar de ser uma personagem mais complexo que em Garnier). Da mesma forma, seria necessário acompanhar, pelo seu contraste, a produção teatral ibérica sobre herói, com destaque para seus retratos em *El major encanto, amor* (1635) de Calderón de la Barca e na versão cristianizada da mesma, *Los encantos de la culpa* (?), as quais, em linhas gerais, seguem a proposta estoica.

O desenvolvimento precisaria se preocupar, sobretudo, com as traduções e adaptações de Homero às línguas modernas. É o caso das radiantes traduções da *Ilíada* (1715–20) e da *Odisseia* (1726) de Alexander Pope, talvez as principais responsáveis pela recuperação do caráter de Ulisses na memória coletiva, com seus versos e notas que justificavam cada ação. Sempre na Inglaterra, onde também haviam sido publicadas as traduções de Chapman das épicas homéricas (1616), seria publicado o *The adventures of Ulysses* (1808) de Charles Lamb, que em sua adaptação das traduções das notas de Chapman recuperava o misticismo e alegoria excluídos pelo racionalismo do Setecentos, facultando os retratos românticos — dos mais conhecidos e influentes, como o *Ulysses* (1842) de Tennyson, àqueles que mereceriam uma recuperação, como o inteligente e, à seu modo, satírico *Poseidon* (1825–6) de Heinrich Heine — e, por extensão, aqueles modernos. A tradução de Chapman, não custa lembrar, inspirou outro grande nome do romantismo inglês, John Keats, que em *On First Looking into Chapman's Homer* (“Ao ler o Homero de Chapman pela primeira vez”, 1816) desejava demonstrar o poder emocional da grande arte, sua capacidade de uma epifania alinhada com o discurso do Pseudo-Longino sobre o sublime — um perfeito testemunho da recepção romântica do clássico: mais que nos dizer o que os românticos encontravam no antigo, o soneto de Keats nos ensina o que eles *queriam* encontrar. Afinal, é no amparo desta recepção que Ulisses começa a figurar no imaginário de personagens e de leitores da grande estação do romance, em incontáveis figurações e alusões: para citar apenas uma, podemos lembrar de como Werther, ao considerar os limites da vida humana durante aqueles sofrimentos que o levarão a um fim trágico, recorda em seu diário a profunda humanidade de Ulisses em seu olhar sobre o mar sem medidas.

Tennyson constituiu por ao menos cem anos um referencial imprescindível para os novos

poetas de Ulisses, especialmente àqueles que tratavam da “última viagem”. Em sua rápida resenha destas figurações poéticas, Luce (1974) destaca a mais bela e menos homérica, o *Ultimo viaggio* (1904) de Giovanni Pascoli, no qual o realismo evemerista é subvertido em seus efeitos, mas o elenco destas obras quase não conhece limites: adaptando a mesma resenha e elegendo ao menos uma obra para cada declinação de gênero que o tema mereceu, deveriam ser lembrados ao menos as versões romancescas, como *The World's Desire* (1890) de H. Rider Haggard e Andrew Lang, no qual Ulisses se aproxima de Moisés em sua busca pela manifestação do «desejo do mundo» (a pura beleza espiritual, que conjuga a Helena homérica à Beatriz dantesca), e o áspero e amargo *D'Ulysse à Panurge, contes héroï-comiques* (1902) de Émile Gebhart, mais conhecida expressão de um autor que dedicou quase a inteira produção a nosso herói, bem como soluções sentimentais (como *Love's Looking-Glass* de J. W. Mackail em 1891), cínicas (como *Odysseus and the Sirens* de Lion Feuchtwanger em 1949), sórdidas (como *Naissance de l'Odysée* de Jean Giono em 1938), eróticas (como *Strändernas Svall* de Eyvind Johnson em 1946) e mesmo de ficção científica (como *2001: a space Odyssey* de Arthur C. Clarke em 1968, adaptada cinematograficamente por S. Kubrick no mesmo ano).

Alinhado com a tradição, Ulisses seguiu figurando em peças teatrais, das quais se destacam, com base no sucesso de público e crítica, a sátira política *Ajax* (1811) de Ugo Foscolo, a transposição homérica *Ulysses* (1902) de Stephen Phillips, o dramático *Philoctète* (1899) de André Gide (no qual Ulisses representa a injustiça francesa no caso Dreyfus), e *Der Bogen des Odysseus* (“O arco de Ulisses”, 1914) de Gerhart Hauptmann, promotor de naturalismo literário bastante lembrado pela associação com o nazismo e considerado o maior representante da burguesia alemã por Lukács, no qual o aspecto do herói flutua entre o demoníaco e o estúpido; também mereceria ser colocado em evidência o *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux por sua expressão do ambiente bélico da Europa do entre-guerras na imitação da primeira épica homérica. Na dramaturgia, talvez precisariam ser elencadas as superproduções cinematográficas que ainda influenciam o imaginário, sobressaindo-se a *Odyssey* (1954), na qual Kirk Douglas oferece um Ulisses valente mas não demasiado nobre, e, num jogo quase freudiano, Silvana Mangano interpreta tanto Circe quanto Penélope – na produção mais recente do gênero, *Troy* (2004), Ulisses é uma figura tão apagada pelo Aquiles de Brad Pitt que não merece nossa atenção.

Mas na literatura, que nos interessa, é forçoso recordar uma impressionante corrente de literatura marítima que se inicia pela *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) de Coleridge, na qual não apenas é retratada a vida da navegação, acompanhada pelo medo do naufrágio e do sobrenatural, mas onde sobretudo é adaptado, com alterações profundas que, contudo, não mascaram sua origem, o episódio do nono livro da *Odisseia*, oferecendo-nos a primeira *nekyia* moderna: mais que isso, demonstrando um íntimo conhecimento da tradição, Coleridge faz com que seu *Mariner* sobreponha os retratos homéricos e dantesco, fazendo-o na mesma narrativa retornar a casa como o primeiro e naufragar como o segundo. Em Coleridge também se distingue o vórtice marítimo aprendido de Dante, que seria explorado de modo quase obsessivo pela literatura marítima americana para a qual suas rimas ainda são paradigmáticas, como em várias obras de Edgar Allan Poe (com destaque para seu único romance completo, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* de

1838) e, em especial, no ápice de *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) de Herman Melville; com diferentes estratégias de adaptação, a literatura europeia se valeria do modelo na chave menos filosófica das “viagens extraordinárias”, filão capitaneado por Jules Verne (destacando-se, pela proximidade com mitemas de Ulisses, *Vingt mille lieues sous les mers* de 1870, e, dada a proximidade com o *Mariner* de Coleridge, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* de 1866). Presenças de Ulisses por meio da temática marítima voltariam a ser encontradas na Europa no século seguinte, com destaque para o livro de memórias de Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea* (1906), no qual o mar é a experiência central de vida e a musa inspiradora do autor, como em Coleridge buscando soluções para coincidir as tradições (interessa-nos, de modo especial, a personagem de Dominic Cervoni, dono do *Tremolino* e figura ulisseica que recobre um papel entre o Tirésias homérico e o Virgílio dantesco).

Na lírica modernista a exploração de Ulisses por Ezra Pound, especialmente na *nekylia* que abre seus *Cantos* (1915), e por T. S. Eliot, que se vale de episódios como as línguas de fogo dantescas nos *Quattro quartetti* (1942) e a melodia das sereias em *Prufrock and Other Observations* (1917), são amplamente estudados pela crítica especializada, e não cabe repetir aqui; contudo, é necessário recordar ao menos a constante referência homérica, quase sempre filtrada por Dante, em *The Waste Land* (1922), sobretudo pela personagem (a ironia do autor é pungente) de Flebas. Menos experimental mas não menos imponente é o cuidado de Jorge Luis Borges por Ulisses, tanto em alusões indiretas, como no conto *El inmortal* (1952), como na citação direta em um poema cuja conjunção de personagem e filosofia similar àquela deste trabalho não é casual, por ter sido uma de suas inspirações. Trata-se do soneto *Odisea, Libro XXIII*, onde o autor nos pergunta:

[...] ¿pero dónde está aquel hombre  
Que en los días y noches del destierro  
Erraba por el mundo como un perro  
Y decía que Nadie era su nombre?

Ao tratar da presença de Ulisses nos grandes nomes da literatura moderna também seria válido explorar sua presença na insólita apropriação que Kafka realiza de Cícero (*O silêncio das sereias*, 1921, com uma completa subversão do referencial homérico), mas o ponto central da evolução literária de Ulisses após Dante é, como esperado, o *Ulysses* (1922) de James Joyce, especialmente em sua relação com o também notável, apesar de incomparavelmente inferior em seu efeito no público, a *The Odyssey: A Modern Sequel* (1938) de Nikos Kazantzakis. Em ambos os casos os autores superam a eleição de um retrato positivo ou negativo, empregando estratégias totalmente diferentes (no primeiro, a reprodução em chave moderna da estrutura antiga, no segundo, a continuação em chave antiga da estrutura original), oferecendo obras que seria injusto buscar apreender no breve espaço aqui reservado. Do primeiro, contudo, caberia explorar os detalhes de uma série literária na qual se insere e, a meu ver, pouco reconhecida: a milenar tradição irlandesa sobre Ulisses, que se inicia com *Merugud Uilix maic Leirtis* (c. 1200), uma livre adaptação da trama homérica que já narra o herói em perfeita ambientação hiberniana, e abarca nomes como Theobald Wolfe Tone (um dos principais nomes do movimento de independência) e William Butler Yeats.

Frente à multitudine de textos do Novecentos nos quais figura, no geral é suficiente saber que Ulisses parece renascer sempre que necessário, sempre que algum pregador moderno sobe aos montes para proclamar a morte ou da literatura, ou do clássico, ou da tradição, ou do mito. No pós-guerra, destacam-se as produções não europeias e sua comprovação da capacidade de mobilidade cultural de nosso herói (que, como repeti mais vezes, só é exclusivamente “ocidental” porque assim o queremos): este deslocamento era, afinal, esperado, pois os bons autores logo percebem que a adaptabilidade hermética de Ulisses e sua alteridade com o entorno são dos melhores exemplos antigos para as temáticas novas, sem entrar no mérito das adaptações extra-européias mais antigas, como no Ulisses travestido de Simbad no *1001 noites*. O valor paradigmático cabe, sem dúvidas, ao *Omeros* (1990) de Derek Walcott, um caleidoscópio de consciência da tradição literária, que faz Ulisses partir de uma recém fundada Lisboa enquanto Homero chega a Londres como marinheiro e o narrador consulta Joyce na Howth Head de Dublin. Mas, como já dito, nas últimas décadas Ulisses se faz o signo da viagem e do exílio, do qual uma das primeiras instâncias é *Journey to Ithaca* (1995) da anglo-indiana Anita Desai, a narrativa contemporânea de três odisseias pessoais de contexto pós-colonial, na qual uma Ítaca que faz eco à maravilhosa homônima lírica de Konstantinos Kaváfis (1911) — obra conhecida que indicaria como um dos motores dessa visão adequada à literatura de exílio — é, na verdade, a Índia natal da qual a autora se sente exilada.

A origem deste estilo de apropriação do pós-guerra — para o qual a lista de exemplos se prolongaria, por exemplo considerando o uso metafórico de Ulisses pelo nigeriano exilado Wole Soyinka — se encontra justamente na produção sobre a Segunda Guerra. Neste sentido, seria um válido tema de investigação a análise das apropriações de Ulisses nas descrições do Holocausto, como nos casos mais conhecidos de *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, onde a memória do Ulisses dantesco é a última fagulha do humano no horror da Shoah, e do poema *Salmo* incluído no *Die Niemandsrose* (“A rosa de ninguém”, 1963) de Paul Celan, no qual — em diálogo com as posturas filosóficas aqui adotadas — Ulisses é retratado como Ninguém, mas um Ninguém que é Deus, que é o Outro definitivo recuperado do episódio dantesco. Por fim, em termos literários uma obra que não deveria ser abandonada em vista de sua revolução, singularidade e familiaridade com a tradição, mas sem a devida atenção da crítica, já descrita como «epopeia na pós-modernidade» é — para surpresa de muitos interlocutores a quem a apresento — brasileira: *Finismundo: A Última Viagem* (1990) de Haroldo de Campos, exploração da potência semiótica e da tradição literária do herói à qual deverei me concentrar em um artigo futuro.

Um acompanhamento dos desenvolvimentos de Ulisses no Novecentos também precisaria considerar suas figurações na teoria e na crítica literária, como — novamente escolhendo os nomes mais representativos — Walter Benjamin que evocou mais vezes, em chave metafórica, o episódio de Ulisses e das sereias ao resgatar criticamente Kafka, em cuja obra, como visto, as sereias se calam, e Maurice Blanchot, que dissolve este silêncio em *Le chant des Sirènes* (1953).

Por sua vez, a história da ideia de clássico, esboçada no quarto capítulo deste trabalho, deveria ter ultrapassado a difícil fronteira modernista onde se deteve, inclusive pela comparação das



diferenças nas apropriações dos passados míticos e históricos entre a cultura ocidental e as demais, nas quais acredito que a singularidade deva ser atribuída à quase única relação ocidental com as *ruínas*, mais um fenômeno tomado como óbvio apesar por estarmos imersos nele (pense-se, a título de exemplo, no rito do extremo oriente de substituir uma árvore ou templo sagrado por um equivalente, de todo contrário ao valor ocidental da “ruína”). Em paralelo a Ulisses, também houve a pretensão, apenas esboçada, de acompanhar seu desenvolvimento literário pela evolução da representações nas artes figurativas, bem como pelo acompanhamento de duas figuras mitológicas cujos diferentes percursos pareciam ressaltar a unicidade de Ulisses. Eram estas Troilo, filho de Príamo quase esquecido por Homero mas crucial nos poemas do Ciclo, destinado a uma breve recuperação na Idade Média, e Enéas, que da vil figura extra-homérica se transforma, por mão de Virgílio, no *homo pius* da tradição literária ocidental — com efeito, muitos interlocutores se surpreendem e suspeitam de minhas alegações de que o Enéas pré-*virgiliano* fosse uma das figuras mais abjetas da literatura antiga.

Os desenvolvimentos teóricos também foram limitados ao essencial; a maior vítima foi Warburg, de quem tratava, mesmo que brevemente, do desgosto pela história da arte esteticizante e do apreço por Burckhardt, também analisando as sintonias de minha proposta com a antropologia de Tylor, o papel de Nietzsche na base dos questionamentos aqui apresentados e o diálogo com as formas simbólicas de Cassirer, única análise da qual um leitor muito atento ainda pode encontrar alguns indícios.

Enfim, entregue ao público este inventário de caminhos a trilhar, se nas primeiras páginas inaugurei este trabalho com a metáfora na navegação de cabotagem, é chegada a hora de ancorar, quanto o sentimento de alegria pela navegação concluída vence qualquer pesar sobre os caminhos seguidos e os resultados obtidos. Trata-se de um sentimento inevitável em vista da proposta de Warburg: afinal, o principal exemplo deste método, desta posição frente aos objetos simbólicos do passado, é justamente a não conclusão do trabalho pelo próprio Warburg. Seu *Mnemosyne* não é obra incompleta apenas pelas condições de trabalho e pelo limite que se deteria frente a qualquer vida humana, é uma proposta que não poderia não ser incompleta. Warburg também sucumbiu à «louca exigência» de, adaptando Didi-Huberman (2006, p. 466–7), pensar cada elemento do passado em relação com os demais, numa tempestade de novas imagens e novas relações. A «ciência sem nome» de Warburg, uma ciência dos problemas apresentados pelas singularidades, pelas exceções, pelos intervalos, pelos sintomas da história, não tem limites, como não o teria a análise sem fim (*unendlich*) de Freud com a qual tanto compartilha. Em Warburg, esse limite significou um naufrágio psíquico durante sua internação, quando, impressionado pelas representações de Crono, o historiador se angustiava em “ter se tornado o tempo” e devorava chocolates para provisoriamente evitar devorar seus filhos.

Em sua conclusão a um excelente estudo sobre a teoria de Warburg, Didi-Huberman (2006) apresenta uma metáfora que coincide com este sentimento de incapacidade e incompletude trazido pelo “fantasma” do autor de *Mnemosyne*, comparando a atividade do historiador da arte, frente

ao infinito de seu campo de estudo, àquela de um pescador de pérolas frente ao mar sem limites (que, a nossos olhos, tanto lembra aquele mar que Ulisses, a cada seu renascimento, atravessa). O propósito é demonstrar como, ao contrário do espírito racional-positivista, o papel do pesquisador não é aquele de um “investigador” ou de um “detetive”, como em geral representado: no modelo warburguano o historiador é um caçador de pérolas.

Em uma metáfora que se inicia na leitura de Warburg do Renascimento, que se prolonga no estudo de Hannah Arendt sobre Benjamin e que é destilado por Didi-Huberman (2006), aqui apresentada com a intromissão de minhas referências e de minha história de leitor, um pescador de pérolas imerge no mar, acreditando-se um “detetive”: nas profundezas busca seus tesouros e a resolução de enigmas. Um dia, encontra uma pérola que leva à superfície. Acredita ser o triunfo: ao tomar do mar sua riqueza acredita tê-lo compreendido, pois seu significado está expresso no detalhe da pérola com a qual encerra o incógnito, nada mais necessitando buscar. A pérola é fotografada, inventariada e guardada em uma redoma, como que em definitiva. Mas um dia, décadas mais tarde, o pescador que já imergiu em outros mares percebe nunca ter *olhado* para sua pérola, e ao contemplá-la a reconhece imediatamente: é, em verdade, o olho de seu pai transformado, como na inesquecível profecia cantada por Ariel no início da *Tempestade* de Shakespeare e que reproduzo em epígrafe. O pescador é tomado de inquietude e volta àquela mar que se torna sua obsessão, para como Ulisses descobrir suas verdades últimas. À medida que explora as profundezas já visitadas, entende três coisas.

Primeiro, compreende que os tesouros proliferam, e que seu pai não lhe deixou apenas um olho em pérola, mas também os ossos em coral e incontáveis outras riquezas — algo, como dissera Ariel, «rico e estranho». Mais que isso, dispersos encontra as pérolas, os corais e as riquezas de tantos outros naufragos, gerações de antepassados que se acumulam e querem ser reconhecidas. Também entende que o território que explora não tem um *sentido*, mas um *tempo*: o acúmulo de naufrágios está corrompido — lembramos daquela coleção de poemas, também tão carregada de um *pathos* antigo, que Giuseppe Ungaretti publica em 1916, *Allegria di naufragi*, e seu diálogo com os romances de mares e naufrágios acima lembrados — mas seus semblantes não estão perdidos: eles se transformaram em *memória*, algo de diferente matéria e de diferente significado, inconstante, mas que mantém a identidade. Por fim, o pescador conclui o mais importante: a matéria no qual imerge, o mar infinito, é o espaço que une estes tesouros, é o fluxo que vincula pérolas, corais e riquezas, é o próprio agente da transformação dos restos mortais em tesouros.

Neste momento, o pescador é tomado por um sentimento de infinito como aquele de Dante que contempla a Trindade, como aquele de Ulisses que se lança a mares nunca navegados. O desejo é de permanecer imerso para sempre, para compreender as verdades últimas do espaço onde se encontra. Sabe que se trata de um desejo, aproveitando o termo de Dante, «estulto»: para o conhecimento pleno seria necessário viver neste ambiente, seria preciso naufragar, seria forçoso perder a vida como Ulisses. É o que recorda sempre Didi-Huberman (2006) ao citar o ensaio de Hannah Arendt sobre a «sobrevivência» em Benjamin, carregado de temas e alusões a Warburg:

ele se imerge nas profundidades do passado não para trazê-lo de volta à vida tal como era e para ajudar na renovação de épocas já consumadas. Aquilo que guia este pensamento é a convicção de que o mundo vivo cede à ruína dos tempos, mas também de que o processo de composição seja ao mesmo tempo um processo de cristalização: que na «proteção do mar» — no mesmo elemento não histórico ao qual deve ceder tudo quanto se realizou na história — nasçam novas formas e formações cristalinas que, agora invulneráveis aos elementos, subsistem e aguardam o pescador de pérolas que as conduza de volta à luz: como «fragmentos de pensamento», como fragmento ou mesmo como eternos «fenômenos originários»<sup>1</sup>.

Trata-se de palavras de reconforto frente ao sentimento de incompletude provocado por esta abordagem, que assim pode se convencer de ter se realizado e trazido à tona sua parcela de riquezas, começando a vasculhar este fundo do mar para coletar as primeiras pérolas e os primeiros corais: o objetivo de um projeto de pesquisa de pós-graduação, no fundo, é incrementar como minúscula partícula, às vezes pela simples redistribuição do material disponível, o conhecimento humano. Em suas últimas palavras publicadas, Warburg recomendava coragem para sempre recomençar a leitura, e esta já pode ser buscada na certeza da validade da afirmação de Novalis em abertura, comprovada por este longo percurso de investigação, de como, de fato, o antigo não está ao fácil alcance da mão, mas precisa ser invocado para que se torne nosso.

<sup>1</sup> «esso si immerge nelle profondità del passato non per richiamarlo in vita così come era e per aiutare il rinnovamento di epoche già consumate. Quello che guida questo pensiero è la convinzione che il mondo vivente ceda alla rovina dei tempi, ma che il processo di decomposizione sia insieme anche un processo di cristallizzazione; che nella “protezione del mare” — nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia — nascono nuove forme e formazioni cristalline che, resi invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come “frammenti di pensiero”, come frammenti o anche come eterni “fenomeni originari”» (ARENDETT, 1981, p. 168). Tradução minha.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Aby Warburg and the Nameless Science. In: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Redwood City: Stanford University Press, 1999.
- AGRIPPA, H. *Henrici Cornelii Agrippae ab Nettlesheym*. [s.l.] Grapheus, 1536.
- ALMEIDA, F. *Apparato para a disciplina e ritos ecclesiasticos de Portugal*. Lisboa: J. A. da Sylva, 1735.
- ANTONELLI, R. Padova: Esedra Editrice, 2011.
- APOLLODORUS. *The Library*. Cambridge & London: Harvard University Press & William Heinemann Ltd., 1921.
- ARENDRT, H. *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*. Bologna: il Mulino, 1981.
- ARENDRT, H.; CANOVAN, M. *The Human Condition*. 2a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Da versão inglesa de W. D. Ross Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Victor Civita, 1984.
- ARTHOS, J. *Gadamer and Ricoeur: Critical Horizons for Contemporary Hermeneutics*. In: *Continuum Studies in Continental Philosophy*. Tradução . London: Bloomsbury Publishing, 2011.
- AUERBACH, E. *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*. Milano: Feltrinelli, 1953.
- AUERBACH, E. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- AUERBACH, E. *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental*. 5a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AUERBACH, E. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- AUSTERN, L.; NARODITSKAYA, I. *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- AUSTIN, N. *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011.
- BAIKOUZIS, C.; MAGNASCO, M. *Is an eclipse described in the Odyssey?* *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 105, n. 26, p. 8823–8828, 2008.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

- BARRENTO, J. História Literária – Problemas e perspectivas. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- BARRIO VEGA; VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, M. F. DEL. La Ilíada Latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Dares Frigio. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- BECKER, C. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. In: Journal of Art Historiography n. 9 dezembro 2013. Birmingham: Department of History of Art – The University of Birmingham, 2013.
- BENEDETTO, V. Odissea. Milano: RCS Libri S.p.A., 2010.
- BENJAMIN, W. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERNAL, M. Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
- BERNAL, M.; MOORE, D. Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to His Critics. Durham: Duke University Press, 2001.
- BETHE, E. Homer, dichtung und sage: Die sage vom troischen kriege. Leipzig: B. G. Teubner, 1927.
- BÉRARD, V. Introduction à l'Odyssee. Paris: Belles Lettres, 1925.
- BLAIKLOCK, E. The male characters of Euripides: a study in realism. Auckland: New Zealand University Press, 1952.
- BLOOM, H. The Western Canon. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- BOITANI, P. L'ombra di Ulisse. Bologna: il Mulino, 1992.
- BORGES, J. L. Obras Completas II. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- BRINKMANN, V.; WUNSCH, R. Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity. München: Glyptothek München, 2007.
- BURGESS, J. The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- BURKERT, W.; PINDER, M. The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- CAMPBELL, J. The Masks of God: Occidental Mythology. New York: Viking Press, 1969.
- CATONI, M.; ANCESCHI, B. Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo. Milano: Feltrinelli, 2013.
- CAVALLARO, D. The Anime Art of Hayao Miyazaki. Jefferson: McFarland & Company, 2006.
- CESAREO, P. L'evoluzione storica del carattere d'Ulisse. Rivista di Storia Antica, n. III, 1898.

- CHANGEUX, J.; RICŒUR, P. Ce qui nous fait penser, la nature et la règle. Paris: Editions Odile Jacob, 1998.
- CITATI, P. La mente colorata. Ulisse e L'Odissea. Milano: Mondadori, 2014.
- CLARK, E. A. History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- COHEN, H. Etica della volontà pura. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- COMPAGNON, A.; MOURÃO, C. P. B. O demônio da teoria: literatura e senso comun. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CONTI, G. Identità storica e confronto culturale: dieci punti sulla tradizione umanistica europea. Lexis, n. 18, p. 15–24, 2000.
- COSTA, V. Alterità. Bologna: il Mulino, 2011.
- CREPALDI, C. L. Helena de Eurípides: estudo e tradução. Master's thesis—São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP), 2013.
- CRESSMAN, E. D. Beyond the Sunset. The Classical Journal, v. 27, n. 9, p. 669–674, 1932.
- CURTIUS, E. R. Literatura Européia e Idade Média Latina. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.
- DAVIDSON, J. Cadmus and the dragon's teeth. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2008/jan/15/greekmyths.greekmythsfeatures1>>. Acesso em: 26 set. 2014.
- DE ARMAS, F. A Star-crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
- DERRIDA, J. La scrittura e la differenza. In: Torino: Einaudi, 1990.
- DI MONACO, B. I MAESTRI – Gli elzeviristi del “Corriere della Sera” dal 1967 al 1970. Milano: Corriere della Sera, 1970.
- DIDI-HUBERMAN, G. L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
- DIMOCK JR, G. E. The name of Odysseus. The Hudson Review, p. 52–70, 1956.
- DODDS, E. The Greeks and the Irrational. Oakland: University of California Press, 2004.
- DOMINIK, W. J. Africa. In: A companion to the classical tradition. Victoria: Blackwell, 2007.
- DOVER, K. J. A homossexualidade na Grécia antiga. Tradução Luís S. Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.
- EURIPIDES; COLLARD, C.; CROPP, M. Fragments: Oedipus-Chryseis, Other Fragments. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- FAGLES, R. The Odyssey. New York: Penguin Books, 1997.

- FÁJ, A. Probable Byzantine and Hungarian Models of “Ulysses” and “Finnegans Wake”. *Arcadia*, v. 3, n. 1, p. 48, 1968.
- FEDER, L. *Ancient Myth in Modern Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- FERRARI, F. *Odissea*. Torino: UTET, 2014.
- FILOSTRATO. *Eroico*. Tradução Valeria Rossi. Venezia: Marsilio, 1997.
- FINKELBERG, M. Bryn Mawr Classical Review of Jonathan S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Disponível em: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2002/2002-09-04.html>>. Acesso em: 11 nov. 2015.
- FLACCO, Q. *Arte poetica: Lettera ai Pisoni*. Roma: Fazi Editore, 2013.
- FOUCAULT, M.; DAVIDSON, A.; BURCHELL, G. *On The Government of the Living: Lectures at the Collège de France, 1979-1980*. [s.l.] Palgrave Macmillan UK, 2014.
- FRANZONI, C. *Il braccio della morte, le Pathosformeln del dolore*. Disponível em: <[http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1429](http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1429)>. Acesso em: 22 set. 2014.
- FREGE, G. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. Leipzig: Haacke, 1892.
- FRIGO, A. *Estetica della ricezione e storia dell’arte: H. R. Jauss, F. Haskell e un preteso Vermeer*. In: *Intersezioni - Rivista di storia delle idee*. Anno XXX, numero 2, agosto 2010 ed. [s.l.: s.n.].
- FRÍGIO, D. *Da História da Destruição de Tróia*. Tradução Reina Marisol Troca Pereira. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2009.
- FUSARO, D. *Hans-Georg Gadamer*. Disponível em: <<http://www.filosofico.net/gadamer.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2014.
- FUSILLO, M. *Il romanzo greco: polifonia ed eros*. Bologna: Marsilio, 1989.
- GABBA, E. *True History and False History in Classical Antiquity*. *Journal of Roman Studies*, n. LXXI, p. 50–62, 1981.
- GADAMER, H.-G. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 1994.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. São Paulo: Vozes, 1997.
- GAINSFORD, P. *Odyssey 20.356-57 and the Eclipse of 1178 bce.: A Response to Baikouzis and Mag-nasco*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 142, n. 1, p. 1–22, 2012.
- GELLIUS, A.; ROLFE, J. *The Attic Nights: Vol. 1*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.
- GINZBURG, C. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000.
- GINZBURG, C. *Il filo e le tracce: Vero falso finto*. 4a. ed. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2006.
- GINZBURG, C. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de historiografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- GIOFFRÈ, S. Leonzio Pilato. Roma: Rubbettino, 2005.
- GLADSTONE, W. Studies on Homer and the Homeric Age: Prolegomena. Achaeis or, The Ethnology of the Greek races. Oxford: Oxford University Press, 1858.
- GOETHE, J. W. VON. Fausto: uma tragédia (edição bilíngue). São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOMBRICH, E. The story of art. New York: Phaidon, 2006.
- GRAVER, B. Romanticism. In: A companion to the classical tradition. Victoria: Blackwell, 2007.
- GREEN, R. Latin Epics of the New Testament: Juvencus, Sedulius, Arator. Oxford: OUP Oxford, 2006.
- GRENE, D.; LATTIMORE, R. Euripides: Ion. Rhesus. The Suppliant women. Orestes. Iphigenia in Aulis. Electra. The Phoenician women. The Bacchae. Chicago: University of Chicago Press, 1959.
- GRIMAL, P.; KERSHAW, S.; MAXWELL-HYSLOP, A. The Penguin Dictionary of Classical Mythology. New York: Penguin Books, 1991.
- GUREWITSCH, M. True Colors. Smithsonian Magazine, July 2008.
- HADDOCK-LOBO, R. Da existência ao infinito - ensaios sobre Emmanuel Lévinas. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2006.
- HAGEDORN, S. Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, & Chaucer. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- HALL, E. The Bacchae and Other Plays. [s.l.] Penguin Books Limited, 2006.
- HALLIWELL, S. et al. Poetics. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- HARDIE, P. Narrative Epic. In: HARRISON, S. (Ed.). . A companion to Latin Literature. Victoria: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- HARRISON, J. Prolegomena to the Study of Greek Religion. Princeton: Princeton University Press, 1922.
- HAYNES, K. Modernism. In: A companion to the classical tradition. Victoria: Blackwell, 2007.
- HEGEL, G.; HALDANE, E. Lectures on the History of Philosophy: Greek Philosophy to Plato. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- HERODOTUS. The Histories. Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- HESIOD; WEST, M. Works & days. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- HOBBS, T. Leviatã. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOHENDAHL, P. U. Introduction to Reception Aesthetics. In: New German Critique. 4. ed. [s.l.: s.n.].
- HOMERO. Odisseia. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2011.



- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2013.
- HORACE; GOWERS, E. *Horace: Satires*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- HORACE; RUDD, N. *Horace: Epistles Book II and Ars Poetica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HÖISTAD, R. *Cynic Hero and Cynic King: Studies in the Cynic Conception of Man*. Uppsala: University of Uppsala, 1948.
- HUBBARD, T. K. *Remaking Myth and Rewriting History: Cult Tradition in Pindar's Ninth Nemean*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 94, p. 77–111, 1992.
- HULL, G. *Is Ancient Greek Philosophy “Western”?* Disponível em: <<http://www.newappsblog.com/2015/12/is-ancient-greek-philosophy-western.html>>. Acesso em: 13 dez. 2015.
- HYGINUS, G. J. *The Myths of Hyginus (Fabulae)*. Tradução . Lawrence: University of Kansas Press, 1960.
- JAEGER, W. *Paidéia: A formação do homem grego*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- JAMESON, F. *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- JAUSS, H. R. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989a.
- JAUSS, H. R. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria vol I Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Bologna: il Mulino, 1989b.
- JAUSS, H. R. *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento di orizzonte della comprensione*. Genova: Marietti, 1990.
- JAUSS, H. R. *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOHNSON, S. *The lives of the English poets*. [s.l.] Luke Hansard & Sons, 1810.
- JUVENCUS, C. *Gai Vetti Aquilini Juvenci Historiae evangelicae libri quatuor*. [s.l.: s.n.].
- KALINOWSKI, I. *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception – De “L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature” (1967) à “Expérience esthétique et herméneutique littéraire” (1982)*. In: *Revue Germanique Internationale*. 8. ed. [s.l.: s.n.].
- KALLENBORG, C. W. *Renaissance*. In: *A companion to the classical tradition*. Victoria: Blackwell, 2007.
- KAMINSKI, T. *Neoclassicism*. In: *A companion to the classical tradition*. Victoria: Blackwell, 2007.
- KEENE, D. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Columbia University Press, 1999.
- KENNEDY, W. J. *Antisthenes' Ajax and Odysseus*. [s.l.: s.n.].

- KERMODE, F. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- KOPFF, E. C. *Aeschylus*. In: BRIGGS, W. W. (Ed.). *Ancient Greek Authors*. A Brucoli Clark Layman book. [s.l.] Gale Research, 1997.
- KREBS, C. *A Most Dangerous Book: Tacitus's Germania from the Roman Empire to the Third Reich*. New York: W. W. Norton Incorporated, 2012.
- LACERDA, S. *Metamorfoses de Homero - História e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.
- LANZARA, V. G. *Alessandra di Licofrone*. Milano: BUR, 2000.
- LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- LEFKOWITZ, M.; ROGERS, G. *Black Athena Revisited*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- LENTINI, G. *Odisseo dai molti percorsi*. Disponível em: <[http://www.treccani.it/scuola/tesine/viaggio\\_e\\_mito/14.html](http://www.treccani.it/scuola/tesine/viaggio_e_mito/14.html)>. Acesso em: 15 dez. 2011.
- LEONARDI, A. M. C. *Introduzione al Canto XXVI*. In: ALIGHIERI, D. (Ed.). *La Divina Commedia – Inferno*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEVENE, D. S. *A companion to Latin Literature*. In: HARRISON, S. (Ed.). *Victoria: Blackwell Publishing Ltd.*, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristi tropici*. Milano: Il saggiatore, 2008.
- LÉVINAS, E. *Dall'altro all'io*. Roma: Maltemi, 2002.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LINK, H. *Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methode und Probleme*. Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- LUCE, W. B. S. J. V. *The Quest for Ulysses*. New York: Phaidon Press Ltd., 1974.
- MAJRANI, A. *Chi ha ucciso realmente i Proci? Ulisse, Nessuno, Filottete: scoperto dopo tremila anni il protagonista nascosto dell'Odissea*. Roma: LoGisma, 2008.
- MAKKREEL, R.; LUFT, S. *Neo-Kantianism in Contemporary Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- MALKIN, I. *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. [s.l.] University of California Press, 1998.
- MALPAS, J. *Hans-Georg Gadamer*. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2014 ed. [s.l.: s.n.].

- MANGANARO, M. Anthropological Theory and Criticism. In: The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- MANTOVANI, D. *Cum Troie fu perie – Il Roman de Troie e le sue mises en prose*. In: D'AGOSTINO, A. (Ed.). . Il medioevo degli antichi – I romanzi francesi della “Triade classica”. Milano e Udine: Mimesis Edizioni, 2013.
- MANZONI, A. *Sobre o romance histórico*. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2012.
- MASQUERAY, H. J. G. P. *Études sur les tragiques grecs*. Tradução . Paris: [s.n.].
- MENDES, M. O. *Odisséia*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- MINNIS, A. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Incorporated, 2011.
- MOMMSEN, T.; HOWLAND, A. *Rome, from Earliest Times to 44 B. C.* [s.l.] J. D. Morris, 1906.
- MONTIGLIO, S. *From Villain to Hero – Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.
- MORETTI, P. *Proba e la tradizione del testo di Virgilio – Qualche riflessione*. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LXI, fasc. I, gen-apr. Milano: Università degli Studi di Milano, 2008.
- MURRAY, G. *The Rhesus of Euripides*. [s.l.] G. Allen; Unwin, 1924.
- NAGY, G. *Homer the Classic*. Cambridge: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2009.
- NAGY, G. *Homer the Preclassic*. Oakland: University of California Press, 2012.
- NEGRI, M. *Lo spazio della pagina, la mente del lettore: per una didattica della letteratura nella Scuola Primaria*. Milano: [s.n.].
- NEILS, J. *The girl in the pithos: Hesiod's Elpis*. In: BARRINGER, J.; HURWIT, J.; POLLITT, J. (Eds.). . *Periklean Athens And Its Legacy: Problems And Perspectives*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- OLIVEIRA, L. D. DE. *Tradução de versos latinos de Rimbaud*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/2009/08/era-primavera-ver-erat.html>>. Acesso em: 02 fev. 2013.
- PAGE, D. L. *The Homeric Odyssey: The Mary Flexner Lectures Delivered at Bryn Mawr College, Pennsylvania*. Westport: Greenwood Press, 1976.
- PANAYOTAKIS, C. *Comedy, Atellane Farce and Mime*. In: HARRISON, S. (Ed.). . *A companion to Latin Literature*. Victoria: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- PASQUALI, G. *Storia Della Tradizione E Critica Del Testo*. Milano: A. Mondadori, 1974.

- PEARSE, R. Some manuscript traditions of the Greek classics. Disponível em: <[http://www.tertullian.org/rpearse/manuscripts/greek\\_classics.htm](http://www.tertullian.org/rpearse/manuscripts/greek_classics.htm)>. Acesso em: 25 set. 2014.
- PERKINS, D. História da literatura e narração. Porto Alegre: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, 1999.
- PERRY, B. The Ancient Romances: A Literary-historical Account of Their Origins. [s.l.] University of California Press, 1967.
- PERTUSI, A. Leonzio Pilato, Fra Petrarca e Boccaccio: Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo umanesimo. Venezia e Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964.
- PHILOSTRATUS, F. Heroikos. 1a. ed. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2001a. p. 416
- PHILOSTRATUS, F. Heroikos. 1a. ed. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2001b. p. 416
- PIROMALLI, A. La letteratura calabrese. [s.l.] Pellegrini, 1996.
- PLACANICA, A. Storia della Calabria: dall'antichità ai giorni nostri. [s.l.] Donzelli, 1999.
- PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLUTARCH; PERRIN, B. Plutarch's Lives: Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- PONTIGGIA, G.; GRANDI, M. Letteratura latina. Storia e testi. Per le Scuole superiori. Roma: Principato, 2005.
- POPE, A. The Odyssey of Homer. [s.l.] Wildside Press, 2008.
- POWELL, B. Bryn Mawr Classical Review of M. L. West, The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry. Disponível em: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2000/2000-05-08.html>>.
- PROSPERI, V. Omero sconfitto – ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- PROUST, M. Sobre a leitura. Campinas: Pontes, 2003.
- RAHNER, H. Greek Myths and Christian Mystery. [s.l.] Tannen, 1971.
- RAMÍREZ, J.; TORRE VILLAR, E. DE LA. Obras históricas. Tradução. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- RANK, O.; RICHTER, G.; LIEBERMAN, E. The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- RICOEUR. Hegel et Husserl sur l'intersubjectivité. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- RICOEUR, P. O si-mesmo como outro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- ROBERTA PANZANELLI, E. D. S.; LAPATIN, K. The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to Present. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum; the Getty Research Institute, 2008.

- ROWLAND, I. D. Baroque. In: *A companion to the classical tradition*. Victoria: Blackwell, 2007.
- SAID, E. *Orientalism*. New York: Penguin Group, 2006.
- SAINT-CLOUD, P. DE. *Le Roman de Renart*. Strasbourg: Trübner, .
- SAMOSATA, L. DI. *Di una sala*. Milano: Bompiani, 2007.
- SAMÓSATI, L. DE. *Como se deve escrever a história*. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- SARTRE, J. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SCHEIN, S. L. *Odysseus and Polyphemus in the Odyssey*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, v. 11, n. 2, p. 73–83, 2011.
- SETTIS, S. *Futuro del “classico”*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2004.
- SHECKTOR, N. *The Achillean Hero in the Plays of Tirso de Molina*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.
- SILK, S. *Homer: The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SILVA, R. S. *O círculo hermenêutico e a distinção entre ciências humanas e ciências naturais*. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia*, v. 1, n. 2, p. 54–72, 2013.
- SIMPSON, J. *Animal Body, Literary Corpus: The Old French “Roman de Renart”*. [s.l.] Rodopi, 1996.
- SMITH, D. W. *Phenomenology*. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2013 ed. [s.l.: s.n.].
- SMITH, W. *A New Classical Dictionary of Greek and Roman Biography, mythology and Geography*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1871.
- SNELL, B. *The Discovery of the Mind*. Mineola: Dover Publications, 2012.
- SOUTHERN, R. W. *The making of the Middle Ages*. London: Hutchinson’s University Library, 1953.
- SPINA, S. *Curtius*. In: *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. 2a. ed. Detroit: The University of Michigan Press, 1968.
- SYLBURGII, F. (ED.). *Etymologicum Magnum*. Leipzig: I. A. G. Weigel, 1816.
- TATARKIEWICZ, W. *Les quatre significations du mot “classique”*. Bruxelles: [s.n.].
- THEOGNIS. *Elegy and Iambus*. Cambridge & London: Harvard University Press & William Heinemann Ltd., 1931.
- VALCKENAER, L. C. *Diatribes in Euripidis perditorum dramatum reliquias*. [s.l.] Ioann. Luzac, & Ioann. Le Mair(IS), Luzak & Le Mair, 1767.
- VALK, M. VAN DER. *Textual Criticism of the Odyssey*. [s.l.] A. W. Sijthoff, 1949.

- VAN SICKLE, J. B. Bryn Mawr Classical Review of Gregory Nagy, Homer the Classic. *Hellenic Studies* 36. Disponível em: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2012/2012-03-46.html>>.
- VANCE, N. Victorian. In: *A companion to the classical tradition*. Victoria: Blackwell, 2007.
- VECCE, C. *Piccola storia della letteratura italiana*. [s.l.] Liguori, 2009.
- VENTRE, D. La pseudo-omerologia in “Omero nel Baltico” di Felice Vinci. Disponível em: <<https://criticaimpura.wordpress.com/2014/12/29/la-pseudo-omerologia-in-omero-nel-baltico-di-felice-vinci/>>. Acesso em: 21 nov. 2015.
- VINCI, F. *Omero nel Baltico: saggio sulla geografia omerica*. [s.l.] Palombi, 2003.
- WARMINGTON, E. H. *Remains of Old Latin: Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- WARRAQ, I. *Defending the West: A Critique of Edward Said’s Orientalism*. [s.l.] Prometheus Books, 2007.
- WATKINS, C. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- WEST, M. *Greek Lyric Poetry: The Poems and Fragments of the Greek Iambic, Elegiac, and Melic Poets (Excluding Pindar and Bacchylides) Down to 450 BC*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- WEST, M. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. [s.l.] Saur, 2001.
- WEST, M. L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- WEST, M. L. *Indo-European Poetry and Myth*. [s.l.] OUP Oxford, 2007.
- WHITE, H. Interpretation in history. *New Literary History*, v. 4, n. 2, p. 281–314, 1973.
- WHITE, H. *Tropics of Discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.
- WILLIAMS, B. *Truth & Truthfulness: An Essay in Genealogy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- WINTER, T. N. *Catullus purified: a brief history of Carmen 16*. Lincoln: University of Nebraska, 1973.
- WOOLF, V. The Loeb Classical Library. Disponível em: <<http://www.hup.harvard.edu/features/loeb/history.html>>. Acesso em: 13 fev. 2014.
- ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZIOLKOWSKI, J. M. Middle Ages. In: *A companion to the classical tradition*. Victoria: Blackwell, 2007.

# Anexo I

O esboço de tradução ao canto XXVI do *Inferno* aqui apresentado foi elaborado como suporte às discussões a respeito do papel da importância da inovação dantesca na tradição literária de Ulisses. A justificativa para uma empreitada deste gênero, além da vontade pessoal de promover um canto e uma obra que considero essenciais no estudo desta tradição, está na dificuldade de conciliação das opiniões e análises empregadas no texto desta tese com as traduções hoje à venda no Brasil. Os limites não são devidos apenas a eventuais erros de tradução ou a escolhas que se opõem à minha proposta de análise (como o pronome “altrui” do verso 141), mas a uma mais profunda compreensão da obra e de sua colocação na história da literatura (como minha insistência, bastante discutida em análise, de que Dante conhecia e contestava, ao fazer silêncio sobre elas, as narrativas medio-latinas de Dictis e Dares).

Também sustenta esta tradução a convicção de que a *Commedia* não recebe a devida atenção do público no Brasil pela ausência de edições com postura mais crítica, que se expressa nas notas que acompanham quase todos os versos. Tal como as obras antigas, a *Commedia* também acabou cercada, muitas vezes por culpa de seus críticos apaixonados, por uma, para empregar o termo de Benjamin, “aura” que dificulta, quando não impede, sua recepção. Parece haver um sentido latente de que, se um brasileiro não fosse capaz de compreender as referências e contextos que estruturam toda a narrativa, a culpa está numa falta de cultura geral, que não o faz merecedor deste texto divino. Trata-se, à sua maneira, daquele “fetiche do clássico” ao qual aludo mais vezes no texto desta tese. Se para alguns textos este fetiche deve ser enfrentado por textos mais limpos e fluidos (como, acredito, deveria ser o caso das épicas homérica e, sobretudo, da hoje relegada *Eneida*), livres daquela pátina oitocentista, no caso de um texto mais próximo como a *Commedia* é necessária uma tradução que permita ao leitor explorar as minúcias de cada verso.

Conforme as notas bibliográficas, minha interpretação e, por consequência, tradução são devedoras das práticas de comentário e notas das boas edições italianas da *Commedia*, em especial aquela curada por Leonardi. A influência de suas análises em meus comentários é tamanha que, por vezes, me basta citá-los em maior ou menor extensão, com maior ou menor intromissão. Para algumas soluções, especialmente lexicais, me sustentei na tradução brasileira de Italo Eugênio Mauro, que apesar de ressalvas sobre aquela que me parece uma excessiva influência da interpretação romântica da obra, talvez devida às análises que serviram de fonte ao tradutor, continua sendo a versão que recomendo.

O autor pretende publicar uma versão final desta tradução nos próximos meses.

**A INTRODUÇÃO DO ULISSES CENTRÍFUGO:  
TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DO CANTO XXVI DO “INFERNO”  
DE DANTE ALIGHIERI**

*Tiago Tresoldi*<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma tradução comentada do canto XXVI do *Inferno* de Dante Alighieri, oferecida como suporte de estudo para pesquisas em âmbito de historiografia literária. O texto é comentado verso a verso, com atenção filológica na tradução, e pensado como suplemento ao original ao qual é dependente, sem objetivos estéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução comentada, Dante Alighieri, Divina Comédia, Ulisses.

**ABSTRACT:** This work presents a translation with commentary of the Canto XXVI of Dante Alighieri's *Inferno*, offered as a text for supporting researches in the field of literary historiography. The text has a verse-by-verse commentary, with a philological mindset guiding the translation, and was organized as a supplement to the original of which it depends, without any aesthetic goal.

**KEYWORDS:** Translation with commentary, Dante Alighieri, Divine Comedy, Ulysses.

### **Introdução**

Este trabalho apresenta uma tradução, com comentário verso a verso, do canto XXVI do *Inferno* de Dante Alighieri (o “canto de Ulisses”), elaborada no contexto do projeto de pesquisa da tese de doutorado “O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico”, apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) em setembro de 2016. A mesma se justifica pela necessidade, percebida durante a pesquisa, de uma tradução ao português que ao mesmo tempo pudesse se preocupar com o texto e seu conteúdo, abrindo mão de pretensões estéticas ao comentar cada verso com o maior rigor filológico

---

<sup>1</sup> Tiago Tresoldi é doutor em Letras – História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).



possível, bem como apresentar os resultados de escolhas de tradução motivadas por uma interpretação da *Comédia*, e deste canto em especial, com certas divergências com relação àquelas que sustentam as traduções hoje comercializadas. A tradução foi pensada como um texto dependente do original, que visava suprir a deficiência de comentários em português para quem busca reconstruir o horizonte de recepção original de modo a compreender a subversão à qual o canto dantesco seria levado nos anos seguintes. Com efeito, se os versos aqui apresentados ainda detêm algum valor literário, este é devido à beleza do texto original e às sugestões de tradução oferecidas por algumas experiências anteriores, de modo especial a tradução de Italo Eugênio Mauro (1998), a qual continuo a recomendar como melhor tradução hoje disponível no mercado brasileiro para a leitura e a fruição.

Assim como a tradução em si e as notas que a acompanham, a seção abaixo é igualmente adaptada e modificada de quanto apresentado na tese de doutorado supracitada, não tendo sido publicada antes.

### **Dante e o Ulisses centrífugo**

Uma das hipóteses da tese que motivou este trabalho é a constante mudança nas recepções de Ulisses, por vezes motivadas pela recuperação de leituras anteriores, com Dante constituindo o principal ponto de inflexão na longa história literária desse herói. Tal hipótese entende que não apenas o *caráter*, para usar a fórmula de Cesareo (1898) e de Stanford (1968), mas o próprio *movimento* fundamental do herói se inverte com a recepção da *Comédia* pelos públicos imediatamente sucessivos a Dante: se em Homero o movimento é centrípeto, é a ânsia do retorno e da superação do mundo “outro”, no tratamento moderno a partir da época das grandes navegações, que na recuperação de intuições antigas (em especial, Cícero) começa por seu retrato no *Inferno*, ele é centrífugo, com Ulisses marcado pelo desejo de ultrapassar o mundo familiar em sua ânsia pela experiência, pelo desconhecido.

Com efeito, um dos mais sublimes episódios da *Comédia*, que pode facilmente ser tomado como chave de interpretação do inteiro texto, é o encontro do Dante

personagem com seu Ulisses, um Ulisses como nunca subversivo, como nunca carregado de potencialidades. A história de seus efeitos comprova como este episódio seja um dos mais importantes textos na tradição literária do mito, tendo predisposto a recepção do próprio texto homérico nas décadas e séculos sucessivos, de modo especial em suas traduções. Apesar de suas inovações, Dante ainda estava claramente preso à concepção medieval cristã do herói, mas seu texto carregava tamanha potencialidade subversiva que logo seria adotado pela intelectualidade europeia, não apenas reforçando o interesse pelo texto homérico então ainda perdido, mas também influenciando a própria *história* ao ser lido como uma conveniente profecia no tocante ao mito da “nova terra” durante a época das navegações, conforme resenhado, para citar o principal autor a respeito, por Boitani (2005).

O Ulisses de Dante – ou, melhor dizendo, a interpretação que o texto dantesco insinua e faculta, o significado que está nos limites da interpretação deste significante – foi lido como profecia do espírito moderno (“renascido”), das descobertas científicas e, sobretudo, da estação das grandes navegações, agora entendidas como a “prefiguração”, como o “cumprimento” de uma profecia que resolvia a tensão literária. Se Dante, como se concorda, considerava o espírito clássico louvável mas lamentava os limites de sua ignorância do Deus cristão, os homens do Renascimento passaram a louvar sua literatura entendendo-o como um profeta, mas lamentando que uma tão alta razão tivesse detido seu engenho pelo temor divino: a consequência seria o louvor desta época por Ulisses, que como todo clássico representava o período anterior ao ofuscamento medieval da razão pela fé.

Com efeito, a partir dos primeiros comentários à obra, sabemos que o final trágico do canto inaugurou, quando Dante ainda era vivo, um fêrvido debate sobre seu significado: Ulisses seria culpado, o naufrágio a ser entendido como uma punição por sua transgressão, ou seria um trágico herói da condição humana, louvável em espírito e de quem teria de se lamentar a derrota provocada por sua condição pagã? São alternativas que se excluem e que determinam a interpretação e a tradução do canto e, por extensão, da inteira *Comédia*, em posições às quais Leonardi (2007) se

refere mais vezes como “inocentistas” e “não inocentistas”. Os primeiros se apegam à *oração* de Ulisses e a suas irrefutáveis consonâncias com o pensamento do Dante filósofo (em especial, no *Convívio*), bem como ao fato de que Virgílio não elenca a viagem, da qual Diomedes não participa, entre os pecados. Partindo do fato inconteste de que o texto não deixa dúvidas sobre a condenação eterna da personagem, os segundos percebem no rei de Ítaca um exemplo da prevaricação humana, dos mortais que se julgam capazes de superar, sem a permissão divina, os limites a eles impostos, numa trágica ocorrência de *hybris* similar àquela de Adão e Eva. Superar os limites divinos representados pelas colunas de Hércules torna-se equivalente a provar do fruto proibido, no desejo de distinguir o bem e o mal, conhecendo as verdades últimas.

Em oposição às leituras inocentistas mais correntes, as quais parecem embasar todas as traduções da obra ao português, assumo, em minhas escolhas para essa tradução, não haver dúvidas sobre a condenação de Dante: seu inferno intimida por ser irrevogável, e não é forçada a leitura de que o pecado de Ulisses seja o conselho fraudulento que conduz sua companhia no Oceano. Apesar de Virgílio, em sua mágoa latina, perder um pouco de sua altivez e se lançar à lembrança de feitos como o Cavalo e o Paládio, na geografia infernal Ulisses se encontra entre os conselheiros fraudulentos. Sua falha é, portanto, uma *hybris* naquele momento da vida no qual, para usar a significativa metáfora náutica de Guido da Montefeltro no canto seguinte, cada um deveria recolher suas velas.

A leitura da *Comédia*, contudo, torna a interpretação mais complexa, oferecendo vários indícios que confirmam como Ulisses, este homem ardoroso que anseia pelo conhecimento pleno, não apenas se parece com Dante, mas é Dante, em especial aquele pensador do *Convívio*, numa constatação que não pode prescindir de consequências na tradução. Na fenomenologia do cântico, como lembra Leonardi usando o modelo de Contini que ainda domina a crítica italiana, Ulisses e as demais grandes personagens da obra, especialmente na primeira cântica, são uma parte de si que o autor viajante, por delas se destacar, pode julgar e ultrapassar. Dante reconhece em

Ulisses aquele ardor pelo conhecer que, antes acreditando-se capaz de alcançar as verdades últimas apenas com as próprias forças, o teria igualmente levado a um naufrágio se não contasse com a intervenção divina representada por Beatriz.

É preciso que toda tradução confirme como o Ulisses de Dante saiba estar ultrapassando os limites estabelecidos para o humano – afinal, mesmo para a filosofia clássica, aos olhos de Aristóteles e Platão, sua vontade de coincidir o conhecimento pleno com a experiência sensorial seria, no mínimo, uma presunção ingênua. Sua grande *hybris*, como dito, não é esta vontade, mas a pretensão, a prevaricação de se acreditar capaz de alcançar sozinho o conhecimento derradeiro, sem a ajuda e a permissão do divino: mesmo os companheiros em sua última viagem são apenas instrumentos e adornos a uma empreitada solitária, expressa em seu monólogo. Esta *hybris* se ressalta na sobreposição com o Dante peregrino, o qual na *Comédia*, desde os primeiros versos, se deixa *conduzir*, alcançando assim o conhecimento pleno que é a contemplação divina no último canto do *Paraíso*. Trata-se de algo que já haviam percebido os primeiros leitores da obra, como Petrarca que em uma carta a Boccaccio comentava este canto lendo no Ulisses de Dante a projeção do autor da épica, para quem também – em suas palavras e como confirmado pelos elementos biográficos de que dispomos – o profundo amor pela esposa e pelos filhos não distraiu do caminho empreendido.

O equívoco de Ulisses, bem como sua diferença com Dante, é evidente para o leitor da *Comédia*: ao contrário do herói, nós percebemos a trágica ironia de que a montanha por ele avistada é o Purgatório, no topo do qual se encontra o paraíso terrestre que permite acessar às verdades últimas. Uma ironia da qual o Dante narrador se mostra consciente e que produz efeitos intertextuais, pois ao chegar na costa daquela montanha ele lembrará, em alusão interna, ter alcançado a margem “*deserta*” que nunca vira homem navegar suas águas e voltar para se dizer “*esperto*”. O “*alto passo*” de Ulisses se ilumina, assim, no paralelo com o “*passo que jamais deixou pessoa viva*” do canto de abertura da *Comédia*, quando Dante se encontra perdido na selva escura. O naufrágio não é apenas a selva que representa o pecado, como somos

sempre ensinados, mas a consequência do “dar asas ao estulto voo”, um *kenning* que Dante traduzia da literatura latina, quase certamente sem saber que sua origem na literatura ocidental está no livro XI da *Odisseia*.

A sobreposição ilustra a presença de Deus na narrativa, com o *kenning* de Ulisses influenciando e explicando a sublime similitude do último canto da obra, protagonizada, em um delicioso jogo irônico, por seu rival na tradição, Poseidon (aqui ocultado por seu nome latino) que contempla no fundo mar a sombra da nave dos Argonautas. Mas a mesma sobreposição explica, sobretudo, a presença do Outro no discurso de Ulisses, que ele percebe ser algo divino, apesar de menção quase sem pretensões de um “outro”, anônimo – a meu ver erroneamente traduzido por “alguém” em todas as traduções consultadas – no qual se escondem uma obliquidade e uma indeterminação inquietantes. No jogo intertextual, para nós que conhecemos a Bíblia ao contrário daquela voz narrativa grega, o vendaval vindo da montanha se confirma um agente divino, um Javé junto ao qual não se pode interceder: a alteridade de nossa personagem se revela ao avaliarmos o fato de que Ulisses é a única entre as personagens do inferno a ser assassinada por um Deus que desconhece.

É com estes conceitos, aqui brevemente resenhados, que se orientou a tradução apresentada abaixo, voltada à elucidação do texto original, inclusive em suas relações intertextuais, e sustentada, em especial, no excelente trabalho crítico de Leonardi em Alighieri (2007). Por ter sido pensada como texto dependente, é apresentada em paralelo com o texto em italiano, que se faz necessário para ilustrar as escolhas filológicas (as “lições”) adotadas pelo autor, não sempre em linha com as opiniões majoritárias da crítica textual (veja-se, por exemplo, o caso do verso 14). Ao leitor, sugere-se ler de antemão o poema traduzido, prosseguir depois à análise verso a verso com os comentários oferecidos e, finalmente, proceder a uma última leitura do poema com a bagagem do aparato já aprendida.

## Tradução

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per lo 'nferno tuo nome si spande!  
Tra li ladron trovai cinque cotali  
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,  
e tu in grande orranza non ne sali.

Delícia-te, Florença, já que és tão grande<sup>1</sup>  
que pelo mar e pela terra as asas bates,<sup>2</sup>  
e no Inferno teu nome se expande!<sup>3</sup>  
Entre os ladrões encontrei cinco tais,<sup>4</sup>  
teus cidadãos, de onde me vem vergonha,<sup>5</sup>  
e a tu em grande honra não te evades.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Após o que Leonardi define um “espetáculo horrendo” da transmutação humana e animal do canto anterior, Dante dá voz a sua cólera abrindo o canto com uma apóstrofe improvisa e solene, similar àquela do anterior canto XIX dirigida a Simão Mago. O *Inferno* é repleto de invectivas contra cidades (por exemplo, contra Pistoia em XXV.10–2 e contra Pisa em XXXIII.79), mas aqui a ironia serve a destacar o tom amargo de quem se volta contra a própria e amada cidade: “delícia-te [“goza”] Florença, pois teu nome é tão grande que o conhecem até no Inferno”.

<sup>2</sup> Uma inscrição de 1255 numa placa do Palácio “del Bargello” em Florença, ainda existente, celebrava esta cidade “*quæ mare, quæ terram, quæ totum possidet orbem*” (cf. A. Chiapellini in *Il Marzocco*, 23 de novembro de 1930). No verso, a primeira parte é traduzida literalmente, mas o “mundo” (“*orbem*”) esperado pelo público original é substituído, no verso seguinte, pelo “inferno”. Quanto ao “bater asas”, trata-se da primeira ocorrência na obra de um *kenning* que domina o poema, tomado da figura clássica da Fama alada (cf. *Eneida* IV.173–7 “*Extempo [...] magnas it Fama per urbes, / Fama, malum quo non aliud velocius ullum, / mobilitate viget viresque acquirit eundo; / Parva metu primo; mox sese attollit in auras / Ingrediturque solo et caput inter nubila condit*” [“E logo avançou a Fama pelas grandes cidades [...], / a Fama, da qual não há mal que seja mais veloz, / no movimento ela cresce, no andar se reforça; / de início pequena e tímida: mas logo se levanta no ar, / e caminha sobre o solo, com a cabeça entre as nuvens”]).

<sup>3</sup> Dante comprova que nome da cidade se expande no Inferno: como lembrará no verso seguinte, no círculo anterior já havia encontrado cinco ladrões da cidade, e neste encontrará mais cinco florentinos. Como no verso inicial deste canto, não se trata do primeiro nem do último caso em que a amargura do exilado se dirige a sua cidade (ver, por exemplo, *Purgatório* VI.127–8).

<sup>4</sup> Aqui, “tais” está para “*cotali*”, ou seja, “de tal tipo, de tamanha infâmia”. Alguns comentaristas entendem o pronome como “de tal condição social”, e, portanto, como referência aos nomes de famílias florentinas que se destacariam pela nobreza ou pela riqueza; contudo, como para a maioria dos comentaristas não me parece uma interpretação adequada, seja pelo contexto, seja pelo “*onde*” do verso seguinte: o que provoca vergonha é o fato de serem florentinos, não a decadência de uma suposta nobreza.

<sup>5</sup> Como adiantado no comentário acima, a “vergonha” de Dante parece aqui mais vinculada à origem florentina que a um amplo e vago sentimento de constrangimento pela condição humana.

<sup>6</sup> É o momento de maior ironia desta apóstrofe em virtude da litotes da “grande honra”. O substantivo “honra” traduz aqui “*orranza*”, forma poética que Dante já havia usado em *Inferno* IV.74 ao descrever o Limbo, graças à qual é mais claro como deva ser entendida no contexto da ética aristotélica, segundo a qual a preferência pela honra sobre os bens materiais é uma qualidade das almas magnânimas. Mais adiante, o autor detalha que a repercussão de uma vida neste mundo, sua honra, interfere naquela do Além, como no caso das almas nobres do Limbo. Leonardi, citando Forti, lembra que a recorrência do termo “*orranza*” em Dante é análoga àquela do termo latino “*honor*” no comentário de São Tomás de Aquino ao quarto livro da *Ética a Nicômaco*, fonte incontestada do pensamento dantesco.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,  
 tu sentirai, di qua da picciol tempo,  
 di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.  
 E se già fosse, non saria per tempo.  
 Così foss'ei, da che pur esser dee!  
 ché più mi graverà, com'più m'attempo.

Mas se à alvorada da verdade se sonha,<sup>7</sup>  
 tu provarás, daqui a pouco tempo,<sup>8</sup>  
 o que de Prato, e de outras mais, é a gana.<sup>9</sup>  
 E se já fosse, não seria demais tarde.<sup>10</sup>  
 Antes seja, já que deverá ser!<sup>11</sup>  
 pois mais me pesará, quanto mais envelhecer.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Ou seja, “se é verdade que o último sono, antes do despertar, nos profetiza o futuro”. Trata-se de uma crença difundida na Antiguidade e na Idade Média (entre as fontes conhecidas por Dante, vejamos Ovídio, *Heroides* XIX.195–6, e sobretudo Horácio, *Sátiras* I.10.33). Um vínculo intertextual da *Comédia* é encontrado na referência do canto XIX do *Purgatório*, durante o encontro com a “Femmina Balba”, que, como discutido no texto da tese que embasa esta tradução, acredito, seguindo especialmente a opinião de Boitani, precise ser lido à luz dessa narrativa, numa ressignificação das imagens ciceronianas.

<sup>8</sup> O verbo “provarás” traduz aqui “sentirai”, calco em italiano do latim “sentire” (“provar”, significado que se manteve em português). O substantivo “tempo” é repetido três vezes em poucos versos, em uma instância da trinômia comum à inteira obra.

<sup>9</sup> No original, “Prato [...] ti agogna”, do verbo “agognare”, literalmente “ter gana por comer”. O termo é empregado pela primeira vez em *Inferno* VI.28 (“qual è quel cane ch'abbaiando agogna”, “como é aquele cão que latindo anseia”), na similitude de Cérbero, o cão infernal que permite ao Dante narrador igualar guardiões e pecadores do Inferno em suas degradações. Sobre qual seria o efetivo anseio de Prato e das outras cidades, trata-se, como todas as profecias do poema, de um ponto muito obscuro. Leonardí recorda que a citação explícita de Prato parece ter o valor genérico de “cidade pequena e submissa a Florença”, não existindo, portanto, o significado específico buscado com afincamento por muitos comentaristas (pense-se, a este respeito, na profecia do “veltro” no canto de abertura da obra). Assim, apesar de ser condizente com a hipótese defendida por muitos comentaristas de uma alusão à restauração do poder gibelino em Florença com a eleição de Arrigo VII em 1308, evento compatível com a provável data de composição desse canto, acredito que o sentido geral destes versos seja a indicação de que a única consequência possível para a perversão de Florença é sua ruína. Cabe, contudo, recordar que há vários paralelos entre estes versos e a *Epístola VI* de Dante, que também se refere ao valor profético do sonho à alvorada e que prevê o insucesso da rebelião florentina contra Arrigo em 1311.

<sup>10</sup> Ou seja, visto que a queda é inescapável, é melhor que ela aconteça logo, como explicado pelo Dante autor nos dois versos seguintes.

<sup>11</sup> A exclamação “Antes seja” traduz “Così foss'ei”, sem, contudo, manter em português a profunda pessoalidade de um verso bastante singular na prática da *Comédia*, que em raras ocasiões oferece a opinião explícita do Dante autor. A pessoalidade do verso destaca e aumenta a singularidade deste canto de Ulisses.

<sup>12</sup> Em italiano, literalmente, “que mais me será grave”; se de fato quisermos individuar um evento histórico para a mesma, a estrofe sustentaria a hipótese de que a profecia se refere a Arrigo. Há, contudo, discordância sobre seu sentido: os comentaristas antigos costumavam ler um desejo de vingança, no sentido de que quanto mais demorar esta catástrofe, que é inescapável, mais o poeta sofrerá na certeza de sua ocorrência; muitos contemporâneos oferecem uma interpretação oposta, entendendo que o poeta não deseja a ruína de sua pátria, ainda amada apesar de pervertida, mas sim a punição daqueles que a desviaram de seu nobre caminho, que lhe fizeram perder a “retta via”. Prefiro ler na estrofe um rápido suceder-se de sentimentos, sem clara distinção entre si, expressão do conturbado amor de Dante pela sua cidade; contudo, sendo necessário adotar uma posição, me inclinaria à primeira alternativa aqui citada.

Noi ci partimmo, e su per le scalee	Partimos pois, e subindo pelas escadas <sup>13</sup>
che n'avea fatto i borni a scender pria,	que nos fizeram as rochas ao descer <sup>14</sup>
rimontò 'l duca mio e trasse mee;	escalou meu duque e trouxe a mim; <sup>15</sup>
e proseguendo la solinga via,	e, seguindo pela deserta via, <sup>16</sup>
tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio	entre as lascas e as pedras do rochedo <sup>17</sup>
lo piè sanza la man non si spedia.	que o pé sem a mão não venceria. <sup>18</sup>
Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio	Então sofri, e agora de novo eu sofro <sup>19</sup>

<sup>13</sup> Quebra repentina do andamento do canto, saindo do sétimo círculo e iniciando seu tema, sua “matéria”.

<sup>14</sup> Trata-se de um verso muito debatido pela ecdótica dantesca; apesar da maioria dos filólogos, seguindo a opinião da edição crítica de referência de Petrocchi, entendê-lo como “*che n'avea fatto iborni*”, aqui adoto a posição minoritária que o corrige em “*che n'avean fatto i borni*”. A primeira opinião, praticamente unânime nas traduções ao português, entende o termo como derivado do latim “*eburneus*” (“marfim; relativo ao marfim”), com o sentido de que o perigo das escadas deixara Virgílio e Dante pálidos e frios; a segunda entende o termo como um estrangeirismo, derivado do francês e do provençal medieval “*bornes*” (“pedras”), pelo qual Dante apenas indicaria que as pedras salientes da parede do círculo haviam lhes servido de escada. Entre os motivos para minha escolha, concordo com a posição minoritária de que tal sentido é mais adequado à passagem (inclusive ao considerar como em nenhum momento se afirma que a descida havia sido tão apavorante a ponto de empalidecer os dois, de modo especial Virgílio que, por já conhecer o mundo subterrâneo, nunca se assusta ou surpreende no *Inferno*), o fato do termo ser conhecido e usado pelos poetas italianos da época do autor e, finalmente, o fato, que se tornou ainda mais claro ao realizar esta tradução, da necessidade de buscar sinônimos, às vezes raros, para descrever o cenário rochoso que divide o sétimo e o oitavo círculo (Dante usa, entre outros, “*rocchio*”, “*ronchione*”, “*scheggia*”, “*chiappa*” e, se esta opinião é válida, “*borno*”).

<sup>15</sup> Aqui, “a mim” traduz “*mee*”, uma paragoge do mais comum “*me*” que parece reforçar e expressar foneticamente a dependência de Dante com relação a Virgílio. Com relação à lição do verso anterior, creio que a descrição de que Virgílio é o primeiro a subir, depois ajudando Dante, reforça a ideia de que as pedras serviram de escada, sem efetivamente serem uma escada: a topografia do inferno de Dante não é planejada para facilitar a locomoção das almas lá punidas. Contudo, este mesmo verso é usado, pela mesma necessidade de ajuda, em suporte à lição alternativa, sobre o cenário empalidecer o poeta. Sobre o uso de “duque”, ver a nota ao verso 46.

<sup>16</sup> A expressão “deserta via” traduz “*solinga via*”, descrição carregada daquela tristeza que permeia o *Inferno*, indicando a solidão de duas figuras não decaídas, Dante e Virgílio, que, mesmo num ambiente povoado por incontáveis pecadores e demônios, contemplam sempre, como descrito por Leonardi, “o mundo desolado e cego da perversão”. A cena recorda aquela da primeira estrofe do canto XXIII do *Inferno*, sobre os hipócritas: “*taciti, soli, sanza compagnia / n'andavam l'un dinanzi a l'altro dopo, / come frati minor vanno per via*”. (“quietos, sós, sem companhia / prosseguíamos um na frente e o outro atrás / como fazem os frades menores [= franciscanos] pelas ruas”).

<sup>17</sup> Tripla ocorrência de sinônimos para “rocha”, em uma ulterior exploração da simbologia do número e, possivelmente, em suporte à opinião expressada no comentário ao verso 14.

<sup>18</sup> Ou seja, o caminho é tão árduo que não basta se equilibrar com os pés, é preciso se apoiar com as mãos para avançar.



quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,      quando volto a mente ao que vi,<sup>20</sup>  
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,      e mais o engenho freio do que costume,<sup>21</sup>  
 perché non corra che virtù nol guidi;      para que não corra sem que virtude o guie,<sup>22</sup>  
 sì che, se stella bona o miglior cosa      já que, se estrela boa ou melhor coisa<sup>23</sup>  
 m'ha dato'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.      me deu o bem, que eu mesmo não me prive.<sup>24</sup>  
 Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,      Quantos o aldeão que no morro repousa,<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Trata-se do verdadeiro ataque da história da Ulisses, que inicia em tom de dor e solenidade. O “agora” se refere ao momento da escrita, no qual a lembrança traz à tona uma dor igualmente vívida, confissão quase única do poeta sobre a singularidade do narrado.

<sup>20</sup> O verbo “volto” traduz “drizzo”, com o duplo sentido, também em italiano, de “direcionar” e “retornar”. O paralelo com a ambiguidade do morfema τροπος do primeiro verso da *Odisseia*, conhecido por Dante em diversas traduções latinas, é possivelmente casual, mas trata-se de um dado digno de nota.

<sup>21</sup> O “engenho” ao qual Dante se refere é o “alto ingegno” já encontrado em *Inferno* II.7 e X.59, cuja invocação, em paralelo ou em substituição àquela das Musas, é, como já analisado por Curtius, um dos *topos* clássicos mantidos na literatura medieval, servindo a sublinhar a grandeza e o esforço no empenho de uma obra tão grande. Duas prováveis fontes de Dante são Ovídio, *Metamorfoses* I.1, e Lucano, *Farsália* I.67, mas Leonardi recorda como também Pávia e Agostinho, autores que conhecia, descreviam o engenho como “aquela força da alma voltada à descoberta de novas coisas”. No verso, portanto, Dante se impõe um maior controle de seu engenho, em clara alusão, no universo da *Comédia*, à sua vida anterior à viagem de redenção, quando não respeitava limites: com sutileza e habilidade, o poeta se vincula àquele Ulisses sem respeito pelos limites de quem logo ouvirá a ruína. O verbo “costume” traduz “soglio”, usado no presente com valor de imperfeito, conforme o emprego no provençal e no francês antigo explorado no italiano poético dos séculos XII e XIII (na própria *Comédia*, vejam-se, entre tantos outros, *Inferno* XXVII.48 e *Paraíso* XXI.111).

<sup>22</sup> Continuação sintática do verso anterior, a indicar como mesmo o engenho, nossa parte mais nobre e humana, deva se submeter à virtude, ou seja, ao bem divino. Mais uma vez, Dante se vincula ao exemplo da narrativa de Ulisses, preparando sua recepção. Como lembra Leonardi, “esta concepção é fundamental para entender o espírito do inteiro episódio, que reflete um momento decisivo na história interior de Dante”.

<sup>23</sup> A expressão “estrela boa” traduz “stella bona”, que para Dante é o signo dos Gêmeos sob o qual nasceu (cf. *Paraíso* XXII.112–7) e que na astrologia medieval já assumira um significado próximo ao atual, vinculado a traços e qualidades herméticas. Quanto à virtude dos Gêmeos, veja-se a nota citada por Leonardi do chamado “Ottimo”, um dos primeiros comentaristas da obra ainda no séc. XIV, que sobre este trecho lembrava como “Gêmeos é a casa de Mercúrio, que é o significador, para os astrólogos, de escritura, de ciência e de conhecimento, e assim dispõe aqueles que nascem sob este ascendente, e ainda mais quando o Sol nele se encontra”. Cabe recordar as características herméticas de Ulisses, conhecidas por Dante e que fazem coincidir ainda mais as duas figuras. A frase prossegue até o final do verso seguinte, e pode ser assim parafraseada: “que se foi a condição natural (ou seja, de geminiano) ou outra coisa (ou seja, a graça divina), que eu não me prive dele (ou seja, do engenho), que não o torne vão ao usá-lo contra seu fim”.

<sup>24</sup> A expressão “me prive” traduz “m'invidi”, calco do latim “invideo” (“tirar”, de onde nosso “inveja”) na expressão “invidere sibi”. Como sempre, na maestria linguística da obra, os enunciados se adaptam à situação, iniciando aqui a se elevar do registro rude e plebeu dos cantos anteriores, sugerindo como serão tratadas as coisas divinas mais adiante (especialmente no *Paraíso*).

<sup>25</sup> O “quantos” (no sentido de “tão numerosos”) se refere aos “vaga-lumes” do verso 29. Como lembra Leonardi, “esta distância entre os dois termos confere amplitude e respiro à pacata similitude, de tom

nel tempo che colui che 'l mondo schiara	na estação que aquele que o mundo aclara <sup>26</sup>
la faccia sua a noi tien meno ascosa,	sua face a nós mantém menos oculta, <sup>27</sup>
come la mosca cede a la zanzara,	quando a mosca se rende ao mosquito, <sup>28</sup>
vede lucciole giù per la vallea,	vê de vaga-lumes no vale abaixo, <sup>29</sup>
forse colà dov' e' vendemmia e ara:	talvez lá onde ele colhe e ara: <sup>30</sup>
di tante fiamme tutta risplendea	assim de fogos todo resplendia <sup>31</sup>
l'ottava bolgia, sì com' io m'accorsi	o oitavo círculo, como entendi <sup>32</sup>
tosto che fui là 've 'l fondo para.	logo que estive onde o fundo aparecia. <sup>33</sup>

---

meditativo e estilo alto: quantos vaga-lumes vê o aldeão que repousa ao entardecer no morro, após voltar do trabalho, abaixo na planície onde estão seus vinhedos e seus campos”. O substantivo “morro” traduz aqui “*poggio*”, indicando mais propriamente aqueles leves declives chamados de “coxilha” na linguagem regional do Rio Grande do Sul. Cabe recordar que as habitações dos camponeses, sobretudo nas zonas pantanosas infestadas de mosquitos, costumavam ser construídas nas elevações de seus terrenos. Como um todo, esta similitude, por seu estilo inserida no *Dolce Stil Nuovo*, recorda outra, também protagonizada por um “*villanello*” (“camponês”) e sobre o início do inverno, encontrada em *Inferno* XXIV.1–15.

<sup>26</sup> Ou seja, o Sol. Não parece haver significação religiosa ou associação com a razão humana neste verso, servindo apenas de referência temporal (ver nota abaixo).

<sup>27</sup> O verso completa a qualificação da “estação” do verso anterior: a estação na qual o Sol menos se esconde é, por certo, o verão, o período de mais intensa atividade agrícola, bem como de moscas, mosquitos e vaga-lumes.

<sup>28</sup> Ou seja, ao calar da noite, quando as moscas repousam e aumenta a atividade dos mosquitos. Cabe recordar que os mesmos ainda são comuns nas noites de verão dos Apeninos toscanos, ambiente de todas as cenas campestres de Dante.

<sup>29</sup> O “vale abaixo” contemplado pelo camponês equivale, aqui, àquele visto por Dante do alto da ponte, neste caso percorrido pelas almas, como o poeta intui e como logo lhe confirmará Virgílio. Em italiano, os três animais desta similitude (“*mosca*”, “*zanzara*” e “*luciolina*”) são de gênero gramatical feminino, conferindo um andamento mais equilibrado que, infelizmente, não fui capaz de manter em português.

<sup>30</sup> Leonardi, citando Rossi, recorda que nesta imagem a sombra da noite cobre o inteiro vale, de modo que o aldeão é incapaz de distinguir seus campos dos demais; do mesmo modo, no processo de identificação que sustenta o *Inferno* e se intensifica neste canto de Ulisses, Dante não consegue distinguir o próprio pecado daqueles dos demais, mais uma vez facilitando a coincidência entre sua figura e aquela do herói grego.

<sup>31</sup> Ou seja, as chamas eram tão numerosas que iluminavam o inteiro círculo. Além da descrição física e numérica, a similitude representa uma quebra no ritmo do *Inferno*, sugerindo um espaço tranquilo e solene como nenhum outro, “sem sombra de horror, desprezo ou infâmia de pena”, e indicando como, apesar da gravidade de suas culpas (nos encontramos, afinal, em um dos níveis mais profundos da rígida geografia dantesca), estas almas sejam diferentes daquelas já encontradas, sejam “outras”.

<sup>32</sup> O substantivo “círculo” traduz “*bolgia*”; não é, por certo, o termo semanticamente mais adequado, mas está consagrado na tradução e na crítica em português.

<sup>33</sup> Ou seja, logo que Dante chegou naquela parte da ponte de onde podia contemplar toda a profundidade. Neste sentido, veja-se a diferença entre a descrição destes pecadores e aquela de rufiões, enganadores e lisonjeiros, pecados similares, no canto XVIII.

E qual colui che si vengìo con li orsi  
 vide 'l carro d'Elia al dipartire,  
 quando i cavalli al cielo erti levorsi,  
 che nol potea sì con li occhi seguire,  
 ch'el vedesse altro che la fiamma sola,  
 sì come nuvoletta, in sù salire:  
 tal si move ciascuna per la gola  
 del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,  
 e ogne fiamma un peccatore invola.  
 Io stava sovra 'l ponte a veder surto,  
 sì che s'io non avessi un ronchion preso,

E com'aquele que se vingou com os ursos<sup>34</sup>  
 viu o carro de Elias ao partir,<sup>35</sup>  
 quando os corcéis aos céu se ergueram,<sup>36</sup>  
 que não o podia com os olhos seguir,<sup>37</sup>  
 sem que visse mais que a chama apenas,<sup>38</sup>  
 feito nuvenzinha, ao alto subir,<sup>39</sup>  
 tal se move cada uma pelo fundo<sup>40</sup>  
 do fosso, pois nenhuma mostra seu furto,<sup>41</sup>  
 e cada chama de um pecador se apropria.<sup>42</sup>  
 Estava sobre a ponte a olhar elevado,<sup>43</sup>  
 que se não tivesse nas rochas me escorado,<sup>44</sup>

<sup>34</sup> Ou seja, como Eliseu, que neste hemistiquio Dante resume conforme a narrativa bíblica (*Reis II*, 4.23–4). Trata-se de uma anedota amplamente conhecida por seu público, relativa ao episódio no qual o profeta amaldiçoa alguns meninos que zombam de sua calvície; de um bosque próximo saem dois ursos enviados por Deus, que destroçam quarenta e dois trocistas.

<sup>35</sup> Outra referência bíblica (*Reis II*, 4.23–4), na qual o mesmo personagem do verso anterior vê Elias subir ao céu em sua carruagem após seus cavalos levantarem voo, não conseguindo ver nada além de uma chama que subia ao céu feito nuvem.

<sup>36</sup> A expressão “se ergueram” traduz “*erti levorsi*”, sintaxe áulica numa estrofe cujas aliterações e as três fortes marcas acentuais (“*cielo*”, “*erti*” e “*levorsi*”), suscitam, como descreve Leonardi, “a ardente imagem de dois cavalos que saltam verso o alto”.

<sup>37</sup> No original, há um “*si*” (“assim”) que reforça a ideia da comparação; não o mantive em português por quebrar em demasia o ritmo do poema traduzido.

<sup>38</sup> Como será explicado adiante, é impossível reconhecer quem está dentro de cada chama.

<sup>39</sup> A referência à “nuvenzinha” completa e reforça a similitude de Eliseu. No original, encontramos mais uma vez um “*si*” que reforça a comparação, e que omiti pelos motivos da nota acima.

<sup>40</sup> Ou seja, “de tal tipo”, e não “de tal modo”. A primeira similitude, do aldeão, descreveu a quantidade de chamas; esta irá qualificá-las.

<sup>41</sup> Ou seja, nenhuma chama revela aquilo que subtrai ao olhar, conforme será melhor descrito no verso seguinte. Os vocábulos escolhidos parecem tentar aproximar estes pecadores dos ladrões encontrados no canto anterior.

<sup>42</sup> O verbo “toma” traduz “*invola*”, retomando o sentido de “furto” do verso acima. Conforme comenta Leonardi, “Dante empregou nada menos que seis estrofes para chegar, lenta e solenemente, à apresentação da realidade do oitavo círculo: os pecadores estão cada um recolhido dentro de uma chama, que se move pelo fundo escuro (*pela garganta*) do fosso. Estas chamas são suas penas, mas também representam, assim como todas as penas, aquilo que os levou à perdição. O silencioso ardor com o qual o inteiro círculo brilha é a chama do intelecto humano, vencido pelo seu final”.

<sup>43</sup> Dante se presenta “elevado” (verbo que aqui traduz “*surto*”), ou seja, na ponta dos pés, apoiado na ponte e escorando-se com as mãos, a observar e refletir com o cuidado necessário.

<sup>44</sup> O substantivo “rochas” traduz “*ronchion*”, mais um vocábulo “mineral” que serve de sinônimo a “rocha”, conforme debatido na nota ao verso 14.

caduto sarei giù sanz'esser urto.  
 E 'l duca, che mi vide tanto atteso,  
 disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;  
 catun si fascia di quel ch'elli è inceso».  
 «Maestro mio», rispuos' io, «per udiri  
 son io più certo; ma già m'era avviso  
 che così fosse, e già voleva dirti:  
 chi è 'n quel foco che vien sì diviso  
 di sopra, che par surger de la pira  
 dov' Eteòcle col fratel fu miso?»

caído teria abaixo sem ser ferido.<sup>45</sup>  
 E o duque, que me viu tão atento,<sup>46</sup>  
 disse: «Dentro aos fogos estão os espíritos;<sup>47</sup>  
 cada um se enfaixa do que ele é inflamado».<sup>48</sup>  
 «Mestre meu», respondi, «ao ouvir-te<sup>49</sup>  
 estou mais certo; mas já me parecia<sup>50</sup>  
 que assim fosse, e já queria dizer-te:<sup>51</sup>  
 quem está naquele fogo assim dividido<sup>52</sup>  
 no topo, que parece surgir da pira<sup>53</sup>  
 onde Etéocles com o irmão foi disposto?»<sup>54</sup>

<sup>45</sup> Ou seja, teria caído sem encontrar qualquer obstáculo, devido ao vazio. A intensidade com a qual Dante contempla e se expõe a este pecado, literal e psicologicamente, é tamanha que logo percebe o risco de se ferir.

<sup>46</sup> O substantivo “duque” traduz “*duca*”, no sentido latino de “*dux*”, “aquele que conduz”. Seu emprego, recorrente na *Comédia*, confere um tom de nobreza a Virgílio, talvez em compensação à sua biografia nobre mas servil.

<sup>47</sup> É impossível não associarmos esta imagem do fogo, especialmente em sua vinculação ao “engenho” explorada ao longo do inteiro canto, com a noção cristã do próprio Deus que se faz chama na forma do Espírito Santo: na literatura religiosa, e em modo especial naquela contemporânea a Dante, a alma é descrita como uma “centelha” da sabedoria divina, como aquilo que distingue o homem dos animais e que o faz imagem e semelhança de Deus (no fundo, é o que afirmará mais diante Ulisses, conforme sua compreensão pagã, em sua “*orazion picciola*”). Na lógica do contrapasso empregada na *Comédia*, estes danados, assim como outros que empregaram sua parcela divina para o mal, devem ser consumidos eternamente por um fogo que é ao mesmo tempo real e simbólico.

<sup>48</sup> A expressão “cada um” traduz “*catun*”, termo de forte marca temporal (um “clássico”) mas equivalente ao mais corriqueiro “ciascun”. Dante volta a empregar uma linguagem áulica, e mais que isso grega, pois a palavra é construída a partir do morfema grego *κατα*–.

<sup>49</sup> Virgílio é agora o “mestre”, aquele que irá ensinar e explicar.

<sup>50</sup> Ou seja, Virgílio apenas confirma o que Dante já suspeitara; note-se a delicadeza e a submissão com que Dante se dirige a seu mestre, abrindo caminho para os pedidos dos versos seguintes.

<sup>51</sup> A chama dupla, que será lembrada no verso seguinte, já havia chamado a atenção de Dante antes da confirmação do tipo de pecado que recolhe.

<sup>52</sup> O canto começa a emular aquele de Paolo e Francesca, quando Dante roga a Virgílio para ouvir seu testemunho; além disto, retorna também a questão do duplo do mesmo canto, como será explorado nos versos seguintes, pois é o fato de uma chama específica estar dividida no topo que chama a atenção de Dante, assim como Paolo e Francesca que eram os únicos a avançarem em companhia no vento solitário dos mortos por amor do canto V do *Inferno*.

<sup>53</sup> Dante se refere, neste verso e no seguinte, ao mito de Etéocles e Polinices, aprendido na *Tebaida* (XII.429–32) e na *Farsália* (I.551–2): os dois irmãos, filhos de Édipo, se feriram a morte durante o ataque a Tebas; quando seus corpos foram colocados numa mesma pira, a chama se dividiu em duas, indicando como o ódio que os separara em vida perdurava na morte. Com a referência a este mito, Dante sutilmente conduz o leitor ao mundo grego, preparando a narrativa de Ulisses num texto, a *Comédia*, ancorado em referências medievais.

Rispuose a me: «Là dentro si martira	Respondeu-me: «Lá dentro se punem <sup>55</sup>
Ulisse e Dïomede, e così insieme	Ulisses e Diomedes, e assim juntos <sup>56</sup>
a la vendetta vanno come a l'ira;	à vingança seguem como o fizeram à ira; <sup>57</sup>
e dentro da la lor fiamma si geme	e dentro de sua chama se geme <sup>58</sup>
l'agguato del caval che fê la porta	o logro do cavalo que fez a porta <sup>59</sup>
onde uscì de' Romani il gentil seme.	donde saiu dos romanos a nobre semente. <sup>60</sup>
Piangevisi entro l'arte per che, morta,	Chora-se dentro a arte pela qual, morta, <sup>61</sup>
Deïdamia ancor si duol d'Achille,	Deidamia ainda se condói por Aquiles, <sup>62</sup>

<sup>54</sup> O verbo “disposto” traduz “*miso*”, um sicilianismo que ocupa a posição do toscano “*messo*”, voltando a elevar, no contexto literário da Florença do séc. XIII, o registro do canto.

<sup>55</sup> O verbo “punem” traduz “*martira*”, novamente segundo um registro elevado. A complexa disposição sintática desta estrofe confere particular relevância ao nome de Ulisses na posição inicial do verso seguinte.

<sup>56</sup> Dois companheiros de perfídia, sobretudo pelos feitos que logo serão lembrados por Virgílio. Uma tradição conhecida por Dante acusava Ulisses da traição de Diomedes, origem de um ódio que justificava a punição em conjunto (veja-se a referência, na descrição do Dante personagem, a Etéocles e Polínicos). A inabalável sociedade entre Ulisses e Diomedes devia ter sido sugerida a Dante pela fala do primeiro nas *Metamorfoses* XIII.239–40.

<sup>57</sup> O substantivo “vingança” traduz “*vendetta*”, no sentido bíblico recorrente na *Comédia* de “punição divina” (como mais claro em *Inferno* XIV.16 onde é explicitamente “*vendetta di Dio*”, em contraponto à “*giustizia di Dio*” apostrofada em *Inferno* VII.19). Também “ira” deve ser aqui entendido como termo bíblico, indicando, portanto, a afronta de Deus pela ofensa do pecado (cf. *Salmos* LXX.31). Assim, Virgílio afirma que sua punição é conjunta por terem cometido em conjunto os pecados que os conduziram ao inferno, em um trecho que permitiu a muitos comentaristas sustentar a punição de Ulisses como devida apenas aos feitos listados por Virgílio, e não por aquela vontade de conhecimento que o conduzirá à morte e que domina seu monólogo (pois dela Diomedes não participa). Trata-se de um argumento a favor da opinião que percebe em Dante um espírito já humanista, de valorização desta característica de Ulisses, e que redundava da interpretação “inocentista” do canto. Sobre esta interpretação e minha posição, veja-se a análise do canto no corpo de minha tese.

<sup>58</sup> O uso do passivo para “se geme” espelha aquele de “se punem” no verso 55, bem como aquele de “chora-se” no verso 61.

<sup>59</sup> Virgílio parece indicar que a principal culpa de Ulisses e Diomedes é o Cavalo de Troia; o fato de Dante se fiar na versão narrada no segundo livro da *Eneida* é comprovado pela lembrança, mais adiante, de Sinão (*Inferno*, XXX.98). Cabe assinalar que o sujeito de “fazer a porta” é o “logro” e não o “cavalo”, como infelizmente encontrado em grande parte das traduções ao português.

<sup>60</sup> A expressão “nobre semente” traduz “*gentil seme*”, referindo-se a Enéas, o nobre antepassado de toda a *gens* romana. Como no verso anterior, a vinculação com a *Eneida* é explícita e mesmo intertextual; além disso, a defesa da piedade de Enéas, em silenciosa oposição às narrativas médio-latinas de Dictis e Dares, tem o efeito de afastar Ulisses da tradição de inescrupuloso e pérfido.

<sup>61</sup> O substantivo “arte” assume aqui o sentido latino de “artifício, engenho”, conforme seu uso para qualificar Ulisses na *Eneida*.

<sup>62</sup> Referência ao mito do alistamento de Aquiles por Ulisses em Esquiro, depois que sua mãe, Tétis, o escondera ao conhecer a profecia de que o filho morreria em Troia, caso participasse da guerra. Dante aprendia o mito no segundo livro da *Aquileida* de Estácio e voltará a lembrar de Deidamia no canto XXII do *Purgatório*, colocando-a entre as jovens abandonadas no círculo dos sedutores.

e del Palladio pena vi si porta». e do Paládio a pena lá se transporta». <sup>63</sup>  
 «S’ei posson dentro da quelle faville «Se eles podem dentro daquelas faíscas <sup>64</sup>  
 parlar», diss’io, «maestro, assai ten priego falar», disse eu, «mestre, muito te rogo <sup>65</sup>  
 e ripriego, che ’l priego vaglia mille, e mais rogo, e que o rogo por mil valha, <sup>66</sup>  
 che non mi facci de l’attender niego que o esperar não me negues <sup>67</sup>  
 fin che la fiamma cornuta qua vegna; até que a chama chifruda aqui venha; <sup>68</sup>  
 vedi che del disio ver’ lei mi piego!» vejas como o anseio por ela me sujeita!» <sup>69</sup>  
 Ed elli a me: «La tua preghiera è degna E ele a mim: «Teu pedido é digno <sup>70</sup>  
 di molta loda, e io però l’acetto; de muito louvor, e eu portanto o aceito; <sup>71</sup>  
 ma fa che la tua lingua si sostegna. mas faz com que tua língua se abstenha. <sup>72</sup>  
 Lascia parlare a me, ch’i’ ho concetto Deixa falar a mim, que concebi <sup>73</sup>  
 ciò che tu vuoi; ch’ei sarebbero schivi, quanto tu queres; pois eles desdenhariam, <sup>74</sup>

<sup>63</sup> Referência ao furto do Paládio, praticado por Ulisses e Diomedes, que Dante aprendia no segundo livro da *Eneida*: tratava-se de uma estátua da Atenas que protegia a cidade de Ílion, e que um oráculo havia predito que precisava ser roubada para que a cidade caísse.

<sup>64</sup> Ou seja, se é possível ouvi-los falar de dentro daquelas faíscas. É a abertura do pedido de Dante, que antecipa a dificuldade do diálogo com as vozes antigas.

<sup>65</sup> A repetição e intensificação do “rogar” confirma a intensidade do desejo de um Dante pronto a se expor (ver versos 43–5).

<sup>66</sup> A expressão “por mil valha” tem evidente sentido de superlativo, de infinito; o numeral é usado repetidamente na *Comédia* com o sentido de “grande e impreciso”, inclusive no já lembrado canto V de Paolo e Francesca (verso 67).

<sup>67</sup> São recorrentes no *Inferno* e no *Purgatório* tanto as advertências de Virgílio de que o tempo na “longa via” é precioso e não pode ser desperdiçado, quanto os desejos e a curiosidade do Dante peregrino que gostaria de observar em maior detalhe tudo o que encontra em seu caminho.

<sup>68</sup> Até que a chama de Ulisses e Diomedes, em seu vagaroso andar pela garganta do fosso, esteja próxima da ponte, de modo que possa ser interrogada.

<sup>69</sup> Além do emprego do “disio” dantesco, conceito que domina a *Comédia* e objeto de incontáveis estudos, o verso se vale do termo “piego”, aqui traduzido em “sujeita”, mas literalmente “(eu me) dobro”: o interesse de Dante pela chama é tamanho que se ele curva, metafórica e literalmente (pois precisa observá-la), frente à mesma.

<sup>70</sup> Virgílio reconhece a importância do pedido para o caminho de salvação de Dante, não o considerando uma perda de tempo (ver verso 67, acima).

<sup>71</sup> A conjunção “portanto” traduz “però”; apesar de ser hoje usada em italiano apenas com valor adversativo limitativo (“porém”), em Dante ela expressa o valor medieval de dedutivo conclusivo aqui proposto. Trata-se de mais um termo que sofre com traduções errôneas ao português, mesmo seu sentido sendo claro pelo andamento do texto (pois Virgílio irá esperar e interrogar a chama).

<sup>72</sup> O verbo “abstenha” traduz “sostegna”, ou seja, “se detenha; se cale”.

<sup>73</sup> O verbo “concebi” traduz “ho concetto”, outro termo de registro elevado, vinculado ao latino “concepere”. Como sempre no *Inferno*, Virgílio parece ser capaz de ler o pensamento de Dante (vejam-se, entre outros, XVI.119–20 e XXIII.25–7).

perch' e' fuor greci, forse del tuo detto». por terem sido gregos, talvez de teu falar». <sup>75</sup>  
 Poi che la fiamma fu venuta quivi Quando a chama foi lá carregada <sup>76</sup>  
 dove parve al mio duca tempo e loco, onde pareceu a meu duque hora e lugar, <sup>77</sup>  
 in questa forma lui parlare audivi: desta forma ele falar atentei: <sup>78</sup>  
 «O voi che siete due dentro ad un foco, «Ó vós que sois dois dentro um só fogo, <sup>79</sup>  
 s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, se eu mereci de vós em meu viver, <sup>80</sup>  
 s'io meritai di voi assai o poco se eu mereci de vós assaz ou pouco <sup>81</sup>  
 quando nel mondo li alti versi scrissi, quando em vida os altos versos escrevi, <sup>82</sup>  
 non vi movete; ma l'un di voi dica não vos moveis; mas um de vós diga <sup>83</sup>

<sup>74</sup> O verbo “desdenhariam” traduz “*sarebbero schivi*”, mais literalmente “provariam repugnância”.

<sup>75</sup> O verso encerra uma estrofe bastante debatida pela crítica, mas me parece pacífico afirmar que se refere à arrogância atribuída pelo imaginário medieval ocidental aos gregos, que aqui se confundem com os romanos de oriente (os “bizantinos”), como encontrada inclusive em outras obras do próprio Dante (por exemplo, em *Rime* LXXXII.6). Virgílio pode lhes falar porque suas obras também o fazem um “grande”. Cabe notar que começa aqui aquele distanciamento completo do mundo físico do inferno, característica praticamente única deste canto, com um foco nas três personagens que logo passará ao monólogo de Ulisses.

<sup>76</sup> Em italiano, “*fu venuta*”, sugerindo uma forte passividade, ou, ao menos, uma total supressão de agência.

<sup>77</sup> Ou seja, quando lhe pareceu oportuno, uma eficaz hendiáde dantesca.

<sup>78</sup> O verbo “atentei” traduz “*audivi*”, um latinismo direto que expressa um registro elevadíssimo que busquei reproduzir em português. Trata-se do verbo que introduz a fala de Virgílio, abrindo o texto às palavras de Ulisses.

<sup>79</sup> As apóstrofes de pronome seguido de relativo são encontradas ao longo de toda a *Comédia*, mas aqui a qualificação parece distinguir e elevar as duas almas recolhidas nesta chama das demais, servindo quase de título honorífico. Com efeito, a apóstrofe antecede os pedidos dos versos seguintes, moldados no característico andamento das orações a deuses e superiores, ainda encontrados na liturgia cristã e nos protocolos administrativos ocidentais, nos quais o pedinte inicia se caracterizando como submisso e inferior, por vezes indigno.

<sup>80</sup> A disposição sintática que emprego é incomum em português, mas é igualmente pouco natural em italiano, tratando-se não apenas de mais um latinismo, mas de uma manipulação intertextual das palavras do Virgílio histórico na *Eneida*: “*si bene quid de te merui*” (IV.317). Como lembra Leonardi, “esta súplica repetida parece pedir que se abram as portas de um mundo antigo e misterioso, de onde se obterá uma resposta trágica àquilo que se pergunta”.

<sup>81</sup> Aqui, “assaz” traduz “*assai*”, mantido não apenas pela proximidade fonológica, mas também na preservação do registro alto da fala de Virgílio.

<sup>82</sup> Os “altos versos” de Virgílio se referem à compreensão da crítica literária medieval, expressa inclusive pelo próprio Dante em seu *De Vulgari Eloquentia*, da tragédia como um estilo “alto” devido a seu argumento, no qual a trama conduz de um início bom a um mau fim. É a forma oposta à comédia, que dá o nome a seu livro, na qual um início ruim é conduzido a um “final feliz”.

<sup>83</sup> A expressão “um de vós” não indica, obviamente, uma alma genérica, qualquer um dos dois, mas aquele específico que se deseja ouvir (como explicitado no verso seguinte).

dove, per lui, perduto a morir gissi». aonde, por si, perdido a morrer seguiu». <sup>84</sup>  
 Lo maggior corno de la fiamma antica O maior chifre da chama antiga <sup>85</sup>  
 cominciò a crollarsi mormorando, começou a agitar-se murmurando, <sup>86</sup>  
 pur come quella cui vento affatica; como faz aquela que o vento fadiga, <sup>87</sup>  
 indi la cima qua e là menando, então a ponta para cá e lá movendo, <sup>88</sup>  
 come fosse la lingua che parlasse, como se fosse a língua que falasse, <sup>89</sup>  
 gittò voce di fuori e disse: «Quando lançou fora uma voz e disse: «Quando <sup>90</sup>

<sup>84</sup> Finalmente é colocada a pergunta que rege a ansiedade de Dante, identificando por sua biografia, sem nomeá-lo (como no caso de Eliseu, acima), aquele a quem se questiona: Ulisses. Sobre a viagem final de Ulisses e sua navegação no Atlântico, Dante provavelmente usava como fontes Plínio, Sêrvio e Sêneca, rejeitando as narrativas de Dictis e Dares (ver notas a respeito no corpo da tese que originou este trabalho). Contudo, é evidente que a pergunta não se sustenta em uma curiosidade sobre o trajeto, na revelação de uma anedota, mas sim, e novamente em paralelo com o canto de Francesca, na vontade de conhecer aquele momento decisivo que dá sentido a uma vida, determinando-a. Leonardi ressalta que o adjetivo usado por Virgílio é “*perduto*” e não “*smarrito*”; uma tradução precisa em português é difícil, mas o primeiro indica uma perda definitiva, irrevogável, enquanto o segundo indica a possibilidade (ou, ao menos, a esperança) de reencontrar o que se perdeu. Para minha interpretação do canto, o contraste se torna mais nítido na comparação com os primeiros versos da obra, quando no meio do caminho de sua vida Dante “*smarrisce*” (e não “*perde*”) a “*diritta via*”, indicando que esta poderia ser recuperada (como ocorre graças à piedade divina, ausente da biografia do herói grego). Sempre Leonardi também reporta, citando Rajna, que “*perduto*” era o termo utilizado nos romances de cavalaria para qualificar os cavaleiros que haviam partido para uma aventura sem nunca retornar; concordo com a autora de que, apesar deste sentido certamente participar da construção do canto de Ulisses, é fundamental recordar como “a história de Ulisses transcenda o âmbito de cavalaria: aquele cavaleiro sem retorno é o símbolo da irrevogável perda do homem que chega a desafiar Deus”.

<sup>85</sup> O fato de Ulisses ocupar o maior chifre é indicativo de sua maior importância em relação a Diomedes, mas também, na opinião quase unânime dos críticos, uma maior culpa. Mais do que uma simples referência temporal, sua descrição como “antiga” parece contribuir no estabelecimento do espaço solene do mito e da narrativa de Ulisses.

<sup>86</sup> A chama começa a se mover para falar, após séculos de silêncio; a dificuldade e demora são sugeridos pelo andamento dos versos, cujo efeito não consegui reproduzir plenamente em português.

<sup>87</sup> Neste verso, “aquela” está para “aquela chama, uma chama”, ou seja, para “uma chama balançada pelo vento”.

<sup>88</sup> Leonardi aponta o crescente deste movimento: primeiro a chama se agita sem distinção (verso 86), aqui ela começa a se mover precisa (verso 88) e logo lançará sua voz (verso 90).

<sup>89</sup> No canto seguinte há uma descrição mais clara, contribuição à proposta realista do texto, de como o som é produzido pelas chamas deste círculo, durante o diálogo de Dante com a chama que recolhe Guido da Montefeltro.

<sup>90</sup> A dificuldade e a violência destas primeiras palavras encontram um paralelo (já o haviam percebido os primeiros comentaristas do século XIV) na voz fatigada de Pier della Vigna entre os suicidas (*Inferno*, XIII.91–2). O ataque deste “quando” é magnífico, capaz de reger em seu *enjambement* o inteiro canto, igualmente lançado, como descreve Leonardi, no vazio daquela viagem rumo ao desconhecido. Como as épicas antigas, a narrativa de Ulisses começa *in medias res*, por este advérbio isolado, sem os preâmbulos que subtraíam ao herói e a seu monólogo a profunda característica trágica que os torna únicos entre as personagens e os discursos da *Comédia*.



mi diparti' da Circe, che sottrasse  
 me più d'un anno là presso a Gaeta,  
 prima che sì Enëa la nomasse,  
 né dolcezza di figlio, né la pieta  
 del vecchio padre, né 'l debito amore  
 lo qual dovea Penelopè far lieta,  
 vincer potero dentro a me l'ardore

me retirei de Circe, que subtraui<sup>91</sup>  
 a mim por mais de um ano em Gaeta,<sup>92</sup>  
 antes que assim Enéas a nomeasse,<sup>93</sup>  
 nem a doçura do filho, nem a piedade<sup>94</sup>  
 do velho pai, nem o devido amor<sup>95</sup>  
 que devia Penélope deleitar,<sup>96</sup>  
 vencer puderam dentro de mim o ardor<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup> Como todos os italianos de sua época, Dante identificava a ilha de Circe da *Odisseia* com o promontório do Circeo, próximo a Nápoles. É interessante como sua narrativa busca se conjugar com a versão narrada por Ovídio (*Metamorfoses* XIV.214), sua principal fonte para o episódio: nesta obra, quando Enéas chega à ilha é Macareu, antes companheiro de Ulisses, que lhe narra como o capitão itacense decidira partir depois de mais de um ano hospedado por Circe a despeito das advertências sobre os riscos do mar, levando consigo um pequeno grupo de companheiros (por medo, alguns decidem permanecer, como o próprio Macareu). No texto, o verbo “subtraui” traduz “*sottrasse*”, para o qual há duas interpretações, ambas aceitáveis também em português: a primeira, segundo um uso antigo do verbo em italiano, o entende como “seduziu”, enquanto uma segunda, baseada no cognato latino, o entende como “roubou, furtou”. Mesmo pela proximidade dos dois sentidos, nenhuma das duas interpretações altera de modo significativo a narrativa de Ulisses, que se desenvolve além do mundo conhecido, num espaço “outro”.

<sup>92</sup> Dante retoma o Virgílio histórico, fazendo com que Ulisses se refira à ilha de Circe pelo nome que, segundo a tradição, lhe foi dado por Enéas (cf. *Eneida* VII.1–2) em homenagem à sua ama troiana, que lá morreu assim que aportaram.

<sup>93</sup> Já em manipulação ao mito, o texto acompanha assim, em um mesmo momento e em um mesmo mar, duas naves com igual origem (Troia) e destinos diferentes, acomodadas pelo ponto de vista da ilha de Gaeta: a do pio Enéas, obediente aos deuses e destinado à fundação de Roma, e a do audaz Ulisses, irresponsável frente aos limites divinos e destinado à falência pelo seu desafio.

<sup>94</sup> O filho de Ulisses é aqui Telêmaco, conforme a tradição ovidiana; sobre a tradição não homérica, em especial sobre a morte de Ulisses por mão de seu filho bastardo como Circe (Telêgono), há completo silêncio por parte do autor. Já Pietro di Dante, filho do poeta e comentarista de sua obra, notou que as três afeições humanas listadas nesta estrofe espelham o elenco de Virgílio ao narrar a fuga de Enéas, ressaltando a distância entre Enéas e Ulisses ao apresentar uma estrutura comum: “*Ascantiumque, patremque meum, iuxtaque Creusam*” (*Eneida*, II.666). Nesta adaptação a Ulisses, Dante conota cada uma com o principal sentimento do arquétipo da respectiva figura familiar: doçura filial, piedade paterna e amor conjugal.

<sup>95</sup> O velho pai é Laertes; o “nem” é aqui repetido pela terceira vez, intensificando a ruptura da decisão de Ulisses.

<sup>96</sup> Penélope era o exemplo clássico, sobretudo em idade romana, da fidelidade conjugal, que aqui não é recompensada como deveria. Certas anedotas de biografia literária sobre a pouca atenção conjugal do próprio Dante podem se basear na extensão ao Dante autor desta projeção de Ulisses no Dante personagem.

<sup>97</sup> Trata-se do verso chave para a interpretação do canto, por explicitar o único sentimento capaz de vencer a doçura, a piedade e o amor: o ardor humano pelo conhecimento, o mesmo que consumia a alma de Dante (apesar do diferente fim, cf. *Paraíso* XXXIII.48). Leonardi recorda que se trata do único qualificador de Ulisses que, apesar de sustentado pelo texto homérico, não encontra correspon-

ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto	que tive de me tornar do mundo esperto <sup>98</sup>
e de li vizi umani e del valore;	e dos vícios humanos e do valor; <sup>99</sup>
ma misi me per l'alto mare aperto	mas meti a mim pelo alto mar aberto <sup>100</sup>
sol con un legno e con quella compagna	só com uma nave e com aquela companhia <sup>101</sup>
picciola da la qual non fui disertato.	pequena da qual nunca fui desertado. <sup>102</sup>
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,	Uma costa e outra vi até a Espanha, <sup>103</sup>
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,	até o Marrocos, e a ilha dos sardos, <sup>104</sup>
e l'altre che quel mare intorno bagna.	e as outras que aquele mar à volta banha. <sup>105</sup>

---

dência nas fontes clássicas conhecidas pelo autor, como Virgílio e Ovídio. Este ardor é pura invenção dantesca, é seu elemento de inovação ainda operante na tradição de Ulisses.

<sup>98</sup> Os dois últimos versos desta estrofe reproduzem os primeiros da *Odisséia*, que Dante conhecia por intermédio da tradução latina de Horácio e seus comentários, aqui como que traduzidos ao italiano. Como esperado, apesar da transposição quase palavra por palavra, os termos de Horácio adquirem um significado novo no contexto da *Comédia*, especialmente por serem pronunciados por um Ulisses que narra sua desventura a seu correspondente moderno, Dante.

<sup>99</sup> A expressão “vícios humanos” é mais uma referência comprobatória da influência da ética aristotélica.

<sup>100</sup> A narrativa da viagem começa pela ruptura causada por esta adversativa em posição inicial, que afasta Ulisses de tudo quanto é querido ao homem, de tudo quanto há de humano; mesmo os companheiros, no fundo, não existem, são efemeridades que apenas servem de instrumento e de público à ação do herói. A sequência de três vogais /a/ de “*alto mare aperto*”, que pode manter português, simboliza a abertura à qual o navegador se lança, num verso amplo e lento que sublinha a imensidão, física do oceano e intelectual do conhecimento, à sua frente. A metáfora da nau se torna mais clara e significativa com o avançar da obra, como em *Paraíso* III.15, quando os paralelos da nave–intelecto e do oceano–saber são explorados e explicados.

<sup>101</sup> O fato de Ulisses partir com uma só nave pode ser um eco, em Dante, da narrativa do retorno na *Odisséia*, filtrada por obras médio-latinas. Contudo, mais que um eventual vínculo com Homero, mesmo que indireto, o significativo é a condição de precariedade e solidão sugerida pelo adjetivo em posição inicial.

<sup>102</sup> Aqui, “desertado” traduz “*diserto*”, outro latinismo (“*desertus*”) que serve a indicar a escolha consciente sobre a viagem. Não se trata de uma imposição ou de um engano, mas uma decisão da qual seria possível subtrair-se, o que aumenta a carga trágica da aventura na ótica cristã.

<sup>103</sup> Ulisses descreve o roteiro da viagem pelo mundo conhecido, que apenas em linhas muito gerais segue a geografia. As duas costas são a africana e a europeia do Mediterrâneo (este trecho da viagem, cabe lembrar, segue de Nápoles em direção oeste, rumo ao estreito de Gibraltar). O verbo “vi” deste verso parece assumir aqui, sempre em relação com os primeiros versos da *Odisséia*, um sentido mais amplo, próximo a “conheci”, pois neste trecho a navegação ainda se dá aquém das Colunas de Hércules, ou seja, no sentido alegórico do canto, dentro dos limites de quanto ao homem é concedido conhecer sem a intervenção do divino.

<sup>104</sup> A “ilha dos sardos” é a Sardenha, tecnicamente uma das primeiras etapas da viagem. Sobre objeções ao trajeto de Dante, para o qual, assim como no caso daquele homérico, foram traçados incontáveis percursos sobre mapas reais, cabe lembrar que neste ponto a cartografia se submete à poesia, de modo análogo à submissão da tradição a esta nova narrativa.

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi  
 quando venimmo a quella foce stretta  
 dov' Ercule segnò li suoi riguardi  
 acciò che l'uom più oltre non si metta;  
 da la man destra mi lasciai Sibilia,  
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.  
 "O frati", dissi, "che per cento milia

Eu e companhia éramos velhos e tardos<sup>106</sup>  
 quando chegamos àquela foz estreita<sup>107</sup>  
 onde Hércules fez signo de seus resguardos<sup>108</sup>  
 para que homem mais além não fosse;<sup>109</sup>  
 do lado direito deixei Sevilha,<sup>110</sup>  
 do outro já me havia deixado Ceuta.<sup>111</sup>  
 "Ó irmãos", disse, "que por cem mil<sup>112</sup>

<sup>105</sup> Mais uma vez, Dante abre mão daquela precisão cartográfica encontrada em outras partes da obra; como lembra Leonardi, "estas ilhas espalhadas pelo mar são apenas pontos de referência, lugares ultrapassados naquela viagem extraordinária que deixa tudo para trás".

<sup>106</sup> Quando chega o momento decisivo da escolha, Ulisses e seus companheiros já estão velhos e lentos, como voltará a mencionar em sua referência à "pequena vigília" adiante; mais uma vez, o novo significado é produzido a partir da incorporação de um significante antigo no contexto moderno (que aqui está por "cristão") da *Comédia*, neste caso mais uma quase tradução da descrição feita por Horácio de Ulisses incitando seus companheiros a abandonarem Circe (*Metamorfoses*, XIV.436–7). De fato, no trajeto de poucos dias de viagem, Dante parece condensar décadas de navegação para um Ulisses que parece se lançar ao mar no meio do caminho de sua vida.

<sup>107</sup> Trata-se do estreito de Gibraltar, o limite para a ousada navegação no Oceano. Cabe sinalizar sua descrição como "foz", num termo que retorna na *Comédia* e que é bastante analisado nos comentários de Leonardi.

<sup>108</sup> Referência às Colunas de Hércules, os promontórios no lado africano e europeu do estreito, que o mito descrevia como duas grandes colunas erigidas pelo herói grego e que demarcavam os limites que os homens não deviam ultrapassar. Mereceria uma nota detalhada, que não cabe neste espaço, o termo original "*segnò*", que busco traduzir literalmente em português com uma valência especial para "signo", bastante analisado pela crítica.

<sup>109</sup> A expressão "mais além" traduz "*più oltre*", que parece ser tradução direta do aviso "*non plus ultra*" que a tradição indicava gravado nas colunas. A importância deste verso, que poderia parecer uma mera qualificação dos limites, está no próprio Ulisses reconhecer o limite divino imposto àquela experiência.

<sup>110</sup> Sevilha, cidade espanhola localizada após o estreito; a rigor, a esta altura da viagem o limite já foi superado e a nave se encontra no Oceano. Contudo, Dante joga com a cartografia e com a física, restando-a por mais alguns instantes na geografia do conhecido e oferecendo tempo e espaço para que se tome a decisão defendida na "*orazion picciola*" das estrofes seguintes.

<sup>111</sup> Cidade espanhola na costa africana, a leste de Sevilha (tanto que, de fato, já a "havia deixado"). É a derradeira referência geográfica, que permite deter o curso da nave e apresentar a "*orazion picciola*".

<sup>112</sup> Primeiro verso da "*orazion picciola*", a emblemática fala do Ulisses dantesco, embebida de toda a sabedoria e ética antigas e medieval e que condiz com o desejo do Dante autor e filósofo, na qual o "*fandi fctor*" Ulisses do relato virgiliano desaparece por completo: por alguns instantes, é ela a protagonista do monólogo. Inovando e contrariando a tradição medieval sobre Ulisses, Dante não traça aqui um exercício de engano, mas de sublime oratória: seu Ulisses não trai ninguém, pois não apenas está falando a si próprio, mas compreende as consequências trágicas de sua ousadia, deste ato irrevogável, mas necessário. Novamente, a significação se dá no aproveitamento de material da tradição: o *topos* da exortação do líder antes de uma grande empreitada era umas das heranças medievais da literatura clássica, que Dante aprendia em autores como Lucano (*Farsália*, I.299), Horácio (*Carminas* I.VII.24–sg.) e, principalmente, Virgílio. Com efeito, este ataque da "*orazion picciola*" é por si uma quase tradução daquele de encontrado na *Eneida* (I.198): "*O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),*

perigli siete giunti a l'occidente,	perigos alcançastes o ocidente, <sup>113</sup>
a questa tanto picciola vigília	a esta tão breve vigília <sup>114</sup>
d'i nostri sensi ch'è del rimanente	de nossos sentidos que nos é remanescente <sup>115</sup>
non vogliate negar l'esperienza,	não queirais negar a experiência <sup>116</sup>
di retro al sol, del mondo sanza gente.	atrás do sol, do mundo sem gente. <sup>117</sup>
Considerate la vostra semenza:	Considerais vossa procedência. <sup>118</sup>
fatti non foste a viver come bruti,	feitos não fostes para viver como brutos, <sup>119</sup>
ma per seguir virtute e canoscenza”.	mas para seguir virtude e sapiência”. <sup>120</sup>
Li miei compagni fec' io sì aguti,	Meus companheiros fiz tão resolutos, <sup>121</sup>

/ *o passi graviora [...]*”. O numeral “cem mil” (aqui como “*milia*”, um ulterior latinismo) está obviamente por “número infinito”, como usado nas épicas latinas conhecidas por Dante.

<sup>113</sup> É indiscutível que o “ocidente” represente aqui o ponto mais a oeste do mundo conhecido; contudo, também em consideração à associação clássica do Sol com a vida, reforçada pela condição de “velhos e tardos” de Ulisses e seus companheiros, este “ocidente” também sugere o final da vida, como ficará mais claro nos próximos versos: já ao final da vida, conhecido todo o mundo conhecível, não resta que se aventurar ao desconhecido.

<sup>114</sup> A “vigília”, mais um latinismo, é aqui entendida no sentido militar, “pouco antes do sono”; Ulisses e os companheiros estavam em idade tão avançada que lhes restava pouca vigília dos sentidos antes do sono definitivo da morte, que volta a ser anunciada por subterfúgios.

<sup>115</sup> Trata-se de um latinismo sintático, oriundo da expressão “*quæ de reliquo est*” (“que restou (a nós)”). O particípio presente em português busca manter o estranhamento e o tom elevado do original.

<sup>116</sup> Esta “experiência” se vincula com o “me tornar do mundo experto” acima, referindo-se, portanto, aos sentidos, ao conhecimento material. Ulisses exorta os companheiros a não recusarem a experiência em virtude dos riscos dos quais se mostra ciente, especialmente pelo pouco tempo de vida, de “vigília”, que a eles, “velhos e tardos”, ainda resta. Cabe sinalizar que o pedido de Ulisses aos companheiros, para que não “neguem” a experiência é análogo àquele de Dante a Virgílio, que lhe permitiu ouvir este monólogo (ver nota ao verso 67, acima).

<sup>117</sup> Trata-se de um verso ambíguo: alguns o entendem como “na direção, seguindo rumo ao Sol”, enquanto outros, aos quais me filio, o entendem como “além do Sol”; a tradução em português busca manter a ambiguidade original. A interpretação, contudo, não é de extrema importância, pois se refere (como será confirmado no primeiro canto do *Purgatório*) ao hemisfério meridional da Terra, que na geografia da *Comédia* não é habitado e possui apenas a montanha do Purgatório, situada nos antípodas de Jerusalém.

<sup>118</sup> Estes três magníficos versos, em especial pelo contexto da necessidade da orientação divina que irá emergir com a conclusão da narrativa, resumem a filosofia humanista de Dante, sobrepondo-se ao mito de Ulisses. O substantivo “procedência” traduz “*semenza*”, que enxerta na “oração” de Ulisses o *topos* cristão da origem e da nobreza divina do homem.

<sup>119</sup> Trata-se do primeiro dos dois versos com a raiz do argumento da “*orazion picciola*”: os homens se diferenciam dos animais, dos “brutos” seres não racionais, pelo intelecto, que lhes confere as prerrogativas humanas da vontade, da liberdade e da consciência. O termo “*bruti*” é recorrente em Dante, inclusive nas obras filosóficas, para contrapor os homens (e eventualmente outros seres, como anjos) aos animais não racionais.

<sup>120</sup> A expressão “virtude e sapiência” traduz “*virtute e canoscenza*”, binômio que parece incluir o Dante protagonista em seu chamado.

con questa orazion picciola, al cammino, com esta oração pequena, ao caminho,<sup>122</sup>  
 che a pena poscia li avrei ritenuti; que a penas depois os teria contido;<sup>123</sup>  
 e volta nostra poppa nel mattino, e voltada nossa popa à madrugada,<sup>124</sup>  
 de' remi facemmo ali al folle volo, dos remos fizemos asas ao insensato voo,<sup>125</sup>  
 sempre acquistando dal lato mancino. sempre avançando para a mão esquerda.<sup>126</sup>  
 Tutte le stelle già de l'altro polo Já todas as estrelas do outro polo<sup>127</sup>  
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso, via a noite, enquanto o nosso tão baixo,<sup>128</sup>

<sup>121</sup> Aqui, “resolutos” traduz “*aguti*”, literalmente “agudos”, com o sentido de “perspicazes”. Em outro exemplo da maestria da composição, o termo é usado em um eficaz expediente retórico, uma hipálage que rege o substantivo “caminho” do verso seguinte.

<sup>122</sup> Aqui, “oração pequena” traduz, com talvez algum excesso de literalidade, a conhecida expressão “*orazion picciola*”, com a qual Ulisses qualifica sua fala e que seria adotada pela crítica para se referir à sua exortação aos companheiros. A expressão, contudo, é tão incontestada que é comum encontrá-la em italiano mesmo em textos em português.

<sup>123</sup> Ou seja, “a (duras) penas, com dificuldade”.

<sup>124</sup> A expressão “à madrugada” traduz aqui “*nel mattino*”. Apesar de alguns críticos ainda a entenderem como um mero complemento temporal (“ao amanhecer, após a noite”), na opinião da maioria, que espelho em minha escolha, trata-se de um complemento espacial carregado de um valor simbólico e de analogia que o justifica (tecnicamente, a popa já estava voltada a oriente, visto o trajeto da nau de leste a oeste). Esta interpretação é favorecida pela tradição, já encontrada em Homero e constituindo mais um dos *topos* antigos que se manteve na Idade Média, de descrever o Leste como o conhecido e o Oeste como o porvir; em outras palavras, Ulisses diria estar dando definitivamente costas ao conhecido, encarando o incógnito.

<sup>125</sup> Verso de grande carga semântica: os remos se tornam asas, naquela *kenning* virgiliana que Dante recupera sem saber que este a aprendera em Homero: “*remigium alarum*” (*Eneida*, VI.19). A expressão “insensato voo”, uma das maiores dificuldades lexicais na tradução deste canto (pois, apesar de seu sentido primário ser de “incapaz, louco, maluco”, seu sentido é aqui mais próximo a “temerário, impensado, estulto”), traduz aqui “*folle volo*”, que, se em seu substantivo mantém a *kenning* acima lembrada, em seu adjetivo revela a consciência do Ulisses narrador (e, talvez, já do então viajante) quanto à temeridade de sua escolha. Ao identificar-se com Ulisses, Dante recupera a figura e o adjetivo mais adiante na *Comédia*, seja ao qualificar a própria vida (vide, entre outros, *Inferno* II.35 e *Purgatório* I.59), seja ao contemplar do céu o espaço da viagem de Ulisses: “*si ch'io vedea di là da Gade il varco / folle di Ulisse*” (*Paraíso* XXVII.82–3).

<sup>126</sup> A nave assume, portanto, direção sudoeste, alcançando, na geografia da *Comédia*, a montanha do purgatório. Leonardi considera a direção aqui tomada providencial, anunciando o “outro” que encerra o canto (verso 141, adiante). Para o leitor brasileiro, constitui uma válida anedota – ou mesmo uma sugestão literária – o fato de que, na cartografia real, o percurso descrito por Dante conduziria Ulisses ao Brasil.

<sup>127</sup> Há um repentino destaque temporal (que na estrofe seguinte é de cinco meses), durante o qual a nave supera a linha equatorial e adentra o hemisfério meridional, um polo “outro”, um espaço *alter* no qual todas as (outras) estrelas já podem ser vistas (ou seja, conhecidas). Como lembra Leonardi, Renucci foi um dos primeiros críticos a perceber como a viagem de Ulisses parece se desenvolver numa noite ininterrupta, como sugerido pelas similitudes de escuridão na abertura do canto: a sua é uma viagem nas trevas, sem luz e razão a guiá-lo.

che non surgëa fuor del marin suolo.	que do marinho solo não surgia. <sup>129</sup>
Cinque volte raccesso e tante casso	Cinco vezes aceso e tantas cessado <sup>130</sup>
lo lume era di sotto da la luna,	o lume fora abaixo da lua <sup>131</sup>
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,	depois que entrado havíamos no alto passo, <sup>132</sup>
quando n'apparve una montagna, bruna	quando surgiu uma montanha, escura <sup>133</sup>
per la distanza, e parvemi alta tanto	pela distância, e pareceu-me tão alta <sup>134</sup>
quanto veduta non avëa alcuna.	quanto vista jamais tivera alguma. <sup>135</sup>
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto	Nos alegramos, mas logo se fez o pranto; <sup>136</sup>
ché de la nova terra un turbo nacque	pois da nova terra um vendaval nasceu <sup>137</sup>
e percosse del legno il primo canto.	e balançou a nave no fronteiro canto. <sup>138</sup>
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;	Três vezes a girou com as águas todas, <sup>139</sup>

<sup>128</sup> Trata-se de uma imagem que será retomada em *Purgatório* I.29–30: Ulisses já avançou tanto nas trevas do polo meridional que aquele setentrional está abaixo da linha do horizonte, invisível, perdido.

<sup>129</sup> Nada de singular a comentar; sobre o “marinho solo”, ver nota acima.

<sup>130</sup> Cinco vezes a luz do Sol refletida na Lua, como explicado no verso seguinte, já havia se completado e apagado; em outras palavras, passaram-se cinco meses.

<sup>131</sup> Nada de singular a comentar; sobre o lume da Lua, ver nota acima.

<sup>132</sup> O “alto passo” é o caminho difícil e perigoso que se elegeu. É significativo se tratar de mesma expressão usada por Dante ao iniciar seu percurso em *Inferno* II.12, numa viagem que ele também definirá, poucos versos depois, como “*folle*” (*Inferno*, II.35).

<sup>133</sup> Trata-se, como será revelado mais adiante o leitor da *Comédia*, da montanha do Purgatório: quando Dante alcançar a praia situada à sua base, será lembrado o “*folle volo*” de Ulisses, que navegou em sua direção (*Purgatório*, I.131–2).

<sup>134</sup> Na geografia da *Comédia*, o Purgatório é constituído por uma montanha tão alta que seu topo, onde se encontra o Paraíso Terrestre, se situa acima da atmosfera. Sobre o *topos* religioso e literário do purgatório como uma enorme montanha, por vezes localizada nos antípodas, a melhor obra de referência ainda é o popular estudo de Jacques Le Goff.

<sup>135</sup> Dante, como já dito, conhecia em tradução latina os primeiros versos da *Odisseia*, e parece tê-los em mente neste verso, pois mesmo Ulisses, que conheceu todas as terras habitadas, continua a se mostrar estupefato com a magnitude que avista.

<sup>136</sup> Ao avistarem a montanha, supondo ter alcançado seu destino, Ulisses e os companheiros se alegram. Trata-se, contudo, de uma alegria logo destinada a se tornar pranto.

<sup>137</sup> O substantivo “vendaval” traduz “*turbo*”, sinônimo que expressa uma maior força, uma violência (como nosso “turbilhão, furacão”). Não encontrei uma alternativa para a tradução que não prejudicasse sensivelmente o andamento do verso.

<sup>138</sup> O vento atinge a nave de frente, fazendo-a girar três vezes sobre si mesma, como descrito no verso seguinte.

<sup>139</sup> O verso é inspirado em outro trecho virgiliano, o episódio do naufrágio da nave de Oronte (*Eneida*, I.114–7).

a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,  
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

e na quarta levantou a popa acima<sup>140</sup>  
e a proa foi pr'abaixo, como um outro quis,<sup>141</sup>  
até que o mar foi sobre nós cerrado».<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Capturada no vórtex, a nave se empina sobre a água antes de afundar.

<sup>141</sup> O “outro”, uma alteridade tão completa e extrema que é desprovida de pessoalidade (motivo para eu não adotar a tradução por “alguém”, unânime nas traduções ao português que encontrei), é claramente Deus, que agora se percebe ter acompanhado o percurso da nave desde o início. Dante usará a mesma expressão de alteridade quando, favorecido pela graça divina, ele próprio alcançar aquela praia à qual Ulisses se dirigia (*Purgatório*, I.133).

<sup>142</sup> O mar se fecha sobre a nau, sem preservar qualquer vestígio de sua ousadia; o termo “cerrado” (no original, “*richiuso*”), inclusive por sua posição final (encerrando não apenas o período e a estrofe, mas a fala de Ulisses), é uma clara alusão à morte da tripulação.

**Referências**

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentário e notas de Italo Eugênio Mauro; prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2009.

----. **De vulgari eloquentia**. Tradução, introdução e notas de Tiago Tresoldi; prefácio de Henrique Sagebin Bordini. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

----. **La Divina Commedia – Inferno**. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2007.

----. **Rime**. A cura di Gianfranco Contini; saggio di Maurizio Perugi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995.

AA.VV. **Antologia della poesia italiana**. A cura di Cesare Segre e Carlo Ossola. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1997.

AUERBACH, Erich. **Studi su Dante**. Traduzione dal tedesco di Maria Luisa de Pieri Bonino e traduzione dall'inglese di Dante della Terza. Milano: Giangiacom Feltrinelli Editore, 2007.

BOITANI, Piero. **A sombra de Ulisses**. Tradução de Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CESAREO, P. **L'evoluzione storica del carattere di Ulisse** in Rivista di Storia Antica iii, p. 75-102. Roma: [s.e.], 1898.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Alterità e modernità della letteratura medievale**. Traduzione di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

LE GOFF, Jacques. **La nascita del purgatorio**. Torino: Giulio Einaudi Editore: 1996.



PROSPERI, Valentina. **Omero sconfitto – ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

STANFORD, W. B. **The Ulysses Theme**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.